



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro interdisciplinario de Investigación en Humanidades

“El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”

TESIS

para obtener el grado de

Doctor en Humanidades

Presenta

Lausmeg Teiccauh Amador Solís

Dirección de tesis

Dra. Claudia Liliana Gutiérrez Piña

Cuernavaca, Morelos, a 21 de septiembre del 2026

A mi madre.
Porque sin ella nada de esto hubiera sido posible.

A mi hermano, Tali.
Por nunca dejarme solo.

A mi asesora, Claudia.
Por creer en mí.

Estudia con mente de nieto
y vigila el tiempo como un halcón.

Ezra Pound

Y cuando miré a mi alrededor,
he aquí que el tiempo era mi único contemporáneo.

Nietzsche

Soy hijo del tiempo y de las estaciones.

Kaushitakí Upanishad

INDICE

Introducción	7
Capítulo 1 – El tiempo autobiográfico como centro: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica	
1.1 Breve panorama de la teoría de la escritura autobiográfica: el <i>autos</i> , el <i>bios</i> y la <i>graphie</i>	12
1.2 La academia occidental e hispanoamericana en los estudios de la escritura autobiográfica.....	15
1.3 La teoría del tiempo autobiográfico, primer esbozo	18
1.4 El origen de la escritura autobiográfica	19
1.5 El curso de vida, autobiografía como tiempo lineal.....	21
1.6 Los límites del <i>bios</i>	24
1.7 El tiempo como mediación en el problema de los géneros	28
1.8 Autobiografía y hermenéutica: la experiencia temporal de la escritura o el adentro y el afuera del texto como solución al debate por el referente	36
Capítulo 2 – Tiempo circular y escritura autobiográfica hispanoamericana	
2.1 Yo como colectivo, o el ciclo de la existencia continuada	51
2.2 El arquetipo, o la sabiduría colectiva.....	55
2.3 El eterno retorno del Caos y el Orden, la creación como destrucción.....	59
2.4 Corpus de análisis y breve apunte metodológico	63
Capítulo 3 – Arquetipo y tiempo circular en <i>Altazor</i> o <i>el viaje en paracaídas</i> de Vicente Huidobro, poema autobiográfico	
3.1 El “problema” del poema autobiográfico	66
3.2 La hermenéutica del yo	68
3.3 <i>Altazor</i> , poema autobiográfico	72
3.4 La vanguardia y el tiempo	76
3.5 Tiempo circular en <i>Altazor</i> , la muerte y resurrección del lenguaje	79
3.6 El ocaso de los ídolos... y su amanecer	84
3.7 Arquetipo y recuperación de los símbolos en <i>Altazor</i>	89
Capítulo 4 – Colectivo y tiempo circular en el <i>boom</i> latinoamericano: la obra autobiográfica de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez	
4.1 El <i>Boom</i> latinoamericano, breves consideraciones	101
4.2 La revolución temporal de inicios del siglo XX	107

4.3. La novela moderna europea: contra el tiempo lineal	112
4.4 La etiqueta del <i>Boom</i> : un experimento del tiempo	116
4.5 <i>En esto creo</i> , ensayo autobiográfico	121
4.5.1 <i>En esto creo</i> : Yo, Otro y Nosotros	125
4.5.2 El mito como lenguaje colectivo	130
4.5.3 El ciclo de la repetición familiar	132
4.5.4 La cosmovisión del tiempo cíclico, o la crítica a la linealidad	139
4.6 <i>Vivir para contarla</i> , autobiografía	143
4.6.1 <i>Vivir para contarla</i> y el problema de su clasificación, ¿texto híbrido?.....	144
4.6.2 Sobre cómo lo historia del Yo se vuelve la historia de todos	146
4.6.3 Ciclo de repetición familiar en <i>Vivir para contarla</i>	151
4.6.4 El lenguaje del realismo mágico, una sabiduría heredada	153
 Capítulo 5 – Colectivo y tiempo circular en la escritura autobiográfica del <i>boom</i> editorial de la escritura de mujeres: Verónica Gerber y Vivian Abenshushan	
5.1 El detonante: la cuarta ola del feminismo en Hispanoamérica	162
5.2 Cambio de paradigma en el mercado editorial	164
5.3 El <i>boom</i> editorial de la escritura de mujeres	165
5.4 Breve apunte sobre las escrituras autobiográficas hechas por mujeres en el siglo XXI: capitalismo e individualismo	173
5.5 Colectivo y tiempo circular en <i>Conjunto vacío</i> de Verónica Gerber	178
5.5.1 Contra el tiempo lineal, o el desorden temporal como postura estética	179
5.5.2 La madre, eje del tiempo	183
5.5.3 Las investigaciones sobre el tiempo	186
5.5.4 La preponderancia de lo colectivo: arquetipo familiar y la existencia como repetición	190
5.5.4.1 El triángulo amoroso	190
5.5.4.2 El arquetipo de repetición familiar	194
5.6 <i>Permanente obra negra</i> de Vivian Abenshushan	201
5.6.1 Sobre la forma y sus percances	201
5.6.2 Lo autobiográfico y la crisis del yo	205
5.6.3 Yo son otros, el autor es siempre otro	209

5.6.4 El autor es lo privado, ¿una crítica moderna? ¿o la reinstauración de lo antiguo?.....	214
5.6.5 La resignificación del testimonio	220
Capítulo 6 – La teoría del tiempo autobiográfico	
6.1 Forma y fondo del tiempo cíclico autobiográfico en Hispanoamérica: lo circular y lo fragmentario.....	224
6.2 Conclusión de la teoría del tiempo autobiográfico: cuestiones de metodología.....	230
6.3 El <i>aión</i> : tiempo vital cíclico	238
Conclusiones	242
El ciclo de existencia continuada	245
La recuperación del arquetipo: el lenguaje y los símbolos del colectivo	248
La teoría del tiempo autobiográfico	248
Obra citada	251

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XX, los estudios de la escritura autobiográfica han visto un auge importante. La publicación del seminal artículo de Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1948) es la efeméride que marca el inicio de la etapa contemporánea para los estudios de las escrituras del yo. A pesar de este apogeo, sin embargo, en las discusiones teóricas, el problema de la dimensión temporal de la escritura autobiográfica ha sido en buena medida dado por sentado sin una reflexión suficientemente profunda. Lo que se ha repetido con insistencia desde hace casi cien años por una parte significativa del gremio especializado, es que en esta forma textual encontramos sobre todo una expresión del tiempo lineal.

En la cosmovisión del tiempo lineal, todo corre irreversiblemente hacia adelante, todo va envejeciendo y degenerándose, todo se acerca progresivamente hacia su destrucción. Es esta certeza de saber que su existencia es un constante ir hacia la muerte lo que fundará en el sujeto moderno la obsesión por sobrevivirla a través de un relato autobiográfico que dé cuenta de su paso por el mundo. Dice Gusdorf: “La autobiografía responde a la inquietud más o menos angustiada del hombre que envejece y que se pregunta si su vida no ha sido vivida en vano, malgastada al azar de los encuentros, y si su saldo final es un fracaso” (14).

Ya que la linealidad establece que el mundo tiene un inicio y un fin, así mismo, narrar la vida significará disponer sus episodios cronológicamente intentando identificar un principio y un fin de la historia vital. De ese modo es que una larga tradición de ejemplos autobiográficos occidentales construye su relato de vida comenzando por la niñez, avanza progresivamente a través de la vida del sujeto, y llega al “final”, que no es otra cosa que ese momento presente desde el cual se está narrando, el momento de la escritura. En ello piensa John Paul Eakin cuando comenta que “la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia, razón por la cual constituye la forma más adecuada para presentar el perfil de una vida en el tiempo” (12). Más aún, el autobiógrafo parte desde una posición específica en el tiempo respecto a su línea de vida pues, como hemos visto en la cita de Gusdorf, el relato autobiográfico es un texto que se escribe en el ocaso de la vida. Figurativamente hablando, se parte desde el fin, para desde ese punto intentar retroceder hasta el inicio.

De este modo es como de ahí en adelante, la escritura autobiográfica será entendida simple y llanamente como el relato lineal de una vida, limitado en el tiempo y el espacio a la duración de la existencia de un ser en el mundo. Lejeune dice que “la autobiografía es sobre todo un relato, el cual sigue la historia de un individuo a lo largo del tiempo” (*France* 33); John Paul Eakin dirá: “En este sentido la presencia de la cronología en la autobiografía sería una manifestación de la temporalidad ineluctable de la experiencia humana” (19); Elizabeth Bruss apuntará que la autobiografía se funda en una “dicotomía temporal básica” (73) que divide aquello que es pasado de aquello que no lo es (*past* y *nonpast*); Karl Weintraub indica que el relato autobiográfico permitirá al sujeto adquirir conciencia de su condición histórica, esto es, la conciencia de saberse producto de su pasado. Se homologa así el sentido más práctico del relato histórico, en el que por medio de la revisión de su pasado, una nación puede llegar a encontrar respuestas sobre su idiosincrasia; de la misma manera en la autobiografía, la revisión de su historia personal (su pasado), puede llevar a un sujeto a una comprensión de sí mismo.

De ahí que se suela decir constantemente que, en cuestiones de tiempo verbal, la autobiografía se expresa fundamentalmente en tiempo pasado. Narrar autobiográficamente es por defecto hacer uso de las habituales construcciones lingüísticas en pretérito, “nací”, “me crié”, “fui”, “era”, “en aquellos años”, “en ese entonces”, etc. Tal aspecto, no obstante, resulta tópico en realidad. Pues ya no sólo la autobiografía en particular sino toda la escritura en general, difícilmente puede limitarse a un único uso del tiempo verbal. La naturaleza de los textos es por fuerza compleja. En cuestión de estilo, es común encontrarse con una pluralidad de técnicas narrativas que se intercalan de formas muy diversas.

Basta una breve mirada sobre los textos autobiográficos de cuando menos los últimos setenta años para darnos cuenta de que los textos no se han cuidado realmente de seguir estas directrices. Estas obras suelen proponer montajes de experiencias temporales muy diversas que se alejan por completo de la clásica concepción de la linealidad, poniendo así en jaque las conclusiones de los teóricos. De ahí que en el campo de la teoría de los últimos cuarenta años se hayan buscado con ahínco fórmulas genéricas que den cuenta de una condición “híbrida” de ciertos textos, como es el caso del célebre concepto de autoficción. Un término que, por lo demás, resulta insuficiente e incluso deficiente en muchos aspectos.

El objetivo de este trabajo, entonces, será trazar una discusión teórica que nos lleve hacia una nueva comprensión de la escritura autobiográfica en términos temporales, en donde la restricción del tiempo lineal, que se le ha impuesto a la comprensión teórica de esta forma de escritura cuando menos los últimos ciento cincuenta años (desde los estudios hermenéuticos de Dilthey), deje de operar como centro de la reflexión. Se busca así abrir el panorama a una miríada de experiencias temporales diversas, lo que por otro lado, como hemos dicho, es lo que exige la libertad creativa de diversos ejemplos de textos autobiográficos de las últimas décadas.

De esa manera, el trabajo se divide principalmente en dos partes: la discusión teórica, orientada a pensar el espectro general de la escritura autobiográfica (primer y sexto capítulos), y el análisis particular del caso de la escritura autobiográfica hispanoamericana en términos temporales (capítulos segundo, tercero, cuarto y quinto). Así, el primer capítulo presentará la discusión que otorgará un fundamento teórico a la investigación, lo que hemos denominado la *teoría del tiempo autobiográfico*, cuyo fin es abrir el espectro de comprensión de esta forma de escritura hacia diversas formas de experiencia temporal subjetiva

Del segundo al quinto capítulo, en cambio, nos ocuparemos del problema específico de la diferencia de la escritura autobiográfica hispanoamericana, la cual, en contraposición al discurso tradicional de la autobiografía occidental, muchas veces se ha configurado por medio de una vuelta al tiempo circular, proyectando una escritura del colectivo.

Tras la discusión teórica del primer capítulo, en el segundo capítulo nos ocuparemos de delinear algunas cuestiones del tiempo circular, como el “ciclo de la existencia continuada”, la “recuperación del arquetipo”, y la “creación como un proceso de destrucción”, visiones cíclicas del mundo que encontraremos manifestadas en los ejemplos a revisar de la escritura autobiográfica hispanoamericana. Para ello hemos seleccionado tres momentos fundamentales de la historia de la literatura en la región: la vanguardia, el *boom* latinoamericano, y el *boom* editorial de la escritura de mujeres. En el tercer capítulo nos ocuparemos entonces del momento de la vanguardia, centrándonos en el ejemplo del poema autobiográfico *Altazor o el viaje en paracaídas* de Vicente Huidobro. En el cuarto capítulo nos ocuparemos del *boom* latinoamericano, con el análisis del ensayo autobiográfico *En esto creo* de Carlos Fuentes, y la autobiografía de García Márquez *Vivir para contarla*. Mientras

que en el quinto capítulo nos ocuparemos del *boom* editorial de la escritura de mujeres, con el análisis de las novelas autobiográficas *Conjunto vacío* de Verónica Gerber y *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan.

Como se puede apreciar, la extensión y variedad del corpus —que comprende tres momentos literarios de los últimos cien años de la literatura hispanoamericana y una riqueza genérica que abarca la autobiografía, el poema, el ensayo autobiográfico y la novela autobiográfica— permite examinar la complejidad que el fenómeno autobiográfico adquiere en la región. Su selección responde a criterios cualitativos y comparativos que atienden a la amplitud histórica, geográfica y formal de esta tradición. Los textos funcionan así como casos para poner a prueba la productividad del modelo propuesto en contextos y configuraciones literarias distintas. Para su selección se han considerado su pertenencia a diferentes momentos de la tradición hispanoamericana, la diversidad de sus procedimientos formales y las relaciones que establecen entre la configuración del yo y las concepciones temporales disponibles en sus respectivos contextos históricos. Esta heterogeneidad permite examinar el funcionamiento de un mismo procedimiento de análisis ante diversas manifestaciones de la escritura autobiográfica y observar las variaciones que surgen de las particularidades históricas y formales de cada obra.

Debe aclararse desde una vez que el propósito de esta investigación no consiste únicamente en describir las particularidades de la escritura autobiográfica hispanoamericana, sino en proponer una herramienta teórica para el estudio de la experiencia temporal en las escrituras del yo. El corpus hispanoamericano seleccionado constituye el espacio privilegiado desde el cual se desarrolla y pone a prueba dicha propuesta, pero no agota su campo de funcionamiento. En consecuencia, la teoría del tiempo autobiográfico debe entenderse como un modelo de observación susceptible de extenderse a otras tradiciones culturales, en la medida en que permite examinar la relación entre las concepciones históricas del tiempo, las formas textuales mediante las cuales éstas se manifiestan y las configuraciones subjetivas que emergen de ellas. De ese modo, en el sexto capítulo nos aventuramos a presentar una propuesta de método para la observación del tiempo en la escritura autobiográfica, lo que llamamos propiamente la *teoría del tiempo autobiográfico*.

A la vez, presentamos los resultados que pueden extraerse de los análisis efectuados a lo largo de la investigación en relación con la escritura autobiográfica hispanoamericana.

CAPÍTULO 1

EL TIEMPO AUTOBIOGRÁFICO COMO CENTRO: HACIA UNA NUEVA COMPRENSIÓN DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

El objetivo de este capítulo es trazar la discusión preliminar que nos llevará a la teoría del tiempo autobiográfico. Lo que caracterizará a esta perspectiva teórica es que el concepto de tiempo se tomará como eje central para la reflexión de la escritura autobiográfica. La razón para tal empresa reside en el hecho de que las discusiones teóricas sobre lo autobiográfico hasta el momento han descuidado la reflexión profunda y comparada de la relación entre el concepto de tiempo con la escritura autobiográfica. Sin embargo, como observaremos a lo largo de este capítulo, partir de este concepto como un cimiento a partir del cual entender esta particular forma de escritura, conlleva invaluable ventajas para la reflexión teórica de este tipo de textos.

1.1 Breve panorama de la teoría de la escritura autobiográfica: el *autos*, el *bios* y la *graphie*

En 1980 James Olney publica su libro titulado *Autobiography Essays Theoretical and Critical*, en el que recopila diversos estudios seminales de la segunda mitad del siglo XX sobre la teoría moderna de la autobiografía. En la introducción¹, con el fin de aventurar un ordenamiento conceptual de tales estudios, Olney esboza una línea evolutiva de la teoría autobiográfica a lo largo de la historia, compuesta de tres enfoques que se corresponden con los tres motores etimológicos que conforman la palabra autobiografía: el *autos*, el *bios* y la *graphie*². El *bios* correspondería a la vida o relato de vida, la *graphie* a la escritura, y el *autos* al yo. El ordenamiento que propone Olney consiste en señalar que a lo largo del tiempo los autores de la teoría autobiográfica han puesto el énfasis de su estudio en uno de estos tres aspectos: la vida del yo; la escritura con la que se enuncia esa vida; y el yo en sí mismo.

El primer momento de los estudios autobiográficos puede identificarse con la perspectiva del *bios*, en donde se ubica el trabajo de autores como Willhelm Dilthey y Georg

¹ El título completo de la introducción es “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction”.

² A lo largo de su amplio recorrido como teórico, Olney jugó muchísimo con el alcance semántico que tienen estas tres raíces etimológicas que constituyen la palabra autobiografía. Por lo que esta no es la única conceptualización que da de estas tres partículas. Más adelante veremos otra postura totalmente diferente en donde Olney parte del *bios* para comenzar a elaborar sobre la dimensión temporal latente en la autobiografía.

Misch (Olney, “Autobiography”, 8). La perspectiva del *bios*, predominante durante gran parte del siglo XIX, va de la mano con una interpretación “histórica” del texto autobiográfico, tanto en el sentido de narración como el de una pretendida objetividad. Es decir, tiene que ver tanto con el hecho de considerar el texto autobiográfico como la *historia* de una vida, como en el sentido de considerarlo un relato veraz y comprobable en la realidad externa, de la misma forma que el relato historiográfico estaría supuesto a corroborar su objetividad respaldándose en documentos históricos. Esta pretensión de veracidad ligó durante muchos años a la autobiografía no sólo con el concepto de Historia sino con el de Verdad, una discusión a la que volveremos más adelante. La pretensión de verdad, de narrar los hechos supuestamente tal y como ocurrieron en la realidad, llevará a los teóricos a declarar que en la autobiografía tradicional se encuentra presente la figura de lo que Dominique Combe denominó un “sujeto ético” (129), esto es, una voz autoral que tendría la obligación moral de decir la verdad en todo momento.

Este primer momento pronto sería desafiado por lo que en filosofía se denominó como la “crisis de representación”. Partiendo de la argumentación presentada por autores como Nietzsche o Wittgenstein, se establece que no es posible, ni desde el conocimiento ni desde el arte, representar la realidad tal como es. Aquí es donde se ubicaría al momento del *autos*, cuyo punto de partida sería el ensayo de Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1948). Gusdorf declara que la autobiografía es ante todo una obra de arte, una creación³, algo que acerca al texto autobiográfico más a la *poiesis* artística que a la *mimesis* objetiva de la historia, produciendo así una ruptura con la pretensión de veracidad del *bios*. Sin embargo, señala Gusdorf, lo que se *crea* con la autobiografía no es solamente un texto entendido como una obra *per se*, sino la (re)creación del yo mismo que la escribe. Apunta Olney al respecto: “The question of autos [refiere a] how the act of autobiography is at once a Discovery, a

³ “La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto, más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes. Poco importa, por esa razón, que las *Memorias de ultratumba* estén plagadas de errores, de omisiones y de mentiras; poco importa que Chateaubriand haya inventado la mayor parte de su *Viaje a América*: la evocación de los paisajes que no ha visto, la descripción de los estados de ánimo del viajero, no resultan menos admirables. Ficción o impostura, el valor artístico es real” (Gusdorf, 15-16).

creation, and an imitation of the self” (“Autobiography”, 19). Durante el momento del *autos* se centra entonces la atención en la figura del yo, pues lo que se observa es el proceso de construcción de la subjetividad que se manifiesta en el texto. Tal es un juego de dobles, un acto de desdoblamiento en el que del yo existente en el mundo se desprende un segundo yo nacido exclusivamente de la escritura.

Finalmente vendría la etapa de la *graphie*, que centra su atención en el estudio del lenguaje con el que se construye el texto autobiográfico, tal perspectiva, de acuerdo con Olney, postula que ni la vida ni el yo se encuentran presentes en el texto, sino únicamente, un puro acto de la escritura:

it is through that act that the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image, and endlessly reflect that image back and forth between themselves as between two mirror

[...]

The text takes on a life of its own, and the self that was not really in existence in the beginning is in the end merely a matter of text and has nothing whatever to do with authorizing the author. The self, then, is a fiction and so is the life, and behind the text of an autobiography lies the text of an “autobiography”: all that is left are characters on a page, and they too can be “deconstructed” to demonstrate the shadowiness of even their existence (“Autobiography”, 22).

Lo que Olney sintetiza a grandes rasgos en estos párrafos es la clásica perspectiva deconstruccionista del postestructuralismo. Siguiendo nuevamente las reflexiones sobre el lenguaje de autores como Nietzsche y Wittgenstein, los postestructuralistas señalan que al ser el lenguaje el medio central a través del cual conceptualizamos y nombramos la realidad, nuestra pretensión de conocer el mundo no es realmente otra cosa sino un puro acto de lenguaje. No es posible llegar a nada concreto por medio de ese procedimiento pues, el lenguaje, a su vez, no es sino una gran red intertextual de significados en constante contacto con otros significados, por lo que “jamás se llega a un significado final que no sea un significante” (Eagleton, 156). Nuestra forma de pensamiento sería así una serie de signos y significados que llaman a su vez a otros tantos signos y significados. Nada puede ser fijado por medio del lenguaje, y el sujeto autobiográfico no es la excepción.

Los autores que estarían dentro de esta línea en cuanto a los estudios autobiográficos serían sobre todo Paul De Man, con su ensayo “Autobiografía como des-figuración” (1979), Michel Sprinker con su texto “Fictions of the Self: the End of Autobiography” (1980) y Jacques Derrida, con sus estudios sobre Rousseau y su texto homenaje al propio De Man, del

cual fue íntimo amigo. La postura más célebre de la *graphie* se encuentra seguramente en el trabajo de De Man, en donde señala que la esencia de la autobiografía recae en la dinámica de la figura de la prosopopeya, en el sentido de otorgarle a lo inanimado características animadas. Cuando los estudiosos creen observar en el texto autobiográfico al yo o a la vida, le están adjudicando características animadas a un constructo lingüístico que le sustituye, cayendo de esa forma en el juego de la retórica y sus tropos.

Para concluir entonces este apartado, podemos observar que las reflexiones de la teoría autobiográfica moderna han girado, sobre todo, en torno a tres aspectos: el *autos*, el *bios* y la *graphie*; el yo, la vida y la escritura, pero y ¿qué pasa con el tiempo? El aporte de este trabajo entonces pretende agregar el enfoque del tiempo a ese desarrollo histórico de los estudios de la escritura autobiográfica.

1.2 La academia occidental e hispanoamericana en los estudios de la escritura autobiográfica

A continuación, listaremos algunos de los trabajos teóricos más importantes que se han ocupado de la reflexión de las escrituras del yo, aquellos que podríamos considerar acaso como el canon teórico-crítico. Por el lado de los estudios occidentales, la academia francesa resulta pionera indiscutible. En primer lugar, tenemos el citado trabajo de Georges Gusdorf “Condiciones y límites de la autobiografía” que inaugura la discusión en 1948. Años más tarde, se presenta el trabajo de Philippe Lejeune *El pacto autobiográfico*, publicado en 1975, un estudio que podríamos considerar una derivación de una obra anterior, *La autobiografía en Francia*, publicado en 1971. Finalmente, está también el trabajo de Georges May, *La autobiografía* publicada en 1979.

Mientras tanto en Estados Unidos, los estudios sobre la escritura autobiográfica verían la luz un año antes que la empresa de Lejeune, con el trabajo de James Olney *Metaphors of Self*, publicado en 1972. Cuatro años después Elizabeth Bruss presentaría su estudio *Autobiographical Acts*, en 1976. Dos años después, Karl Weintraub se sumaría a la discusión con su obra *The Value Of The Individual: Self and Circumstance in Autobiography*, publicada

en 1978. Seis años después, finalmente, Paul John Eakin se añadiría al debate de la academia estadounidense con su estudio *Fictions in Autobiography*, publicado en 1984⁴.

Por el lado de la academia hispanoamericana, la academia argentina y la española se posicionan como líderes de la reflexión en torno a la escritura autobiográfica. En su artículo “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, Negrete Sandoval señala de forma tajante que existe “un vacío crítico y teórico en torno a la autobiografía de nuestras latitudes [esto es, Hispanoamérica], que puede deberse a la relativa juventud del género en la latitud” (225). Después de aclarar que en cuestiones teorizantes existen “pocos títulos que vale la pena mencionar” (225), la autora procede a hacer un listado de obras teóricas sobre la autobiografía cuya procedencia son todas de la academia argentina. Así, tenemos obras como el estudio de Adolfo Prieto *La literatura autobiográfica argentina*, publicado en 1966; el trabajo de Nicolás Rosa *El arte del olvido: sobre la autobiografía*, de 1990; el de Nora Catelli titulado *El espacio autobiográfico*, de 1991, seguido de una modificación del año 2006; el de Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, de 1991; el de Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, del 2002; y finalmente el de José Amícola *Autobiografía como autofiguración*, del 2007 (Negrete Sandoval, 225)⁵.

⁴ A la mitad de estos dos frentes teóricos por parte de Francia y Estados Unidos, habrá que recalcar también el caso del suizo Jean Starobinski, literato especializado en Rousseau y otros autores franceses de la Ilustración. Fue precisamente su *expertise* en el autor ginebrino lo que lo llevó a la composición de la obra titulada *Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, dedicada a la vida y obra del autor. En ese libro, más concretamente con su análisis de las *Confesiones*, presenta varias reflexiones interesantes en torno al tema de la escritura autobiográfica. Por tal motivo, aunque la obra fue presentada originalmente como su tesis doctoral en 1957, fue publicada luego en forma de libro por Gallimard en 1971, justo a tiempo para la nueva efervescencia moderna de los estudios autobiográficos

⁵ Baste mencionar brevemente el hecho de que Negrete Sandoval deja fuera de su corpus teórico los estudios hechos en México, debido a que éstos, si bien pioneros en ocuparse de la materia en la región, no tienen precisamente un giro teórico. Está el caso de *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* de Raymundo Ramos, publicado en 1967, que se presenta más bien como una antología de los primeros ejemplos de textos autobiográficos en México, con una lista conformada por los siguientes nombres: Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Servando, José Guride y Alcocer, Guillermo Prieto, Federico Gamboa, Victoriano Salado Álvarez, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet.

Otro estudio mexicano que resulta anterior a casi todos los listados del cono sur (salvo el de Prieto) se trata del artículo de Jorge Rufinelli “Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana”, publicado en 1986. El texto de Rufinelli se limita igualmente a proponer un rastreo de las autobiografías (o, cuando menos, obras cercanas a ese modelo) más notables dentro de la historia de la literatura mexicana durante el siglo XX. Si pudiera rescatarse algo como una postura teórica del trabajo de Rufinelli, sería la de un error manifiesto en su postura, pues el autor afirma que no ha existido nunca en territorio hispanoamericano una tradición autobiográfica como tal:

Por el lado de la academia española tenemos en primer lugar el trabajo de Ángel Loureiro, con su introducción a un volumen monográfico sobre los estudios de la autobiografía titulada “Los problemas teóricos de la autobiografía” (1991); la obra de Ana Caballé *Narcisos de tinta* publicada en 1995; el libro de José María Pozuelo Yvancos, titulado *De la autobiografía. Teoría y estilos*, publicado en el 2006; el ensayo *El pacto ambiguo* de Manuel Alberca, publicado en 2007; y la introducción de Ana Casas a su libro compilatorio sobre estudios de la autoficción publicada en 2012, titulada “El simulacro del Yo: la autoficción en la narrativa actual”.

Si bien la gran mayoría de los autores se ha ocupado en mayor o menor medida del tiempo de forma tangencial, en sus discusiones prima otra perspectiva muy distinta, pues todos los estudios mencionados se mueven, ya sea dentro de la línea de los estudios del *autos* o de la *graphie*, o en enfoques concretos de los estudios literarios. Philippe Lejeune por ejemplo se ocupa de la dimensión pragmática del acto de la lectura, en donde por medio de la convergencia entre el nombre de la firma del autor y el nombre del narrador, se inaugura para el lector una lectura autobiográfica del texto; Elizabeth Bruss intenta delimitar la autobiografía como género diferenciándolo fundamentalmente de la ficción, para ello, observa las construcciones lingüísticas que le son comunes a su forma de relatar; Karl Weintraub está interesado en observar el texto autobiográfico como un umbral en donde el autobiógrafo toma conciencia histórica de su existencia; Starobinski, propiamente hablando, no se propone como tal el estudio de la escritura autobiográfica sino que, en su estatus como

Pero ni a los cuarenta ni a los sesenta ni a otra edad el escritor hispanoamericano por lo general acomete esta aventura [la de escribir una autobiografía], y el género se convierte en un hueco dentro de las prácticas de escritura si comparamos nuestra tradición con otras, la anglosajona por ejemplo. Nos preguntamos a qué simples o complejas razones puede obedecer esta ausencia, que nervios del corazón toca o deja de tocar el ademán autobiográfico para que nuestros escritores se cierren ante la sola perspectiva de contar su vida (513).

A esta afirmación responde de forma indirecta Sylvia Molloy en su trabajo:

En Hispanoamérica la autobiografía ha sido notablemente descuidada, tanto por lectores como por críticos. *Esto no se debe, como se suele afirmar a la ligera, a que la autobiografía sea poco frecuente*, o a que los escritores hispánicos, por rasgos “nacionales” difíciles de determinar, sean poco afectos a exponer sus vidas por escrito. El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, *se las declara historia o ficción*, y rara vez se les adjudica un espacio propio. (Molloy, 12, las cursivas son mías)

Con lo que los estudios mexicanos que se realizaban durante el momento observarían el fenómeno desde un claro anacronismo y/o ausencia de reflexión teórica.

especialista de Rousseau, estudió la obra del autor ginebrino en su totalidad, y, al momento de trabajar su autobiografía, las *Confesiones*, tuvo la agudeza requerida para visualizar varias de las discusiones sobre el género e intentó dilucidarlas; Alberca, imitando a Lejeune, estudia la dimensión pragmática que encierra el acto de la lectura de una novela de autoficción, con la importante salvedad de que, a diferencia de Lejeune, borra completamente al concepto de tiempo de su definición del acto de lectura autoficcional; Amícola está interesado en observar cómo se construye una autfiguración, esto es, una figura de yo, que refiere al proceso de desdoblamiento en el acto de escritura autobiográfica en donde de la personal real y concreta, se desprende un segundo yo creado exclusivamente por medio de la escritura; Molloy se ocupa de identificar los rasgos comunes que caracterizan a las escrituras autobiográficas hispanoamericanas del siglo XIX, señalando estrategias retóricas que se repiten constantemente en los textos, tales como la escena de la lectura, la tendencia a la historicidad o la preocupación por la comunidad o colectivo en la que el yo autobiográfico viene a insertarse; Gusdorf señala en general las características contextuales y filosóficas que configuraron la forma autobiográfica, concluyendo que la autobiografía viene a ser sobre todo una empresa de autocreación, en donde un yo construye y concreta su subjetividad por medio del ejercicio de escritura autobiográfica; finalmente, sólo James Olney y Pozuelo Yvancos merecen mención aparte, pues sí que dedican sendos apartados de su digresión teórica para intentar elucidar cuál es la experiencia temporal que tiene lugar en la empresa autobiográfica, a ello volveremos más adelante.

1.3 La teoría del tiempo autobiográfico, primer esbozo

De inicio, intentaremos facilitar el entendimiento de los aportes de la teoría del tiempo autobiográfico listando como afirmaciones generales cada una de las revelaciones y/o soluciones que ilustra este modo de análisis. Para enumerarlas a la manera de una sola frase, podríamos decir que la teoría del tiempo autobiográfico permite:

1. Hermanar los diversos ejemplos de escritura autobiográfica, resolviendo de esa forma la cuestión genérica ya que permite una lectura abarcadora que toma en cuenta el corpus general de las escrituras del yo como un amplio espectro de configuraciones de la experiencia temporal subjetiva.
2. Tomar en cuenta simultáneamente el afuera y el adentro del texto, lo que permite observar la experiencia temporal del autobiógrafo en relación con el contexto histórico-cultural en el que emerge cada escritura autobiográfica.

3. Develar la forma y el fondo de los textos autobiográficos en su correspondencia con la disposición-configuración de la experiencia temporal subjetiva. Con ello, se desliga a la escritura autobiográfica de la limitante teórica del tiempo lineal, mostrándose ésta como una más entre sus estructuras posibles.

Así pues, con la siguiente discusión, intentaremos delinear cada uno de estos puntos a profundidad.

1.4 El origen de la escritura autobiográfica

Posicionando el concepto de tiempo como centro, es posible identificar el origen de la sensibilidad autobiográfica. Georges Gusdorf, en su ya mencionado estudio, abre su reflexión situando el fenómeno autobiográfico en un contexto específico de tiempo y espacio, dice el autor:

En primer lugar, conviene resaltar el hecho de que el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes [...] vemos en seguida que se trata de un fenómeno tardío en la cultura occidental, y que tiene lugar en el momento en que la aportación cristiana se injerta en las tradiciones clásicas. Por otra parte, no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental, preocupación que ha llevado consigo en su conquista paulatina del mundo y que ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones (9-10).

Gusdorf identifica la introducción del cristianismo en la sociedad europea como el factor que hace surgir la sensibilidad autobiográfica⁶, dado que las prácticas ritualistas que trae consigo la nueva religión modificaron por completo su idiosincrasia. Durante la Antigüedad dominó una dinámica social que preponderaba la vida en el espacio público, donde la convivencia en comunidad primaba sobre todas las cosas. Piénsense por ejemplo en espacios como el ágora en la antigua Grecia, el senado romano, o los propios ritos religiosos, realizados por grandes masas en espacios al aire libre. No obstante, una vez que se introducen los ritos del cristianismo, llegarán las prácticas de la meditación, el rezo y el recogimiento espiritual, actividades que el sujeto debe desempeñar en silencio consigo mismo, lo que irá aislándolo paulatinamente del resto de sus congéneres, nace así la noción de individualidad⁷.

⁶ La obra que inauguraría la tradición autobiográfica sería las *Confesiones* de San Agustín. El hecho de que el autor se trate de un obispo no resulta por supuesto casual.

⁷ Como muestra, recuérdese el asombro de San Agustín al observar a su maestro, San Ambrosio, realizar una lectura en silencio. También en los Evangelios encontramos versículos bastantes literales del cambio de rito. En el célebre sermón del monte de Jesucristo, en Mateo capítulo 5, versículos del 6 al 7, el profeta censura la

Con el cristianismo se introduce así mismo una idea de moral y deber ser, la idea del pecado y de la dicotomía de recompensa y castigo en el más allá, donde si se siguen las leyes de Dios se gozará de la perpetua retribución divina, y si se hace lo contrario, se sufrirá la condena a un castigo igualmente eterno. Esto obliga al sujeto que vive bajo el régimen cristiano a voltear la mirada hacia su propia vida, pues debe constantemente autoevaluarse y autoexaminarse para saberse digno de recuperar el Edén. Comenta Gusdorf:

El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. Tal destino se desarrolla como un diálogo con Dios, en el que, y hasta el final, cada gesto, cada pensamiento o cada acto pueden ponerlo todo en entredicho. Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatorio (11).

Al observar así la totalidad de su propio relato de vida, el sujeto moderno toma conciencia de sí, empieza a observar su propia vida como una línea que tiene un principio y un fin. Desde entonces y hasta nuestros días, el concepto de tiempo lineal ha hecho mella en las sociedades, al punto de crear una sensibilidad que gira en torno a una obsesión con la muerte; a la idea del tiempo que se escurre entre los dedos; a considerar todo como efímero y caduco; y a observar de manera negativa a la vejez. La gran revolución que tuvo lugar entonces para que la sensibilidad autobiográfica viera la luz, no es otra que un cambio en la concepción del tiempo de la sociedad occidental. El cambio cultural del cristianismo puede entenderse como el paso de la preponderancia de la comunidad a la relevancia del individuo; del tiempo circular, al tiempo lineal, dice Gusdorf:

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, el individuo no ve su existencia fuera de los demás, y todavía menos contra los demás, sino con los otros, en una existencia solidaria cuyos ritmos se imponen globalmente a la comunidad. Nadie es propietario de su vida ni de su muerte; las exigencias se solapan de tal manera que cada una de ellas tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna. Lo que cuenta no es nunca el ser aislado; mejor aún, el aislamiento es imposible en un régimen de cohesión total. La vida social se despliega a manera de una gran representación teatral en la que las peripecias, fijadas originalmente por los dioses, se repiten periódicamente. Cada persona aparece así como el titular de un papel, ya representado por los ancestros y que los descendientes volverán a representar; hay un número limitado de papeles, y se expresan con un número limitado de nombres. Los recién

práctica del rezo en público pues, comenta, la misma será una pura muestra de vanidad, con lo que la manera correcta de rezarle al Señor es por medio del diálogo privado e individual entre el creyente y el Creador:

Y cuando ores, no seas como los hipócritas; porque ellos aman el orar en pie en las sinagogas y en las esquinas de las calles, para ser vistos de los hombres; de cierto os digo que ya tienen su recompensa. Mas tú, cuando ores, entra en tu aposento, y cerrada la puerta, ora a tu Padre que está en secreto; y tu Padre que ve en lo secreto te recompensará en público.

nacidos reciben el nombre de los difuntos, de los cuales toman su rol, y la comunidad se mantiene idéntica a sí misma, a pesar de la renovación constante de los individuos que la componen
[...]

Esta toma de conciencia de la originalidad de cada vida personal es el producto tardío de cierta civilización [...] Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia. El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes; en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo (10).

Tomando en cuenta la cita anterior de Gusdorf podemos considerar que la figura del autobiógrafo moderno sólo es posible bajo la sombra del imperio de la historia. Inmersas en el tiempo circular, las civilizaciones no toman en cuenta su existencia individual porque únicamente se ven como parte de un *continuum*. No obstante, cuando se introduce la noción del tiempo irrepetible que avanza hacia adelante para no volver nunca más, la inquietud por sobrevivir a la muerte inundará al sujeto moderno. Comenta Gusdorf:

A partir de ese momento, el hombre se sabe responsable [...] creador de reinos o de imperios, inventor de un código o de una sabiduría, tiene conciencia de añadir algo a la naturaleza, de inscribir en ella la marca de su presencia. Aparece entonces el personaje histórico, y la biografía representa, junto a los monumentos, las inscripciones, las estatuas, una de las manifestaciones de su deseo de permanencia en la memoria de los hombres. Las vidas ejemplares de los hombres ilustres, de los héroes y los príncipes, les conceden una especie de inmortalidad literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros (10).

Se sobrevive por medio del legado, al dejar una obra que sirva como constancia del paso por el mundo que ha tenido un individuo, para ello, la creación resulta fundamental. En materia de lenguaje, la propia escritura se propone como una forma de historia frente a la oralidad, pues su fin es fijar las palabras en una forma definitiva, al contrario de las sentencias orales que se desvanecen para siempre con el viento. La escritura representa por tanto la conservación de los pensamientos, datos y hechos que han tenido lugar en el mundo.

1.5 El curso de vida, autobiografía como tiempo lineal

Desde la Antigüedad, el montaje de una narración que posibilite la comprensión del mundo fue una de las primeras técnicas del pensamiento humano. Antes de la filosofía y la ciencia, existió el mito. La relación entre el hombre y las cosas que lo rodeaban estaba mediada por una ficcionalización de los elementos naturales. De ese modo, si el sol se ocultaba en el horizonte para hacer surgir la oscuridad y las estrellas, se trataba en realidad

de la danza de Shiva, que destruía momentáneamente el universo en pos de prepararlo para un nuevo día, o acaso se trataba del carro de Helios o la barca de Ra, que surcaban el cielo proveyendo al mundo de luz.

Roland Barthes relaciona directamente el relato con el inicio mismo de la existencia humana, dice: “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad, no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos” (9). Los mitos en sí son considerados relatos contruidos en colectivo, son el producto de la sabiduría y el constante relatar(se) de una comunidad, por lo que no es extraño que, dentro de su narración, el mito termine dando muestras de la idiosincrasia y sensibilidad de aquella comunidad que lo ha configurado. La épica, que es una derivación culta de esa práctica de la narración mítica, gira comúnmente en torno de una figura heroica que resume los valores fundamentales de la comunidad que lo edificó. Las historias son pues, fundacionales, es a través del ideal identitario que establecen, que éstas terminan por dar vida a pueblos y naciones enteras.

El lugar primigenio que ocupa la narración en la historia del hombre ha llevado a pensar que se trata de una característica inherente a la capacidad cognitiva del ser humano, observamos el mundo como un relato, y vivimos y nos introducimos en él como tal. Cuando un hombre debe referir su propia vida, tiende a observarla como un relato compuesto de episodios singulares o extraordinarios: la niñez, el primer beso, el primer amor, el encuentro con la muerte, la madurez, etc. Sin duda tal motivo es lo que ha dado origen a frases hechas del léxico coloquial tales como, “historia de una vida”, “la historia de mi vida”, etc. Somos la historia que nos contamos de nosotros mismos, nuestro yo es un relato, nuestro futuro es una invención y nuestro pasado una reinversión⁸.

En su artículo “La ilusión biográfica” Pierre Bourdieu reflexiona a este respecto:

La historia de vida es una de las nociones de sentido común que han entrado de contrabando en el discurso académico; al principio fue adoptada sin bombo ni platillo por los etnólogos, y luego, más recientemente, por los sociólogos. Hablar de historia de vida es al menos presuponer, y esto no es superfluo, que la vida es una historia y que como en el título de Maupassant, *Une Vie*, una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia. Esto es lo

⁸ cf. Amador Solís, L.T. (2022). “Dimensión y experiencia temporal de la escritura autobiográfica”. *Aproximaciones a las escrituras del Yo en Hispanoamérica*. UAEM.

que dice el sentido común, es decir, el lenguaje ordinario, que describe la vida como un camino, una ruta, una carrera, con sus encrucijadas (Hércules entre el vicio y la virtud) sus trampas, incluso sus emboscadas (Jules Romain habla de «las emboscadas sucesivas de los concursos y los exámenes»), o como un progreso, es decir, un camino que se hace y que está por hacer, un trayecto, una carrera, un *cursus*, un pasaje, un viaje, un recorrido orientado, un desplazamiento lineal, unidireccional (la «movilidad»), que implica un comienzo (un «principio en la vida»), etapas y un fin, en el doble sentido de término y de meta («él hará su camino» significa que lo conseguirá, que hará una bella carrera), un final de la historia (121).

La metáfora que asimila la vida con una historia, nos dice Bourdieu, se encuentra íntimamente hermanada con la que la asimila con un camino, un viaje, una línea, un constante avanzar e ir hacia delante. Esto nos devela la reflexión de que aquella vida vuelta relato no se configura de cualquier manera, sino que lleva un orden específico, una forma particular de disponer los acontecimientos. Este orden es por fuerza un orden temporal. Si hay relato, hay tiempo, la relación resulta indisoluble. Pero no una noción de tiempo cualquiera. Por tradición, el relato suele presentarse bajo la lógica del tiempo lineal y cronológico. La historia de vida, comúnmente, se tratará de una narración que va de principio a fin, avanzando siempre de manera progresiva, de la niñez a la madurez, de la adultez a la vejez, del nacimiento a la muerte o de la cuna a la tumba. Comenta Bourdieu:

Esa vida organizada como una historia se desarrolla, según un orden cronológico que es también un orden lógico, desde un principio, un origen, en el doble sentido de punto de partida, de comienzo, pero también de principio, de razón de ser, de causa primera, hasta su término que es también una meta. El relato, sea biográfico o autobiográfico, como el del testimonio que se confía a un investigador, propone acontecimientos que, sin desarrollarse todos y siempre en estricta sucesión cronológica (cualquiera que ha recogido historias de vida sabe que los testimonios pierden constantemente el hilo de la sucesión estrictamente cronológica), tienden o pretenden organizarse en secuencias ordenadas según relaciones inteligibles (122).

El propio transcurrir cotidiano del día a día es muchas veces observado como una historia que va de principio a fin. Desde el amanecer hasta el anochecer, desde el despertar en la mañana hasta el acto de sumirse en el sueño por la noche. El obrero tiene hora de entrada y de salida en el trabajo, el estudiante entra y sale de la escuela. Sin darse cuenta, el ser humano ordena el mundo a la manera de un relato que teje sus acciones de manera secuencial.

Con ello, se nos devela el gran problema por antonomasia de la reflexión temporal de la escritura autobiográfica: la vida escrita posee un orden fundamentalmente lineal, una perspectiva que le ha sido impuesta desde las formas occidentales tradicionales. Así pues,

uno de los propósitos de la teoría del tiempo autobiográfico reside en desligar la reflexión teórica de las escrituras del yo de este corsé de la linealidad.

1.6 Los límites del *bios*

Hemos mencionado que una de las grandes aportaciones de James Olney como teórico fue pensar la autobiografía partiendo de las tres raíces etimológicas que componen la palabra: *autos*, *bios*, *graphie*. Uno de sus primeros esbozos en esta dirección es su trabajo titulado “Autos · Bios · Graphein: The Study of Autobiographical Literature” de 1978. Olney apunta que en la composición de la palabra “autobiografía” la partícula *bios* refiere a “curso de vida”, esto es, la vida como tiempo lineal, que va desde el principio al fin o desde el nacimiento a la muerte (“Autos”, 116). En otro lado, Olney señala además con especial sagacidad el hecho de que el *bios* se encuentra en el centro, literal y figurado, del término “autobiografía” (“Ontología”, p. 34). Con lo que no resulta extraño que cada vez que los teóricos de la escritura autobiográfica se han ocupado de la dimensión temporal de estos textos, hayan dirigido su reflexión en torno a la dinámica de la linealidad, generalmente en reflexiones que atañen a la memoria como motor de la empresa de escritura, o al lenguaje particular con el que se construyen, el cual está comúnmente en tiempo pasado (“nací”, “fui”, “me crié”, etc.). Bajo esta lógica entonces pensar el tiempo autobiográfico es por descontado reflexionar sobre la dinámica de una línea de vida, en donde se parte del momento presente del acto escritural (final momentáneo de la línea vital) para retrotraerse hacia su principio o punto de partida.

Olney señala que esto conlleva un enorme problema, pues la comprensión del *bios* como “el curso de una vida” inviste al acto autobiográfico de un sesgo histórico y narrativo, una estrechez genérica que termina ilegitimando la autoridad etimológica pues, comenta el crítico, tan sólo en su época contemporánea puede pensar en el caso de muchas composiciones de la poesía lírica desprovistas de los rasgos del *bios* (clara estructura de inicio y fin, relato retrospectivo en el tiempo, inauguración del relato con referencias a la niñez y a la formación, etc.), las cuales, sin embargo, no dudaría un segundo en denominar como “autobiográficas” (“Autos”, 116). Dos años después, en 1980, en un estudio titulado “The Ontology of Autobiography”, Olney va a desarrollar la hipótesis que había presentado en su estudio de 1978, y analiza de forma autobiográfica célebres composiciones líricas de Valéry

y T.S. Eliot. Siguiendo la veta inaugurada de su trabajo de 1978, para este análisis primero debe ocuparse de desligar el concepto de “autobiografía” del corsé del *bios*.

El problema de entender el *bios* como una forma del tiempo irreversible, dice Olney, es que en el acto memorístico de recuperar el pasado ya vivido para plasmarlo por escrito en un texto en el presente, pasado y presente se encontrarían en distintos ordenes de realidad. De esa manera, si el pasado ya ha sido y no existe más, no se puede recuperar salvo como una forma de traición, una modificación tramposa del pasado hecha desde el presente:

Si *bios* es el “curso de la vida: el tiempo de la vida”, y si esta ya ha tenido lugar, entonces habría que preguntarse cómo va a hacerse presente otra vez, cómo va a ser revivida, cómo es posible devolver a la vida lo que ya no se está viviendo, cuando el “es” ha sido transformado en “era”, en qué momento el presente se introduce en el enorme abismo del pasado, y si éste permanece enteramente real en todos los sentidos entonces debe serlo dentro de un nuevo orden de realidad totalmente diferente del que forma el presente. Así, un tipo de realidad corresponde al presente y otro tipo bastante diferente de realidad (si efectivamente lo es) corresponde al pasado (“Ontología”, 34).

Continúa Olney rescatando una cita de Barret Mendel:

En el ensayo de Barret Mandel [...] se le otorga a esta noción una expresión provocativa: “el pasado... nunca existió realmente: ha sido siempre una ilusión creada por la actividad simbolizadora de la mente”. ¿Cuándo existe el pasado?, ¿cuándo ha existido?, ¿existió un pasado ayer?, ¿la semana pasada?, ¿hace uno o diez años? Verdaderamente no existió, no como pasado. Realmente el pasado no existió nunca (“Ontología”, 34).

Olney llega aquí a la consabida aporía ontológica del tiempo que ya se encargó de señalar Aristóteles en su *Física*. El tiempo es aquello que “no es”, pues el pasado ha sido y ya no es, y el futuro todavía no es (138). El presente tampoco “es” en un sentido estricto, pues su naturaleza es la de un constante movimiento, el de un fluir perpetuo que se crea y se destruye de forma permanente, y si se trata de asirlo, si se le fija, deja de ser presente.

Continúa Olney su argumentación por medio de la célebre cita que Platón hace de Heráclito:

Heráclito otorgó una expresión clásica al dilema del autobiógrafo y lo hizo de la siguiente forma: “En algún lugar Heráclito dice que todas las cosas fluyen, que nada permanece inmóvil y, comparando las cosas existentes al fluir de un río, firma que uno nunca se baña dos veces en la misma corriente” (Platón, *Cratylus*, 402 a). Exactamente lo mismo, aunque haciendo uso de un lenguaje más claro y de metáforas más dramáticas, es lo que fenomenólogos y protofenomenólogos nos han vendido durante los últimos cien años. Examinemos más detenidamente la expresión de la afirmación fenomenológica de Heráclito. Esta compara “las cosas existentes con el fluir de un río”. La frase, que se traduce como “cosas existentes” es la *ta onta* y el *onta* (por consiguiente, del que se deriva la palabra ontología), es la forma plural del participio presente de *einai* que es el verbo “ser”. Por eso, *ta onta* significa “las cosas que

son” o “aquellas cosas que existen” (la ontología es, de esta forma, la teoría sobre la naturaleza del ser o de la existencia), y es precisamente *ta onta* lo que Heráclito compara con el fluir de un río

[...]

se podría decir que la expresión *ta onta* significa todas las cosas que existen en un momento concreto de tiempo que es el tiempo fenomenológico, el momento presente. Heráclito compara este estado con el incesante e irrefrenable fluir de la corriente, como la unidad y densidad de la experiencia, el tiempo o la conciencia, en una corriente en la que nunca será posible bañarse dos veces. Sin embargo, ¿no es precisamente la pretensión o esperanza del autobiógrafo el que, a través del acto de escribir, pueda recuperar su *bios* para que pase a formar parte del *ta onta*, o sea, la posibilidad de que su *bios* o su vida sea una de esas cosas que realmente pueden existir en el presente y como presente? Así es realmente aunque [...] mientras solo se entienda el *bios* como el curso de una vida, ese deseo será más una esperanza que una pretensión, y una ilusión más que una esperanza (“Ontología”, 34).

El planteamiento es harto complejo. En primera instancia, en la metáfora de Heráclito hay una cierta alusión al tiempo como algo irreversible, al comentar que el hombre se encuentra en constante cambio y que no puede permanecer siendo el mismo. De ahí que Olney tome esta metáfora del río temporal como ejemplo paradigmático del tiempo autobiográfico, el cual, como hemos visto, en una primera aproximación se entiende precisamente de esa manera. No obstante, en este punto Olney inserta su giro fundamental sobre la temporalidad, en el que la metáfora del río adquiere cualidades distintas. Si la corriente del río es el tiempo de la existencia, en su constante fluir no hay una parte que pueda ser considerada como su “inicio”, pues la división en partes ni siquiera es posible. Por equivalencia metafórica, entonces, en la vida misma tampoco existiría una parte que pueda ser considerada su inicio o pasado *per se*:

como participio presente que denota una acción o un estado continuo, el *ta onta* apunta, no a una condición terminada sino a un proceso en progreso, al proceso de ser, el proceso de existir. (En inglés, el participio presente del verbo ser representa, conforme a sus dos sentidos, a “aquellas cosas que son” o a “aquellas cosas que existen”)

[...]

Lo que yo propongo es que la vida en la que se fundamenta la autobiografía podría entenderse en más sentidos que en el perfectamente legítimo de «la historia y narrativa individual». Así, también se podría entender como un impulso vital, el impulso de la vida, que al ser vivido es transformado por el único medio característico y peculiar de todo individuo, su propia configuración psíquica [...] Se podría entender como la participación en una existencia absoluta que trasciende en gran medida las variables y cambiantes irrealidades de la vida mundana; se podría entender como la tendencia moral del ser individual. La vida entendida así no se dirige a través del tiempo hacia el pasado sino que se dirige hacia las raíces de cada ser individual. De esta forma, es intemporal y se encuentra comprometida a seguir ese impulso vertical desde la conciencia al inconsciente más que el impulso horizontal del presente al pasado (“Ontología”, 34-35).

Para Olney la vida es un impulso vital en el que, en su contemporaneidad, se encuentran ya presentes todos los momentos temporales de un sujeto, no hace falta invocar “uno de ellos desde otro”, pues todos forman parte del *ta onta* de su existencia. Entender entonces el *bios* como el “curso de una vida”, en su linealidad, anula todo el impulso vital que esta vida pueda poseer. Para respetar este impulso vital, el *bios* no debería ser entendido como “el curso de vida” sino como vida a secas, la vida en sí misma. En lo que respecta a su condición temporal, su comprensión debería ser como una ontología simultánea que contiene a todos los tiempos de la vida en el presente de la existencia, con lo que la separación radical que se hace entre las tres dimensiones temporales del tiempo lineal resulta en realidad falsa. En la metáfora del río, el instante que fluye no es un momento aislado que se encuentra separado, por una imaginaria línea divisoria, del momento que tanto le precede como le prosigue —su pasado y su futuro—, sino que, al contrario, esas dos dimensiones se encuentran ya presentes en la corriente que fluye —el presente—, más aún, es lo que la conforma.

De la misma manera que la corriente del río, la existencia del sujeto no puede ser dividida artificialmente entre su pasado, presente y futuro, todo eso es una ilusión puramente conceptual. Es preciso entender que el presente de un sujeto contiene ya en sí mismo todo su pasado, pues el total de su acontecer es lo que lo ha llevado hasta ahí, su existencia no podría concebirse de otra manera. El sujeto “es” con toda su vivencia a cuestas. La división temporal tripartita respecto a la vida acarrea el clásico error conceptual de entender al sujeto como un ente con una identidad fija (instante congelado, aislado), o un sujeto cognoscente que surge de la nada y/o que observa el mundo fuera de él (sin un pasado detrás y siendo éste pura consciencia). Tal entidad no sólo resulta imposible sino que, de serlo, sin duda no sería la equivalente al autobiógrafo. Un sujeto que escribe su propia vida lleva consigo toda su historia a cuestas, por lo que la rememoración del pasado no será ninguna operación en donde desde el presente se vaya hacia atrás, ni mucho menos una traición, en la que el pasado sencillamente se deforme desde el sesgo del presente, sino, como diría Gusdorf, una experiencia en la que, a través del acto de escritura, un sujeto se vuelve capaz de “discernir la estructura de su ser en el tiempo” (16). En el flujo del *ta onta*, el “es” no se vuelve en “era” para recuperar el tiempo pasado, eso le quitaría precisamente lo vivo a la vida. En el *ta onta* sólo hay “es”. Con lo que, siguiendo a Eliot, Olney declara que “el tiempo es un presente

eterno”. Olney no niega la empresa de la “recuperación del tiempo” en la autobiografía, pero sí la separación radical entre pasado y presente, la cual —dice— se da en su enunciación pero no en su ontología, pues el presente mismo se encuentra ya formado por el pasado.

De esa manera, podemos entender que la escritura autobiográfica no intenta perseguir un pasado inventado, no es el artificio temporal impostado por un mentiroso con minuciosidad de cirujano, sino que se trata de un yo situándose plenamente en la naturaleza temporal de su existencia. Jamás va a ser lo mismo vivir algo que entenderlo y reflexionarlo. La utilidad de los textos va a ser precisamente esa, el poder observar la existencia para evaluarla bajo la luz de la reflexión.

Como hemos señalado al principio de esta argumentación, acto seguido a este punto, Olney pasa al análisis de ejemplos de la poesía lírica que pueden considerarse claramente autobiográficos, sin que estos tengan en el caso de su dimensión temporal, ninguna alusión hacia el “curso de una vida”, ni tampoco una enunciación de los hechos en implicación cronológica. Puesto de otra manera, Olney simplemente da por sentado que la cuestión sobre la comprensión errónea de la partícula *bios* ha quedado aclarada y que, por tanto, el debate ha sido zanjado. No obstante, si eso realmente fuera así, la teoría autobiográfica que ha visto la luz desde su trabajo en adelante tendría ya que haber tomado en cuenta todas estas aseveraciones, algo que no ha sucedido. La comprensión del *bios* se encuentra, por demás, corrupta. El tiempo autobiográfico sigue entendiéndose de forma dominante como tiempo lineal de principio y fin, de juventud y vejez, de nacimiento y muerte; la operación de la memoria en general, como una simple reelaboración del pasado hecha desde el presente. Por lo que podemos concluir que los esfuerzos de Olney no han conseguido llamar suficientemente la atención sobre este punto. De ahí la importancia de proponer una teoría que centre la mirada en una comprensión sobre el tiempo autobiográfico, y que disminuya la influencia del *bios*. Esto es, que desplace la inclinación por el tiempo lineal en pro de una idea de tiempo en su cualidad universal. Ello nos otorgará una acepción del tiempo más general y camaleónica que nos permita observar estos textos con un juicio tanto más amplio como variado. La labor entonces sería desligar la autoescritura de ese centro que es la linealidad del tiempo irreversible.

1.7 El tiempo como mediación en el problema de los géneros

No es lo mismo decir “autobiografía” que decir “autobiográfico”. Es preciso dejar en claro que no será nunca lo mismo el sustantivo que el adjetivo. La autobiografía es un género concreto que surge en el siglo XVIII de la mano de Rousseau. Lo autobiográfico, por el contrario, podría considerarse como un registro textual, o acaso como una cierta sensibilidad que refiere al proyecto de autoconocimiento que termina traducándose en forma de escritura. Por ello, debemos entender que lo “autobiográfico” no se reduce únicamente al ejemplo de la forma textual de la autobiografía, sino que abarca toda la constelación de las escrituras del yo en su amplitud. Este matiz resulta imprescindible para entender no sólo el aporte de la teoría del tiempo autobiográfico sino para comprender la teoría autobiográfica en general.

El mote de *escritura autobiográfica* refiere a un muy variado corpus compuesto de una constelación de géneros que, desde cierto punto de vista, pueden parecer disimiles entre sí en cuanto a tradición se refiere. Este heterogéneo grupo incluye formas textuales tan diversas como las cartas, las confesiones, los diarios, las memorias, el ensayo autobiográfico, las autobiografías, las novelas autobiográficas, las memorias ficticias, las falsas autobiografías, las autoficciones y los poemas autobiográficos. El elemento que se encargaría de hermanar a la mayoría de estos textos sería precisamente el registro discursivo, esto es, la partícula del Yo a través de la cual se enuncian los textos, siempre y cuando este Yo se pueda conectar directamente con la persona real y física que firma el texto⁹.

En su estudio *Autobiographical Acts* (1991) Elizabeth Bruss se fija como objetivo delinear un límite genérico de la autobiografía que termine por diferenciarla de los ejemplos de ficción literaria. Para ilustrar la imposibilidad de dicha cuestión, Bruss utiliza el ejemplo de los textos clásicos de Grecia y Roma que se enuncian en primera persona, dado que dichos textos han sido señalados muchas veces como “antecedentes” de la escritura autobiográfica¹⁰.

⁹ Más allá de lo meramente formal o estilístico, sin embargo, lo que hermana realmente a los textos que se enmarcan en las escrituras del yo es que todos ellos dan cuenta de una empresa de construcción de la subjetividad, esto es, que se trata de un intento del yo por comprenderse a sí mismo a través de la escritura.

¹⁰ Dice Bruss: “Leemos textos más antiguos, o textos de otras culturas, y encontramos en ellos intenciones autobiográficas, pero son a menudo nuestras propias convenciones las que ilustran este texto. Los historiadores clásicos de Grecia y Roma, por ejemplo, pudieron temporalmente adoptar una primera persona retórica para crear un comentario más vivo, pero el autor de ninguna manera afirmó haber estado presente de hecho, haber sido un prácticamente autobiográfico en los hechos descritos de esta manera [...] lo que para nosotros es autobiografía puede que originariamente fuera solo el subproducto de otro acto, una apología realizada en autodefensa o autoexhibición con la intención de vender al hombre mismo como instructor en las artes retóricas ejemplificadas en el texto. Ninguno de estos ejemplos es un caso verídico de la autobiografía como un acto

Al contrastar dichos ejemplos de la literatura clásica con los modelos tradicionales de la autobiografía que ven la luz durante los siglos XVIII y XIX, Bruss señala la ironía de enmarcar ambos ejemplos textuales como “modelos autobiográficos”, tomando en cuenta las profundas diferencias contextuales y retóricas que los separan, con lo que termina declarando que “no hay una forma intrínsecamente autobiográfica” (67) dado que su modelo es mutable a lo largo del tiempo. Concluye, además: “es fácil ver, entonces, por qué los ingenuos intentos de definir la autobiografía según criterios composicionales o estilísticos fallan” (64).

Bruss advierte, no obstante, que la reflexión genérica conlleva una labor heurística que tiene como fin elucidar cada vez un poco más el fenómeno en cuestión:

Obviamente, los estudios sobre el género están justificados si seguimos a Alastair Fowler en la creencia de que «los géneros y modos tradicionales, lejos de ser meros recursos clasificatorios, sirven principalmente para permitir al lector compartir tipos de significado sin desperdiciar nada [...] el entendimiento está ligado al género». Pero, para aprehender esto, necesitamos saber de modo más preciso cómo existe un género, cómo somos capaces de reconocerlo y responder a los tipos de significado que nos expresa (62).

¿Cuáles son entonces los errores fundamentales por evitar en la reflexión genérica para que ésta siga siendo fructífera? Bruss advierte del cuidarse de las sentencias que derivan en clasificaciones ya sea demasiado amplias o demasiado inflexibles:

Las suposiciones erróneas o ingenuas sobre la naturaleza de un género perjudican la crítica del escrito autobiográfico, ya que las sentencias críticas que resultan son, o bien demasiado amplias para ser aclaratorias, o bien demasiado inflexibles para hacer frente a los cambios y al desarrollo.

[...]

Desde luego, uno podría simplemente rechazar cualquier cosa que no se ajustara a la definición de la autobiografía que ha aceptado, o utilizar aquella definición prescriptivamente para reflejar lo que el escrito autobiográfico debería ser, no lo que es (62).

En el caso de las clasificaciones demasiado amplias tenemos el caso de la autoficción y su fórmula mágica de la identidad nominal¹¹, que invita a encasillar los textos y

autónomo con sus propias responsabilidades peculiares. No podría decirse que existiera la autobiografía hasta que se distinguió de otros actos elocucionarios” (64-65).

¹¹ Estrictamente hablando del terreno teórico, la discusión sobre la autoficción en los 70 derivó en reflexiones muy importantes sobre la presencia de la ficción en los textos autobiográficos en general, lo que resultó en la inclusión de diversos tipos de novelas dentro del corpus de las escrituras del yo. Sin embargo, al mismo tiempo, en su condición de *género*, la autoficción acabó siendo un concepto bastante desafortunado, pues la definición como tal del nuevo género quedaría siempre condicionada por el teórico que la sometiera a discusión en ese preciso momento, lo que ha dado como resultado que aún en la actualidad no exista un acuerdo unánime sobre qué es exactamente la autoficción y qué es lo que la conforma como género. Para citar sólo el caso de dos

despacharlos con demasiada facilidad, sin explicar propiamente su funcionamiento y particularidad. Por otro lado, por el caso de las clasificaciones demasiado inflexibles, tenemos como hemos visto al caso de la perspectiva del *bios*, que impone que todo aquello fuera del contexto de la vida dispuesta en su linealidad que promulgó la autobiografía tradicional de los siglos XVIII y XIX, ya no pueda ser ni remotamente autobiográfico. A este respecto, Bruss advierte que las clasificaciones demasiado inflexibles: “lo convertiría todo en fragmentos de literatura *sui generis*, [es decir que] con cualquier alteración en la temática o estructura, por pequeña que fuera esta, [se deba crear] una nueva categoría genérica” (64). Si admitiéramos que todo lo autobiográfico debiera llevar un *bios* en el sentido tradicional y que solamente de esa manera puede ser autobiográfico, para cada caso de escritura autobiográfica que se desviara de la norma habría que bautizar un nuevo género, una empresa por demás fútil. Sin embargo, la teoría del tiempo autobiográfico tampoco comete el error de caer en una sentencia, en palabras de Bruss, demasiado amplia como para resultar aclaratoria. Ciertamente enunciar sin más que cada ejemplo de escritura autobiográfica conlleva el uso del tiempo no nos llevaría a ningún lado, por ello es que la teoría del tiempo autobiográfico propone detenerse en la observación de cada uso específico del tiempo que se dé en cada caso de escritura autobiográfica. Observar la disposición particular del tiempo es fundamentalmente una invitación para observar la diferencia. La propuesta de esta teoría pretende ser abarcadora en el mejor de los sentidos. Para poner a prueba esta última aseveración, invocaremos brevemente la discusión genérica sobre los *Essays* de Montaigne.

En su mencionado estudio “Condiciones y límites de la autobiografía”, que como hemos dicho inaugura la discusión contemporánea sobre lo autobiográfico, Georges Gusdorf insta una genealogía de la escritura autobiográfica occidental compuesta por una tripartita

ejemplos, un autor como Vincent Colonna, pionero en el estudio de la autoficción con su tesis doctoral *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* publicada en 1989, diría que ésta es simplemente aquel proceso en el que el yo autor se introduce como personaje dentro del texto ficticio. Una definición poco precisa y en extremo problemática, como lo demuestran las reflexiones del propio Colonna, que ubica la *Divina Comedia* como un ejemplo de autoficción únicamente por el hecho de que Dante mismo aparece hecho personaje dentro del texto. Años más tarde, otro autor como Jacques Lecarme, mucho más mesurado en su análisis, diría que una autoficción es toda aquella novela cuyo personaje principal comparte identidad nominal con el autor (en Ana Casas, 21). Si bien mucho más precisa en sus elementos estructurales, la definición del autor francés sigue pecando de debilidades, pues baste con pensar que dicha definición excluye a los cuentos y cualquier otra forma distinta de relato que no sea la novela.

línea latín-francesa: San Agustín, Montaigne y Rousseau. El lugar predominante que ocupa el texto de Montaigne en dicho canon se debe a que marca un momento crucial del despertar de la conciencia subjetiva en Occidente, prefigurando así lo que serían después las reflexiones filosóficas de autores como Descartes o Kant.

Desde entonces, sin embargo, otros teóricos de la escritura autobiográfica han puesto en entredicho la inclusión de este texto en el canon autobiográfico. John Paul Eakin, por ejemplo, elabora un estudio introductorio a la obra cumbre de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, publicado en 1975, en donde señala diversos desacuerdos que guarda con la postura del teórico francés en lo relativo a la discusión genérica. Eakin comenta que la definición que propone Lejeune para el género de la autobiografía¹² marca “tres aspectos tendenciosos” recurrentes de su labor particular como teórico: 1) su orientación a la prosa, 2) su preocupación por los aspectos temporales del relato y 3) su atracción por las corrientes psicológicas / psicoanalíticas (11). Las dos primeras fijaciones que Eakin adjudica a Lejeune nos son reconocibles pues aluden a lo que hemos estado revisando sobre la construcción clásica del relato, el cual es una narración que se extiende a lo largo de un tiempo cronológico (lineal). Para Eakin, sin embargo, estos dos elementos particulares son los que resultarán problemáticos en la medida en que limitan demasiado el espectro de la escritura autobiográfica. Bajo la sombra de tal definición, no tiene cabida el considerar una composición poética como una obra autobiográfica, puesto que no estaría escrita en prosa. Ello es contradictorio cuando se piensa que existe una larga tradición de poemas que pueden ser considerados autobiográficos. Sin ir más lejos, ya vimos en el apartado anterior que Olney trabaja los poemas de Eliot y Valéry en ese sentido. También una forma como el diario íntimo resultaría excluida de la definición de Lejeune, al no limitar su estructura al recuento retrospectivo de una vida completa en el tiempo, pues muchas veces este tipo de textos se limitan a centrarse en el breve lapso de una jornada. Sin embargo, comenta Eakin, especialmente problemáticos resultan los aspectos de la definición de Lejeune, al observar que también eliminan del canon autobiográfico a los *Ensayos* de Montaigne, “puesto que la estructura de esa obra era lógica y sintética más que narrativa y cronológica” (17).

¹² Citamos para mejor referencia: un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 50).

La obra de Montaigne rompe con la estructura que pretendidamente se encuentra en esta clase de textos, donde el tema a elaborar es la “historia de una vida”, pues el escrito de Montaigne es más bien una exposición subjetiva de ideas. Al hilo de esto, otro crítico como Georges May deja caer sutilmente la aseveración de que los *Ensayos* de Montaigne no podría ser de ninguna manera una obra autobiográfica, ya que el tiempo no juega un papel central en los mismos:

De inmediato se piensa en Montaigne. «Es a mí a quien pinto», se lee en la famosa advertencia al lector: «Soy yo mismo el modelo de mi libro.» ¿Semejantes declaraciones hacen de los *Ensayos* una autobiografía? Si así es, constituyen una notable excepción a nuestra regla. Pero esta pertenencia al género autobiográfico es muchas veces discutible, sea en razón de la composición del libro, sea por el hecho de que el tiempo no desempeña allí un papel suficientemente central, o porque este encasillamiento reduciría en exceso la naturaleza y el alcance de los *Ensayos* (26).

El reclamo de May resulta pertinente en la medida en que en la obra de Montaigne no encontramos el recuento de una vida a la manera usual, es decir, hay una ausencia de *bios*. Significativo resulta, dicho sea de paso, el hecho de que en el propio canon autobiográfico occidental encontremos un caso en el que el *bios* resulta insuficiente para pensar la complejidad de este tipo de textos. Sin embargo, Georges May comenta también que hay una ausencia de “tiempo” en la obra de Montaigne, cosa que sí resulta en suma objetable, pues lo que querrá decir realmente May es que hay una ausencia de “tiempo vital”, siempre y cuando se entienda “vital” como derivación de *bios*, esto es, como curso de vida (lineal). Ante esta idea, un autor como Pozuelo Yvancos se va a posicionar críticamente contra la relación intrínseca entre vida y texto que se le ha pretendido imponer a la escritura autobiográfica:

tal presunción y énfasis en la correlación de una relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal* [...] puesto que la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor) (“figuración”, 161, cursivas del original).

Resulta importante aclarar que la ausencia de *bios* no implica la ausencia de tiempo en el escrito autobiográfico, cosa por demás imposible. Yvancos señala cómo el ensayo autobiográfico posee un tiempo particular que, si bien está desligado de la linealidad del *bios*, de la historia de una vida en su cronología, se encuentra ligado profundamente a la concepción subjetiva y autorial, es decir, del autor como padre de su discurso. Dice el autor:

Para entender esta prevalencia de la perspectivización, que Montaigne hace depender de sus limitaciones al tratar los asuntos según él los ve, podemos allegar la relación entre la voz personal del ensayo y el concepto de *Discurso*, en el sentido dado por E. Benveniste. El eminente lingüista, estudiando las relaciones de tiempo en el verbo francés, distinguió la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del *Discours*, como enunciación que supone un locutor y un oyente y la intención del primero de influir sobre el segundo. El aoristo, el pasado simple, sería el tiempo de la Historia, en tanto que el *passé composé*, con una aspectualidad en la que permanece *presente* el acto locutivo, sería el tiempo del *Discurso*, donde no sólo no desaparece la enunciación, sino que todo cobra relieve a partir de ella.

El ensayo, desde mi punto de vista hace que prevalezca precisamente el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma. En un ensayo no nos importan tanto las cosas *como fueron* para un autor, que pudo por ello en el nivel de los hechos, equivocarse o ser sobrepasado por el avance de los conocimientos en cada uno de los asuntos (“figuración”, 171, cursivas del original)

En su obra *La autobiografía. Teoría y estilos* (2006) Yvancos señala que el tiempo autobiográfico busca anular esa distancia entre texto y autor que Platón señala en el *Fedro* como intrínseca a la tecnología de la escritura, como un “discurso ausente de padre”. Lo que el texto autobiográfico provocaría con sus marcas elocutivas habituales, en donde el yo se dirige directamente al lector o interviene de manera directa en el discurso, es hacerse presente en la ausencia. De esa manera, de forma más pronunciada aún que la forma de la autobiografía tradicional, la cual tiene que recurrir a la evocación de lo sensorial por medio de la memoria para hacerse presente (Yvancos *La autobiografía*, 85-86), el ensayo autobiográfico, de acuerdo con Yvancos, eliminaría ya por defecto la ausencia convirtiéndola en presencia por medio de la elocución textual que intenta simular la enunciación del discurso en tiempo presente. Así, la retórica del ensayo y el acto de su lectura resultan lo más parecido a encontrarse al frente de un orador en tiempo real, con lo que el tiempo del ensayo resultaría un tiempo puramente presente, o como dice Yvancos, el tiempo del *Discurso*.

Lo que esta interesante discusión nos deja bien en claro es que la experiencia del tiempo subjetivo no se encuentra ausente aún en textos autobiográficos desprovistos del elemento tradicional del *bios*. Esto permite observar uno de los puntos más importantes de la teoría del tiempo autobiográfico: el tiempo es realmente el concepto que termina por hermanar a todas las formas de escritura autobiográfica, pues todas ellas, sin excepción, dan cuenta de una experiencia temporal subjetiva. Si hay texto autobiográfico, hay tiempo autobiográfico, la relación resulta intrínseca, y, por supuesto, ello quiere decir que todos los textos del corpus autobiográfico son perceptibles de leerse en clave temporal. También, como

acabamos de ver, si bien el tiempo es el concepto que resuelve finalmente las diferencias genéricas, no por ello va a entenderse como una fórmula mágica e inalterable. Observar la dimensión y experiencia temporal de cada texto autobiográfico nos obliga a observar su diferencia y particularidad.

Finalizando con el tema de Lejeune, todo sea dicho con justicia, el propio Lejeune terminó posicionándose de manera escéptica en contra de sus propios postulados, algo de lo que se percató con mayor fuerza en su estudio *Leer a Leiris* de 1975. Lo que impresionó a Lejeune de la obra de dicho autor fue precisamente la ruptura del orden del *bios*, pues los textos autobiográficos de Leiris proponen un nuevo “descubrimiento del orden de una vida [al] invertir la importancia y el papel de la cronología y el significado [dando así] precedencia al orden temático y relegando la cronología a un nivel de importancia claramente secundario” (161). Eakin, por su parte, sorprendentemente le reprocha a Lejeune su fascinación por el texto de Leiris, al considerar que la cronología juega un papel importante en la autobiografía tradicional. He aquí precisamente el problema. La mayoría de estos teóricos, los que podríamos considerar el canon de la teoría autobiográfica, chocan con dos obstáculos insalvables que obedecen a las coordenadas contextuales desde las cuales se encontraban formulando sus teorías. Primero, siendo que en su momento todos ellos fueron pioneros del estudio de la forma autobiográfica, la mayoría de ellos se ocupó fundamentalmente del formato específico de la autobiografía tradicional, es decir, aquella que surge con Rousseau en el siglo XVIII. Lo que provocó por descontado que observaran el fenómeno restringidos por las ataduras del molde tradicional. De ahí es donde proviene precisamente el sesgo sobre el *bios* y la idea errónea de que todo texto autobiográfico es el montaje de la historia de una vida en su acepción lineal. Segundo, que la mayoría chocó también con la barrera que significaba la diferenciación genérica del amplio espectro que compone el corpus de las escrituras del yo. Al ocuparse únicamente de la autobiografía, eso los llevó a ignorar el aporte que significaba incluir en la discusión al resto de los textos autobiográficos, pues, en las evidentes diferencias que existen entre un modelo y otro, la discusión del fenómeno autobiográfico se enriquece y complejiza de una manera considerable.

Este es un error en el que cae incluso Elizabeth Bruss. Dice la autora por ejemplo, en su intento por refutar la descripción de la escritura autobiográfica como la disposición de un

bios en su linealidad (teleológica, en palabras de Bruss), que tal postura excluiría por descontado a formas textuales fundamentales de las escrituras del yo, tales como el diario íntimo o sencillamente textos autobiográficos que se salen de la norma del formato tradicional:

Sentencias como, por ejemplo, «la autobiografía es una confesión», o «la autobiografía debe seguir la huella de la teleología de su vida», o incluso «la autobiografía es un acto de memoria artística», todas ellas de uso bastante frecuente y de una cierta verosimilitud, son, sin embargo, demasiado fáciles de refutar. Ni Lillian Hellman en *An unfinished Woman*, ni los ciclos de los diarios de Anais Nin alcanzan una resolución teleológica (62).

Nótese cómo, a propósito de la distinción que ya señalamos más arriba entre el sustantivo autobiografía y el adjetivo autobiográfico, Bruss, aunque pareciera hacer de su objeto de estudio la autobiografía, es decir, el sustantivo, pone como objeción el hecho de que el diario, *a priori* un género distinto e independiente, no pueda ser considerado como autobiográfico. Al igual que el caso de Lejeune y Eakin, Bruss, dado que se estaba ocupando de una reflexión teórica relativamente reciente, cae en este tipo de limitaciones y contradicciones al observar el fenómeno.

Para finalizar este apartado señalaremos que, de forma bastante significativa para nosotros, en su intento por zanjar la discusión genérica, Bruss busca una especie de “registro autobiográfico” en el lenguaje con el que se componen tradicionalmente dichos textos —evidentemente, se trata así de un estudio en la línea de la *graphie*—. Bruss se detiene, entre otras, en las marcas temporales de los textos para señalar dicho rasgo como uno de los característicos de este tipo de escritura. Lo que podemos sacar en claro de su ejercicio de delimitación de aquello que conforma lo autobiográfico, aunado con lo que hemos señalado ya sobre la discusión Lejeune-May-Yvancos más arriba, es que no importa qué género o forma textual estemos tratando, lo común a todos ellos va a ser la preponderancia del tratamiento subjetivo del tiempo. Una vez más, si hay escritura autobiográfica, hay tiempo subjetivo. Por lo que el verdadero eje conceptual que nos permitirá observar la complejidad y la diferencia en este tipo de textos es el diverso uso del tiempo.

1.8 Autobiografía y hermenéutica: la experiencia temporal de la escritura o el adentro y el afuera del texto como solución al debate por el referente

Hemos mencionado ya toda la variedad de textos que componen el heterogéneo corpus de la escritura autobiográfica. Tradicionalmente, la crítica ha dividido este corpus en dos registros de enunciación: el factual y el ficticio, un germen que es posible rastrear hasta la antigua Grecia cuando, en el apartado nueve de su *Poética*, Aristóteles divide los distintos métodos de representación de las diferentes disciplinas de conocimiento. Dice el estagirita que la historia se ocupa de lo que fue, mientras que la *poética* (la literatura), se encarga de lo que podría ser. La historia se ocupa de la verdad, mientras que la literatura lo hace de la fabulación; una tiene el deber ético de relatar la verdad tal como ha sucedido, mientras que la otra puede modificarla para imaginar una miríada de mundos posibles; una es aparentemente objetiva al dar cuenta de la realidad, mientras que la otra es un completo artificio y más aún se encuentra cómoda con ello. Ya que la tradición del pensamiento occidental se erige sobre los cimientos que supusieron las reflexiones helénicas, no es de extrañar que todavía hasta nuestros días esta escisión de las formas textuales se siga manteniendo. En lo relativo al corpus de la escritura autobiográfica podríamos entender, aplicando la división aristotélica sobre la representación, que por el lado de lo factual-histórico se encuentran textos como las autobiografías, las cartas, las memorias, las confesiones, los ensayos autobiográficos y los diarios; mientras que del lado de la *poiesis* ficticia se encontrarían las novelas autobiográficas, las autoficciones, las falsas autobiografías, las memorias ficticias y los poemas autobiográficos. Lo que veremos a continuación, no obstante, es que nuevamente es el concepto de tiempo el que se convierte en el enlace que soluciona tal separación genérica, para ello, recuperaremos brevemente la discusión hermenéutica.

En su monumental obra en tres partes, *Tiempo y narración* (1983-85), Paul Ricoeur presenta su teoría de la triple mimesis, que consiste en describir el papel que juega el relato, esto es, la lectura, en el acto del sujeto por comprenderse a sí mismo. Como hemos visto desde los primeros apartados de este trabajo, la clásica metáfora de la vida como relato o la vida como historia obedece a las particularidades cognitivas más profundas del sujeto, pues es la manera en la que el sujeto ordena el mundo en su percepción. Para definir los hechos que lo rodean, para relacionarse con el mundo y entender su lugar en él, para asimilar y digerir sus vivencias, así como para relacionarse con ellas emocionalmente y tomar una posición al respecto, el sujeto necesita reorganizar todos esos elementos como una narrativa

coherente en su entendimiento. A muy grandes rasgos, entonces, lo que la teoría de la triple mimesis de Ricoeur formula, es que la manera en la que encontramos significado a nuestros relatos personales, es en el acto de confrontarlos con los relatos producidos desde la cultura.

La triple mimesis se presenta como un proceso de relación entre el lector y el texto en tres momentos: mimesis I, la prefiguración; mimesis II, configuración; mimesis III, refiguración¹³. La teoría de Ricoeur permite observar que el sujeto entiende su experiencia temporal en el mundo contrastándola con la manera en la que una obra cultural ordena sus acciones en la trama, el cual es también un orden temporal, un tiempo narrativo. De ahí que Ricoeur desemboque finalmente en su célebre concepto de la *identidad narrativa*.

La teoría de Ricoeur aporta a nuestra discusión en el hecho del papel fundamental que juega el tiempo para la comprensión que el sujeto pueda tener de sí mismo. Sin embargo, también nos es útil la solución que propone Ricoeur a la separación taxonómica de los registros de lo ficticio y lo factual. Justo a continuación de presentar su propuesta teórica de la triple mimesis, Ricoeur utilizará el primer y segundo volumen de su estudio *Tiempo y narración* para develar el hecho de que el relato histórico y el relato de ficción obedecen a una misma lógica de construcción que les otorga una inteligibilidad. Esto es, que no existe una manera concreta ni palpable de diferenciar entre ambos modelos en lo que a su

¹³ La primera referiría a la relación que establece el sujeto entre las acciones del mundo real (físicas) y su traducción a una representación simbólica, esto es, como ya hemos dicho, que el sujeto se relaciona con el mundo a manera de relato, por lo que ya está familiarizado con nociones como la acción y el agente que la realiza, así como el tiempo en el que se realiza dicha acción, dividida a su vez en momentos específicos como los *motivos* de la acción y los *finés* en los que ésta desemboca, lo que tendrá una repercusión moral en la percepción del sujeto, pues de la misma manera que en una historia, la acción puede terminar bien o mal para el sujeto en una dicotomía de dicha o desgracia; la segunda, la configuración, refiere a la composición de la obra cultural como tal, usando las técnicas planteadas en la primera mimesis volcadas hacia la estructuración de la obra artística. Es decir, si acabamos de decir en el párrafo anterior que el sujeto utiliza la narración para otorgar un orden lógico al caos de la realidad, la configuración consiste en el acto mismo de ordenar ese caos, en palabras de Ricoeur, es el acto de mediar entre la discordancia (el caos de la realidad, en donde una cosa no tiene nada que ver con otra) y la concordancia (el orden establecido por el relato, en una lógica de causa y consecuencia) (Ricoeur *Sí mismo*, 140); la tercera, la refiguración, finalmente, referiría a la recepción y aprovechamiento de la obra cultural por parte del sujeto, en donde se entendería finalmente que la aporía del tiempo postulada por Aristóteles o San Agustín, no es tal, cuando menos en la medida en que el sujeto pueda entender que él percibe el tiempo no de forma indeterminada sino de una manera muy específica, esto es, a manera de relato. El orden que impone el relato, sin embargo, ya lo hemos visto con anterioridad, es fundamentalmente temporal. Lo que la obra cultural le deja observar por medio de la lectura, es una forma de ordenar de manera lógica el tiempo de su vida. La refiguración no es otra cosa que una manera contrastar, a través del acto de la lectura, el tiempo vivido por los personajes en la trama, con el tiempo que el lector percibe de su experiencia personal, lo que desemboca en una comprensión de sí.

configuración refiere (recordemos, ordenar el caos, hacer concordante lo discordante), ya que, en lo fundamental, ambos están constituidos de la misma manera, como una narración.

A lo largo de los dos primeros volúmenes (el primero dedicado al relato histórico y el segundo al relato de ficción) Ricoeur plantea un contraste entre “el tiempo histórico reinscrito sobre el tiempo cósmico” y el “tiempo entregado a las variaciones imaginativas de la ficción”, con el que comienza su estudio. Luego propone una comparación entre “la función de *representancia* del pasado histórico” y “los efectos de sentido producidos por la confrontación entre el mundo del texto y el mundo del lector” en donde identifica un profundo parentesco entre ambas estrategias narrativas. Finalmente, en el tercer volumen (dedicado al tiempo narrado, unificación de los dos anteriores), propone una interpretación directa del relato histórico y del relato de ficción con base en todas sus pasadas reflexiones, es decir, tomando en cuenta sobre todo el entrecruzamiento que se produce entre ambos modelos o configuraciones dada “la ficcionalización de la historia y la historialización de la ficción”. Con ello concluye que el concepto que sirve como unificación de los diversos sentidos que puedan tener ambos relatos, es el tiempo narrativo, en la medida en que éste pueda ser aprovechado por el sujeto / lector para entender su lugar en el mundo, su identidad narrativa (Amador Solís “Experiencia temporal”, 200)¹⁴.

Siguiendo la reflexión ricoeuriana, no existe tampoco una diferencia fundamental entre el famoso registro factual y el ficticio que pretende separar el corpus de las escrituras del yo. Sin duda tales divisiones existen en la discusión genérica, y como hemos visto con Elizabeth Bruss no resultan fútiles del todo, pues conllevan una labor heurística que posibilita

¹⁴ Citamos la siguiente reflexión conclusiva de Ricoeur al respecto:

La noción de identidad narrativa, introducida en *Temps et récit III*, respondía a [una problemática específica]: al final de un largo viaje por el relato histórico y por el de ficción, me he preguntado si existía una estructura de la experiencia capaz de integrar las dos grandes clases de relatos. Formulé entonces la hipótesis de que la identidad narrativa, sea de una persona, sea de una comunidad, sería el lugar buscado de este quiasmo entre historia y ficción. Según la precomprensión intuitiva que tenemos de este estado de cosas, ¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez mas inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos —tramas— tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)? Parecía, pues, plausible tener por válida la siguiente cadena de aserciones: la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica, entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias (*Sí mismo*, 107)

la comprensión cada vez más clara de un fenómeno escritural. Sin embargo, en la discusión que nos interesa, esto es, que el concepto de tiempo sirve como el centro que hermana y unifica a todos los textos autobiográficos en la medida en que todos ellos dan muestra de una experiencia temporal concreta del autobiografiado, del proceso en que su interior se vuelca hacia fuera en texto o discurso, tal separación deja de ser relevante pues, en términos ricoeurianos, la división genérica no resulta importante en la medida en que en ambos casos se posibilita un entendimiento de sí.

Es importante señalar que Ricoeur es un filósofo en la acepción más tradicional de la filosofía continental. No se trata de un crítico literario, y en la reflexión teórica que presenta en *Tiempo y narración* la escritura autobiográfica no es propiamente tema de análisis. ¿Existe entonces una brecha considerable entre el planteamiento de Ricoeur y la cuestión que a nosotros nos interesa resolver? Todo lo contrario, más bien, podríamos aventurarnos a decir con completo arrojo que la perspectiva autobiográfica es la que profundiza mucho mejor en lo que a Ricoeur le interesa demostrar con su teoría. La triple mimesis ciertamente no se ocupa del caso de un escritor que vuelca su tiempo vital en escritura y se contempla a sí mismo, en el planteamiento que va de la mimesis I a la mimesis III, lector y autor se encuentran en distintos ordenes de realidad. Ricoeur habla de un lector abstracto, un tercero cualquiera que es completamente ajeno a la obra a la que se aproxima por medio de la lectura. Tratando de establecer un ejemplo concreto, en el acto de que un receptor cualquiera asista al teatro a ver *Hamlet* de Shakespeare, y la obra detone en él ciertas reflexiones sobre su propia vida, ya implica una comprensión de sí por medio de las obras culturales; una comparación entre el desenvolvimiento temporal del personaje (Hamlet) a lo largo de la trama, y su propio desenvolvimiento temporal a lo largo de su vida. Este acto ya implica, pues, una triple mimesis.

En primera instancia, la disposición de la experiencia temporal a través de la obra autobiográfica no ocurre como un fenómeno entre un lector ajeno a la obra que está presenciando, es mucho más profundo y claro aún, pues es el sí observándose a sí mismo. El desenvolvimiento temporal que el autobiógrafo observa no es el de un determinado personaje en un determinado mundo narrativo, sino el de su yo hecho texto. La comprensión de sí, entonces, resulta mucho más directa y la herramienta hermenéutica mucho más compleja.

Desde las aportaciones del Círculo de Praga, con pensadores fundamentales como Roman Jakobson a la cabeza, la obra literaria se ha entendido como una reproducción a distancia —es decir, sin el autor presente o con “la ausencia del padre” como vimos que define Yvancos el fenómeno— del clásico modelo de la comunicación, en donde el emisor sería el autor (ausente), el mensaje sería la obra literaria, y el receptor sería el lector. Lo que el acto de escritura de una obra autobiográfica postula es un complejo proceso autocontemplativo en donde el emisor y el receptor se combinan en uno mismo. El autobiógrafo escribe su vida a la par que se interpreta a sí mismo bajo una nueva luz. De ahí los constantes comentarios de autores como Gusdorf u Olney de que el acto de escritura autobiográfica es un proceso de autocreación, un desdoblamiento en donde del yo autor físico que existe en el mundo, se desprende un segundo yo creado por medio de la escritura. Olney por ejemplo cita al profesor Germaine Brée con una frase en la que reordena los tres elementos etimológicos que constituyen el acto autobiográfico, dice que es “cobrar vida para uno mismo a través de la escritura” (“Autos”, 116). En este punto acaso uno podría verse tentado a objetar, en clave puramente borgeana, pero ¿no en todo acto de escritura *per se* el autor resulta el primer lector de su texto? A lo que responderíamos que por supuesto, pero no tiene ni mucho menos las mismas consecuencias contemplar al personaje que resulta independiente de uno mismo, producto de una particular cosmovisión del mundo, a contemplarse a sí mismo vuelto escritura. La comprensión de sí resulta mucho más directa al contemplarse en el espejo, que al buscarse un parecido con el retrato de un tercero. En el acto de la escritura autobiográfica, el autobiógrafo se encuentra *leyendo el libro de sí mismo*, llevando de esa manera a la vida en su forma más literal la célebre sentencia que Mallarmé dedica a Hamlet. Mientras me escribo, me leo, mientras me leo, me escribo. El proceso de autocreación no es más que un proceso de autocomprensión, de ahí la utilidad de la hermenéutica como herramienta para interpretarse uno mismo al contemplar, vuelta escritura, la propia existencia en el tiempo¹⁵.

¹⁵ En el capítulo 3, en el que apuntaremos varios pormenores de la forma del poema autobiográfico, volveremos a Ricoeur y su teoría de la triple mimesis para comentar la excesiva atención que su perspectiva pone en el elemento de la “narración”. Tal reflexión nos llevará a elucidar que la hermenéutica del sí obtiene su dinámica más significativa cuando un lector puede comparar su experiencia temporal subjetiva con la experiencia temporal del autobiografiado. Por lo que el acto del autor leyendo su propio texto será realmente sólo un primer nivel de la hermenéutica del sí.

De esa manera, la teoría del tiempo autobiográfico, con la mediación del aporte de Ricoeur, y el eje del tiempo como concepto central que comparten ambas perspectivas, objeta otra de las grandes polémicas que han permeado las discusiones de la teoría autobiográfica, como hemos visto, cuando menos, desde el establecimiento del canon aristotélico: el famoso debate por el referente. Dado que cualquiera de los dos registros, *lo que fue* y *lo que podría ser*, refieren a una experiencia temporal del yo que escribe, tal debate deja de tener relevancia cuando lo que se observa es el tiempo.

Sin embargo, el recorrido que hemos hecho a través de la teoría de la triple mimesis de Ricoeur, también nos deja una última reflexión fundamental que nos interesa especialmente para nuestro estudio: en el acto autocontemplativo del autobiógrafo de configurar y leer el libro de sí mismo para después refigurarse hacia una nueva comprensión de su propia temporalidad, entendemos que intervienen, se entrecruzan y están en juego dos dimensiones de la experiencia temporal, la del adentro y el afuera del texto, o, utilizando la terminología bajtiniana, el cronotopo interno y externo que encierra todo acto de lectura (Bajtín, 284). Para Ricoeur:

Sólo la confrontación entre este mundo del texto y el de la vida del lector [autor / autobiógrafo, añadiríamos aquí nosotros] hará oscilar el problema de la configuración narrativa hacia el de la prefiguración del tiempo por la narración

[...]

Pese a esta limitación de principio, la noción de mundo del texto nos exige abrir -según la expresión empleada anteriormente- la obra literaria a un "exterior" que ella proyecta ante sí y ofrece al examen crítico del lector. Noción de apertura que no contradice la de cierre implicada por el principio formal de configuración, ya que una obra puede estar a la vez cerrada sobre sí misma en cuanto a su estructura y abierta a un mundo, como una "ventana" que recorta la perspectiva huida de un paisaje ofrecido.

[...]

insistir una vez más sobre la diferencia entre dos planos de lectura crítica de la misma obra. En un primer plano, el interés se concentra en la configuración de la obra. En el segundo, descansa el interés en la visión del mundo y en la experiencia temporal que esta configuración *proyecta* fuera de sí misma (*Tiempo y narración*, 533-536).

Este planteamiento, en apariencia sencillo, nos otorga una de las claves más importantes que nos interesa señalar a través de la teoría del tiempo autobiográfico. Como hemos dicho ya anteriormente, toda estructuración de una obra autobiográfica implica por fuerza la estructuración de un mundo temporal autobiográfico, es decir, una comprensión específica del tiempo por parte del autobiógrafo que se deja traslucir por medio del texto. Sin

embargo, esta comprensión que se refleja de manera textual, no le vino dada al autobiógrafo de la nada, se la otorgó su contexto histórico-cultural. Si pasamos revista de forma muy breve a la evolución de las distintas formas de las escrituras del yo que tienen lugar a lo largo de diferentes momentos de la historia, podemos observar que el encomio, antepasado directo de la escritura autobiográfica, se practicó sobre todo en la Edad Clásica; las confesiones se practicaron durante la Edad Media; las memorias durante el Renacimiento y la Ilustración; y la autobiografía tradicional durante el siglo XVIII y XIX, producto del historicismo y positivismo ilustrado. Cada época tiene su propio modelo paradigmático de escritura autobiográfica, pero, lo que llama realmente la atención de este hecho es que todas ellas son formas específicas de entender el tiempo, las cuales no surgen por sí mismas, sino que se corresponden con la visión específica que se tenía sobre el tiempo en la sociedad y contexto histórico-cultural en la que el autobiógrafo está insertado. Todos los ejemplos señalados pertenecen claramente a la tradición occidental, por lo que todas son más o menos variaciones del tiempo lineal. Hasta el siglo XIX la linealidad, el *bios*, sigue siendo el concepto de temporalidad adecuado para comprender este tipo de textos, sin embargo, lo que nos hemos encontrado a lo largo de cuando menos todo el siglo pasado y lo que va de este (poco más de ciento veinte años) es que la representación de la linealidad ha sido puesta en tela de juicio por medio de la escritura. La escritura autobiográfica, por supuesto, no resulta ajena a este fenómeno, y las vidas autobiografiadas vienen ahora en presentaciones fragmentadas, experimentales, así como aparentemente descentralizadas o desfocalizadas.

Como breve muestra de lo anterior revísense las siguientes palabras de Ana Casas provenientes de su estudio “El simulacro del Yo: la autoficción en la narrativa actual” (2012), en donde define una de las propiedades de la autoficción como un texto que apunta al “(des)orden cronológico” (34):

la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual
[...]

En *Autofiction. Une aventure de langage* (2008), Philippe Gasparini enumera una serie de técnicas anti-cronológicas utilizadas con profusión en la narrativa autoficcional, ya que en este tipo de relatos la organización del tiempo suele negar la trama clásica [...], planteando un tiempo que trasciende toda referencialidad porque ya es plenamente de la ficción. Las

características de dicho ordenamiento temporal son, en consecuencia, la heterogeneidad y el fragmentarismo (33-34).

De acuerdo con Ana Casas, en la autoficción además se produciría una ruptura del orden discursivo en el sentido de la focalización del relato (la ilación de las acciones, siguiendo a Aristóteles), al meter episodios que en apariencia están lejos de la acción principal y rompen la atención de la vida del protagonista:

otro de los aspectos recurrentes en la novela autoficcional se relaciona con los juegos en torno a la voz narrativa, así como con los cambios y alteraciones en la focalización. La aptitud polifónica de la novela, su capacidad para multiplicar los puntos de vista, es, en efecto, uno de los rasgos que puede presentar la autoficción, subvirtiendo así la unidad del sujeto que se presupone en los textos autobiográficos

[...]

Dicha fragmentación del yo en narrador y narratario alude a la dificultad de limitar la identidad textual del sujeto.

[...]

el desorden cronológico, la estructura caótica, habitualmente digresiva de la autoficción, cuestiona, en fin, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienen a ofrecer una imagen de síntesis de lo acontecido como del propio yo (36-39).

De la misma manera entonces que hemos señalado periodos concretos como la Edad Media o la Ilustración como la condición fundamental *sine qua non* para que textos como las confesiones o la autobiografía respectivamente pudieran haber visto la luz, podemos decir del mismo modo que la autoficción tiene como telón de fondo las discusiones de la posmodernidad, en donde a contraposición de la idea de sujeto de identidad fija que promulgaba el proyecto ilustrado, la cuestión se observa ahora desde la idea de un sujeto inestable y fragmentado, por no decir ya que se va directamente en contra de la noción de “sujeto” o “yo”, al ser conceptos logocentristas herencia de la visión occidental. Ahora bien, describir de esa forma el involucramiento de la ficción en el registro autobiográfico conlleva, como ya hemos visto con Bruss, el doble problema de la amplitud y la exclusión. ¿Todas las autobiografías (género del cual la autoficción pretende diferenciarse) sin excepción alguna resultan lineales e identitariamente lógicas? Ejemplos hispanoamericanos concretos como *Vivir para contarla* (2002) de García Márquez y *El pez en el agua* (1993) de Vargas Llosa refutan de sobra este planteamiento, por no acudir ya a un clásico francés como *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Al existir estos ejemplos, ¿la frontera que se propone imponer por medio de la autoficción sigue siendo siquiera necesaria? ¿No sería más adecuado estudiar la novela de autoficción como una expresión de la comprensión del tiempo durante la posmodernidad? Es decir, ¿como un acto escritural en donde el cronotopo externo del autor

confluye con el interno del texto dando así como resultado una estrategia autocontemplativa de la comprensión de sí por medio de la temporalidad? *Eso* que acabamos de describir, sí que define una especificidad *per se* del texto autoficcional, pues es algo que no se puede traspasar ni comparar con las estrategias anteriormente utilizadas por la autobiografía y demás formas afines, por más puntos de encuentro que existan, dado que cada comprensión temporal se enmarca dentro de un contexto específico.

¿Qué se encarga de mostrarnos entonces este entrecruzamiento entre configuración y refiguración de la temporalidad, o entre cronotopo interno y externo? Que al entender la manera en la que el autobiógrafo configura particularmente su experiencia temporal por medio de su escrito autobiográfico, podemos observar verdaderamente la diferencia contextual que singulariza y define cada acto autobiográfico.

A manera de síntesis conclusiva de todo lo dicho a lo largo de este capítulo, finalizaremos nuestra reflexión presentando el primer esbozo de la teoría del tiempo autobiográfico, en donde se enlistan las bonanzas y/o soluciones que se desprenden del hecho de tomar el concepto de tiempo como centro para la reflexión de la escritura autobiográfica:

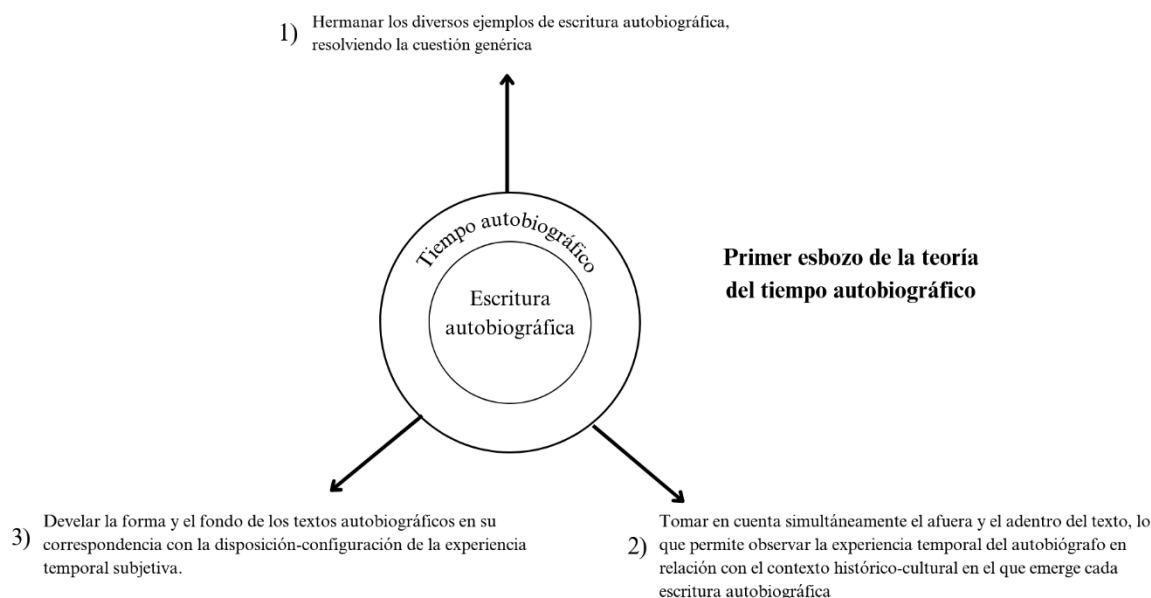


Figura 1

CAPÍTULO 2

TIEMPO CIRCULAR Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA HISPANOAMERICANA

Tradicionalmente, con la escritura autobiográfica hispanoamericana se ha cometido el mismo error que con la autoficción o los problemas genéricos en los que desembocaron tanto Lejeune como parcialmente Bruss, vistos en el capítulo anterior. Esto es, entender un determinado fenómeno autobiográfico exclusivamente por medio de su comparación con el modelo de autobiografía occidental del siglo XVIII y XIX. Como consecuencia de ese error metodológico, la autoficción deviene una «autobiografía experimental», los ensayos de Montaigne deben ser excluidos del canon autobiográfico y los antecedentes biográficos de la Edad Clásica no pueden ser considerados ni remotamente autobiográficos. Como hemos visto, tal error reside muchas veces en querer extender la tiranía del orden del *bios* hacia cualquier ejemplo autobiográfico en su totalidad. La escritura autobiográfica hispanoamericana no ha sido por supuesto ninguna excepción. Sylvia Molloy por ejemplo en su estudio *Acto de presencia* (1996) señala:

La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos. En este sentido tienen particular importancia los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad: casonas familiares, provincias soñolientas (fortalezas de la tradición), ciudades irrevocablemente cambiadas, quizá destruidas, por el tiempo. Igualmente importante es la forma en la que se subraya la memoria colectiva y la confianza en lo que podría llamarse un linaje mnemotécnico. Las novelas familiares son depósitos de recuerdos: como Borges que agradece a su madre “tu memoria y con ella la memoria de los mayores”, el autobiógrafo hispanoamericano incursiona en el pasado a través de las reminiscencias familiares, sobre todo maternas (20).

Como el análisis de Molloy opera desde la lógica que toma los ejemplos occidentales de autobiografía tradicional como el modelo paradigmático que indica la norma, la autora va a identificar este rasgo tan particular de las escrituras del yo (en donde lo personal deviene colectivo, o lo íntimo un ritual comunitario) como una especie de desviación de la norma, por lo que va a catalogar los textos autobiográficos hispanoamericanos como textos híbridos: “al no estar limitados por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura. Es precisamente allí, en esa indeterminación, donde el

texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo” (12)¹⁶. ¿Respecto a qué exactamente la escritura autobiográfica hispanoamericana resulta un modelo híbrido? La respuesta, claro está, es respecto al paradigma occidental. Nuevamente, con esta limitante como punto de partida, prácticamente todo termina por considerarse híbrido o experimental. Sin embargo, como podemos observar, la agudeza crítica de Molloy le permite intuir que es en esta diferencia donde los textos hispanoamericanos resultarán más interesantes, pues es desde donde tendrán más que decir sobre sí mismos. Una ambivalencia crítica similar nos encontramos en el siguiente fragmento, donde por un lado dice que la condición del “yo en su colectivo” de la escritura autobiográfica hispanoamericana *restringe* el análisis de ese yo, y al mismo tiempo, señala también los puentes hacia la alteridad que se inauguran de esa forma:

Si por una parte esta combinación de lo personal y de lo comunitario restringe el análisis del yo, tan a menudo asociado con la autobiografía. [...] por otra parte tiene la ventaja de captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad, de permitir que otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto (20).

Esta operación de la escritura autobiográfica hispanoamericana en donde el yo deviene en el colectivo y lo abarca casi por completo, no es sólo la característica fundamental que diferencia a las obras autobiográficas hispanoamericanas de sus contrapartes occidentales, sino que es también el elemento que les otorga su riqueza particular.

Hemos visto en el capítulo anterior que Gusdorf sitúa el nacimiento de la sensibilidad autobiográfica como un fenómeno exclusivo de Occidente. El autor no resulta insensible a las implicaciones discursivas de semejante declaración pues, señala, la expansión de la escritura autobiográfica a lo largo del mundo será de ese modo una forma de colonización:

estos hombres [los no europeos] se habrían visto sometidos, por una especie de colonización intelectual, a una mentalidad que no era la suya. Cuando Gandhi cuenta su propia historia, emplea los medios de Occidente para defender el Oriente. Y los emotivos testimonios recogidos por Westermann en su Autobiografías de africanos manifiestan la conmoción de las civilizaciones tradicionales en su contacto con las europeas [...] La preocupación, que nos parece tan natural, de volverse hacia el pasado, de reunir su vida para contarla, no es una

¹⁶ La “hibridez” a la que Molloy hace referencia en esta cita va específicamente dirigida a la dicotomía entre historia (entendida como facticidad) y ficción, sin embargo, como se ve en su extenso análisis sobre Sarmiento, para Molloy la pretensión histórica del autobiógrafo tiene que ver con su pretensión por abarcar la totalidad de su país por medio de su relato personal, de esa forma es como lo “histórico” deviene “colectivo”.

exigencia universal. Se da solamente tras muchos siglos y en una pequeña parte del mundo (10).

El discurso que se impone a través de esta primera transmisión de la forma autobiográfica sería la cosmovisión del tiempo lineal, en la que la vida comienza a verse como un relato con principio y fin, y su desarrollo como un cauce que va avanzando progresivamente hacia la muerte. Como hemos señalado, esta cosmovisión se instaura en Occidente a la par que el cristianismo, asimilación que en la sociedad europea tomó aproximadamente un milenio. En comparación, en Hispanoamérica, tal “asimilación” se habría condensado en el corto periodo que separa la Conquista de la Colonia.

El mes de octubre de 1492 marca la fecha en la que Colón llega a tierras americanas; apenas seis meses después, en mayo de 1493, una vez se tiene en el viejo continente debida noticia de la expedición, el Papa Alejandro VI expide la bula *Inter Caetera*, que encomienda a los españoles la misión evangelizadora de llevar a los habitantes del nuevo mundo la verdadera fe; tan sólo treinta años después, en 1519, Cortés inicia la guerra de conquista en México; tan sólo cuatro años después, en 1524 Sahagún ya narra en sus *Coloquios* los primeros encuentros entre los franciscanos y los *tlamatinime*, los viejos sabios de las comunidades indígenas, que fueron los primeros con los que sostuvieron debates sobre religión; tan sólo veinte años después, en 1544, el proceso de evangelización se encontraba ya en todo su esplendor con la confección del *Evangelario en Lengua Mexicana*, que traduce al náhuatl varios de los capítulos célebres del Nuevo Testamento, estableciendo así un puente común —la lengua— para la enseñanza de la religión a los habitantes originarios. Ciento cincuenta años después aproximadamente (1691), la forma autobiográfica queda plenamente instaurada en la región, como lo atestigua la publicación de la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana Inés de la Cruz, seguramente el primer antecedente autobiográfico rastreable de la Nueva España (Ramos, XI).

Sin embargo, como hemos dejado ver, el tiempo lineal es en realidad una invención moderna¹⁷. Para las sociedades originarias mesoamericanas, la concepción del tiempo tendía

¹⁷ En su ensayo *Las cinco caras de la modernidad* Matei Calinescu rastrea hasta sus orígenes el uso del sintagma “moderno”, cuya inserción en el lenguaje de las sociedades occidentales, dice el autor, se produce en el momento en el que el hombre toma consciencia de que ha existido una civilización que es anterior a él, la cual ha quedado ahora superada. Entra así en el tiempo del progreso y lo irreversible, situándose hasta delante del

hacia lo circular. Elaborar un extenso rastreo sobre la visión temporal de los pueblos precolombinos excede el espacio disponible de este trabajo, baste con señalar que, en la herencia cultural que ha sobrevivido de las comunidades mesoamericanas, la cosmovisión de un tiempo fundamentalmente cíclico, en el que todo se repite y todo termina sólo para volver a comenzar, resulta más que patente. Tal es el caso de los registros calendáricos inscritos en diversos ciclos temporales; de las composiciones poéticas, como las atribuidas a distintos reyes nahuas; de los relatos míticos, como la Leyenda de los Soles; y de diversas construcciones arquitectónicas que han sobrevivido hasta nuestros días, como la Piedra del Sol o los monolitos del templo de Quetzalcoatl en Xochicalco, los cuales representan el descenso del dios al infierno

Podemos sospechar entonces que dicho desplazamiento sobre la concepción del tiempo no se completó del todo en la región, o, cuando menos, la escritura autobiográfica da testimonio de ello. En Hispanoamérica han tenido lugar complejos momentos culturales en donde, a diferencia de la imitación de las prácticas y costumbres europeas que promulgaban los grandes intelectuales del siglo XIX —piénsese en el *Facundo* de Sarmiento o en el *Ariel* de Rodó, por mencionar algunos—, durante el siglo XX diversos pensadores propondrían un replanteamiento de la identidad hispanoamericana por medio del rescate de lo originario, lo indígena y lo precolombino —Lezama Lima, Carpentier y Paz, por ejemplo—. De esa manera, el tiempo autobiográfico en las escrituras autobiográficas hispanoamericanas a partir del periodo de rupturas que significó el siglo XX, con claras marcas en el ámbito literario en general y que toca particularmente a la configuración temporal, participará en numerosos casos de una tradición cultural hispanoamericana en la que dichas concepciones continúan disponibles simbólicamente. Esto es, que el tiempo autobiográfico hispanoamericano muchas veces va a devenir en una representación del tiempo colectivo, mítico y circular. Tal es el caso de *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Vivir para contarla* (2002) de García Márquez, *En esto creo* (2002) y *Personas* (2012) de Carlos Fuentes, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, *Los niños perdidos* (2016) de Valeria Luiselli, *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, por mencionar

relato histórico. Una noción que, como ya vimos, sólo pudo nacer de la mano de la expansión del cristianismo (27).

sino a unos pocos¹⁸. Una disposición temporal específica que el *bios* sin duda haría imposible de observar, pues nos llevaría nuevamente a un caso similar al de Molloy y demás teóricos en que todos los ejemplos se definen como *restricción* o *hibridez*.

Hemos visto que la configuración interna del tiempo en el texto autobiográfico no es sino un reflejo de la comprensión temporal que se posee también en el contexto histórico que sirve como marco y telón de fondo para la obra. ¿Cuál es esa experiencia temporal específica que lleva al hispanoamericano a volver colectivas, rituales y comunitarias las reflexiones destinadas, en principio, a la esfera más íntima de la subjetividad? Como se ha dejado ver en el primer capítulo, la configuración del tiempo autobiográfico occidental recae en una profunda relación entre el individuo y la linealidad, el orden del *bios*. Sin embargo, antes de que las sociedades arcaicas llegaran a ese punto de modernización, su comprensión temporal recaía más bien en la relación entre circularidad y colectivo. Así pues, lo que se produce en los textos autobiográficos hispanoamericanos, con su constante representación de lo colectivo en un modelo *originalmente* concebido como individual es una resistencia a abandonar su concepción primigenia del tiempo: el tiempo circular.

Para entender el rescate que se produce en la literatura autobiográfica hispanoamericana del tiempo circular, primero delinearemos brevemente algunos pormenores de esta antigua cosmovisión. Tradicionalmente, se ha señalado que el tiempo circular fue la concepción primigenia del tiempo para la humanidad, pues, como es posible atestiguar por la herencia cultural de civilizaciones antiguas como la egipcia, la china o la mesopotámica, las sociedades más arcaicas experimentaron el tiempo primero como un ciclo. Como prueba, baste pensar que la primera medición que se hace del tiempo en estas culturas es gracias a la observación del ciclo de los astros, mayoritariamente el del sol y la luna, cuyo

¹⁸En esta sensibilidad Molloy ubica varias de las escrituras autobiográficas hispanoamericanas del siglo XIX y XX, con autores como Sarmiento, Victoria Ocampo, José Vasconcelos, Miguel Cané, Norah Lange y Picón Salas.

También podríamos bien aquí introducir gran parte de la tradición testimonial hispanoamericana, con clásicos del género como *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983) o *Si me permiten hablar* (1977). La razón de no hacerlo directamente es la salvedad de que son textos que quizá resultan problemáticos de adscribir al corpus de la escritura autobiográfica, pues se tratan de obras en donde el yo que narra resulta una persona distinta que el autor que firma el texto. El género testimonial se inscribe así en una dinámica en donde determinado autor con cierto capital simbólico, utiliza su lugar de enunciación para otorgarle voz a los sin voz, con lo que cumple la noción más tradicional de autor como autoridad. Esto no excluye por supuesto a los textos testimoniales de ser analizados como escritura autobiográfica, pero delinear esa reflexión de la problemática autoral en el género nos tomaría mucho tiempo y se encuentra fuera de los alcances de este trabajo.

recurrente vaivén ayudó a establecer las unidades de medida del día, la semana, el mes y el año. Sin embargo, más allá de unidades calendáricas, el tiempo circular se entendió como el flujo natural de la vida *per se*, cuya lógica opera a partir de un eterno retorno en el que las cosas terminan sólo para volver a comenzar. El ejemplo proverbial de esto son las estaciones, en donde el mundo se seca en invierno para volver a florecer en la primavera, pero es posible llevar la dinámica a muy diversos fenómenos de la naturaleza, como el subir y bajar de la marea, el desborde y la disminución de los ríos, la migración o hibernación de los animales, el día y la noche, el solsticio, el equinoccio, etc.

El tiempo lineal establece que todo avanza irreversiblemente hacia adelante. Bajo esa lógica, todo lo que ha sucedido, no puede volver a suceder nunca más. La linealidad se fundamenta así principalmente en la dinámica de la unicidad. Por oposición, entonces, el tiempo circular es la expresión de todo aquello que se repite. En las sociedades arcaicas, algo sólo cobraba existencia en la medida en que se repetía una y otra vez, dice Eliade: “la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición o participación*: todo lo que no tiene un modelo ejemplar esta “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad” (*Eterno retorno*, 48, cursivas del original), lo único, lo particular, no tiene cabida en esta concepción del mundo.

En esta investigación entenderemos, por tanto, el tiempo circular como una concepción temporal en la que el pasado mantiene una relación de continuidad significativa con el presente y puede actualizarse en él, de manera que los acontecimientos, las experiencias y las configuraciones de la identidad participan de relaciones de retorno, renovación o reiteración. La circularidad implica así una forma particular de organizar temporalmente la experiencia, cuyo principio fundamental recae en la posibilidad de que aquello que ha sucedido vuelva a adquirir presencia y sentido en un momento posterior.

2.1 Yo como colectivo, o el ciclo de la existencia continuada

Esto es lo que ligará finalmente la cosmovisión del tiempo circular con el colectivo. Frente al sujeto moderno que se percibe como único ante los demás, el habitante de la antigüedad sólo se entiende a sí mismo en su relación con el otro. Para el hombre arcaico su existencia siempre será la repetición de un modelo precedente. Cuando un campesino le enseñaba el oficio a su hijo, o un pescador le transmitía sus saberes a su aprendiz, los nuevos alumnos no entendían nunca su quehacer como algo único, sino como una repetición de la

sabiduría heredada de sus maestros. A su vez, éstos últimos también habían adquirido todos sus conocimientos de otros maestros anteriores, por lo que el saber se volvía así un patrón hereditario que se repetía una y otra vez a lo largo de generaciones.

Dado que en los pueblos arcaicos el papel que tenía un sujeto en la sociedad estaba fuertemente ligado a la profesión, pues ese era su aporte a la comunidad, un campesino, un pescador o un sacerdote no se entendían jamás como personas únicas e irrepetibles, sino como los poseedores del cetro de la sabiduría de determinada profesión durante un momento específico. El hijo del campesino que desempeña el mismo oficio que su padre, y del padre de su padre, y así sucesivamente, sabe que es alguien que ha tomado el relevo de su progenitor. De esa manera, en el marco social, al desempeñar exactamente el mismo papel que su padre en función de la vida comunitaria, padre e hijo quedaban confundidos para la aldea como un mismo sujeto. A eso es a lo que se refiere Norbert Elías al comentar que cuando un antiguo dice “yo construí esa casa”, en dicha oración el pronombre en primera persona no resulta autorreferencial, pues ese “yo” bien podría referir a cualquiera de sus antepasados:

[en las sociedades primitivas] el individuo no posee por lo común una conciencia propia tan claramente definida como un hombre único y peculiar que lo haga sobresalir de la cadena de las generaciones, como sucede en las sociedades muy diferenciadas de estadios posteriores. Es posible que un hombre al decir «cuando construí esta casa», se esté refiriendo a su abuelo. Así se explica que en sociedades [...] sin símbolos precisos para designar la secuencia de los años irrepetibles, el individuo no pueda tener un conocimiento definido de su propia edad. Puede decir «yo era un niño, cuando ocurrió el terremoto» [en lugar de decir, el terremoto fue en X año específico, cuando yo contaba 7 años] (16).

Si el tiempo lineal es el tiempo del fin, el tiempo de la muerte, por oposición, una de las grandes manifestaciones de la circularidad en la cultura es la idea de la metempsícosis o transmigración de las almas, que postula a muy grandes rasgos que cada vez que un hombre muere, su alma no desaparece para siempre sino que renace en un nuevo cuerpo. En Occidente este planteamiento llegó de la mano de los seguidores del orfismo y posteriormente de Pitágoras, pero su antecedente más antiguo seguramente sean los textos sagrados del hinduismo. Algunas interpretaciones de este concepto consideran que esta dinámica consiste en una reencarnación en su acepción más literal. Sin embargo, fragmentos de los textos sagrados hindús postulan que esta transmigración no es desde un sujeto hacia un ente

completamente ajeno, sino del padre hacia el cuerpo de su hijo. De esa manera, en la *Kena Upanishad* el proceso se describe como un ritual sagrado llamado *rito de transferencia*:

A continuación, la ceremonia paterno-filial, también llamada «rito de transferencia». El padre moribundo llama a su hijo. Después de esparcir hierba fresca por la casa, encender el fuego y traer una jarra de agua y un cuenco, el padre se recuesta envuelto en un manto nuevo. El hijo se acuesta sobre su padre, tocando los órganos de éste con los suyos correspondientes. La transferencia también puede realizarse con el hijo sentado mirando de frente a su padre. Entonces el padre lleva a cabo la transferencia a su hijo declarando:

- En ti pongo mi palabra.
- En mí pongo tu palabra -responde el hijo.
- En ti pongo mi aliento -dice el padre.
- En mí pongo tu aliento -responde el hijo.
- En ti pongo mi vista -dice el padre.
- En mí pongo tu vista -responde el hijo.
- En ti pongo mi oído -dice el padre.
- En mí pongo tu oído -responde el hijo.
- En ti pongo mi sentido del gusto -dice el padre.
- En mí pongo tu sentido del gusto -responde el hijo.
- En ti pongo mis obras -dice el padre.
- En mí pongo tus obras -responde el hijo.
- En ti pongo mis alegrías y mis pesares -dice el padre.
- En mí pongo tus alegrías y tus pesares -responde el hijo.
- En ti pongo mi gozo, mi placer, mi procreación -dice el padre.
- En mí pongo tu gozo, tu placer, tu procreación -responde el hijo.
- En ti pongo mis movimientos —dice el padre.
- En mí pongo tus movimientos -responde el hijo.
- En ti pongo mi mente -dice el padre.
- En mí pongo tu mente -responde el hijo.
- En ti pongo mi consciencia -dice el padre.
- En mí pongo tu consciencia -responde el hijo.

Ahora bien, si el padre tiene dificultades para hablar, puede limitarse a decir: «En ti pongo mis funciones vitales». A lo que el hijo responde: «En mí pongo tus funciones vitales». Entonces, girando por la derecha, el hijo avanza hacia el este mientras su padre lo acompaña con esta oración: «Que la gloria, el esplendor de bráhma y la fama te acompañen». El hijo lo mira a continuación por encima del hombro izquierdo y, ocultándose el rostro con la mano o cubriéndolo con el borde de su túnica, responde: «Que alcances los mundos celestiales y veas cumplidos tus deseos». Si el padre recobra la salud, deberá vivir bajo la autoridad del hijo o vagar como asceta. Si por el contrario fallece, entonces en su honor se realizarán los debidos ritos funerarios (333-334).

El padre renace por medio de su hijo¹⁹, pues éste lleva su mismo rostro y desempeña su mismo papel en la comunidad. La transmigración no constituye necesariamente un

¹⁹ En otros versos del *Kena Upanishad*, se lee:

“Desde este cuerpo mío, tomas forma;
desde mi corazón, tú eres nacido.
Eres mi propio ser, eres mi hijo, en ti ha sido tu padre rescatado.
¡Que vivas cien otoños!” (330)

planteamiento ajeno al raciocinio actual, como comúnmente suele suponerse, sino que sucede todo el tiempo y se encuentra en todas partes. Las hijas heredan los ojos y el cabello de su madre, padres e hijos se llaman igual todo el tiempo. En el fragmento LIV del *Tao Te King*, se lee: “El que lega su recuerdo a hijos y nietos, no se acaba” (107). De ahí que se pueda decir que padre, hijo y abuelo son uno y el mismo. El Yo no tiene por qué ser precisamente autorreferencial. Desde la cosmovisión del tiempo circular, Yo siempre es Otro. Decir Yo es realmente decir Nosotros.

Sin embargo, desde la tradición occidental, hemos visto que la autobiografía es la escritura del ser que se percibe a sí mismo como único. Ya que nadie pudo haber vivido la misma vida que yo, por eso es que mi historia es digna de ser contada. En ese sentido, mi propio relato se vuelve la prueba manifiesta de mi singularidad. Conviene volver a citar a Gusdorf:

La curiosidad que una persona siente hacia sí misma, el asombro ante el misterio de su propio destino, están ligados a la revolución copernicana de la entrada en la historia; la humanidad, que subordinaba su devenir a los grandes ciclos cósmicos, se descubre dueña de una aventura independiente

[...]

Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia. El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes; en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo (10).

Cosa curiosa, no obstante, esta concepción de la escritura autobiográfica cambiará radicalmente cuando nos desplazamos fuera de territorio occidental. Olney comparte un episodio revelador al respecto. En 1973 publica el teórico su libro *Tell me Africa: An Approach to African Literature*, producto de un viaje que realizó al continente. En su ya aludido artículo “Autos·bios·graphein”, Olney cuenta que, durante su estancia en Africa, pidió a un grupo de estudiantes que escribieran su autobiografía a manera de ejercicio de escritura. Cuando los chicos le entregaron sus escritos, quedó perplejo al observar cómo todos los textos autobiográficos contaban exactamente la misma historia:

When I once asked a group of African students to produce a brief autobiography as a writing exercise, they all turned in papers telling very much the same story, for as they conceived of the matter, their lives were repetitions of a ritual, archetypal Life. Were these not, in a proper sense, autobiographies? I am not sure, but I am sure that the one story they told was generally

a richer and more deeply moving one than the different-from-one-another but rather thin stories I ordinarily get from my American students (“Autos”, 115).

De forma muy significativa, Olney enfatiza que estas autobiografías colectivas resultan mucho más profundas que las de sus estudiantes americanos, los cuales, inmersos en la ilusión de la unicidad, conciben su pobre existencia como el centro del mundo. A propósito, comenta Eliade sobre este sujeto arcaico, inmerso en el arquetipo de la repetición de la existencia:

Esta tendencia puede parecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro. En otros términos, no se reconoce como real, es decir, como “verdaderamente él mismo” sino en la medida en que deja precisamente de serlo (*Eterno retorno* 49).

Precisamente, lo que veremos en los textos hispanoamericanos a analizar, es ese proceso en el que el Yo sólo se reconoce como Yo en la medida en que deja de serlo para un observador moderno y se asimila con el Otro. Este será el caso de los textos de *En esto creo* de Carlos Fuentes, *Vivir para contarla* de García Márquez, *Conjunto Vacío* de Verónica Gerber y *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan.

¿Y *Altazor*? Para mostrar cómo la circularidad se manifiesta en este poema autobiográfico, será necesario delinear otras cuestiones de la cosmovisión del tiempo circular.

2.2 El arquetipo, o la sabiduría colectiva

En el mundo antiguo, la sabiduría se consideraba siempre un secreto revelado por los maestros que se transmitía por herencia a través de importantes ritos iniciáticos. En el fragmento LXX del *Tao Te King*, se lee: “Las palabras tienen un Antecesor / Las acciones tienen un Maestro” (124). También en lo que nos quedó del pensamiento de Heráclito, el hecho de que el Logos es una sabiduría compartida por el colectivo resulta central: “Aunque la razón es común a todos, la mayoría vive como si tuviera un pensamiento propio” (ἔνὸν γὰρ τὸ λόγον ἔόντες οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχουσιν φρόνησιν) (30). El tiempo es circular porque en los actos humanos, todo se repite una y otra vez. Todo lo que haces ya fue hecho, todo lo que piensas, ya fue dicho, todo lo que eres, ya ha sido desde antes. Obras como *La rama dorada* de Frazer o *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade, han demostrado por extenso cómo no sólo las fiestas que consideramos como las más importantes del año, sino mucho de

lo que hoy consideramos como vida cotidiana, se fundamenta en un acto de repetición de los ritos de la antigüedad, algo que por supuesto pasa desapercibido para la gran mayoría de los sujetos modernos²⁰. Cuando se celebra una boda, un nacimiento, un cumpleaños o una graduación, no haces más que repetir los antiguos ritos instaurados por los antepasados. Al hilo de esto es que leemos en el *Bhagavadgita* versos como el siguiente: “Necio es en verdad y nublado tiene el entendimiento quien piensa que él es la única causa de lo que hace” (128). También Nietzsche en *Así habló Zaratustra* presenta sentencias que rescatan esta concepción ancestral: “¿Es que mi experiencia vital es de ayer? Hace ya mucho tiempo que viví las razones de mis opiniones” (159); “Todas las épocas y todos los pueblos miran desde vuestros velos como un caleidoscopio; todas las costumbres y todas las creencias hablan abigarradamente desde vuestros gestos” (149).

En Mesoamérica podemos encontrar esta lógica en la tradición nahua de los *huehuetlatolli*, término que suele traducirse como “las palabras de los antiguos” o “la palabra antigua”. Lejos de entender la enseñanza como la expresión de una subjetividad individual, estos discursos presentan a los ancianos como depositarios de una sabiduría heredada de los antepasados, la cual debe transmitirse de generación en generación. Jongsoo Lee señala que en el Libro VI del *Códice Florentino* Sahagún presenta simultáneamente a los ancianos vivos y a los ancianos muertos como portadores de los mismos *huehuetlatolli*. La razón es que

²⁰ Jung por ejemplo apunta al respecto el caso del árbol de navidad y los huevos de pascua:

Parecería como si esas imágenes hubiesen meramente vivido y su existencia viviente hubiera sido simplemente aceptada, sin duda y sin reflexión, del mismo modo como todas las personas adornan árboles de Navidad y ocultan huevos de Pascua sin saber cuál es el sentido de tales costumbres. Las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar (24).

El árbol de navidad es un rito de vegetación que celebra el renacimiento de la luz durante el solsticio de invierno, el huevo de pascua es un símbolo de fertilidad que celebra la fuente de la vida durante el rito de renovación de la primavera. La gente continua con estas prácticas sin siquiera entenderlas, porque se han repetido tantas veces, que ya pasan a formar parte del código cultural de la humanidad, el cual se transmite de forma instintiva de un organismo a otro.

También Frazer recoge diversos ejemplos de supervivencias culturales de este tipo en relación con el tabú. Algunas sociedades antiguas evitaban observar su reflejo en el agua porque lo consideraban una manifestación del alma; un eco remoto de esta creencia puede observarse en supersticiones modernas relacionadas con la rotura de espejos. Los siete años de mala suerte no son así producto del objeto roto, sino del alma proyectada en el cristal que queda fragmentada en mil pedazos. Mientras que algunas reacciones tempranas de temor frente a la fotografía reflejan la idea de que la imagen conserva algo de la presencia vital del retratado. Lo que pareciera un exceso de superstición, explica hoy en día una práctica bastante común en la que las personas salvan las ausencias por medio de fotografías, pues sentimentalmente la imagen proyecta la presencia del ser ausente y produce una sensación de cercanía (Frazer 211-212).

ambos participan de una misma cadena de transmisión, los vivos enseñan las palabras heredadas de los antiguos ya fallecidos:

Sahagún [...] presents the living as well as the dead old men and women as creators or speakers of *huehuetlatolli* [...] what they said, whether they were living or dead, referred to the same words. To put it another way, the living *huehuetque* and *ilamatque* were the knowers and transmitters of the ancient words that the dead *huehuetque* and *ilamatque* left behind. Thus, what the former said was essentially based on the ancient words of the latter (109).

La autoridad del discurso no radica así en el individuo, sino en la continuidad de la tradición. Desde esta perspectiva, el sujeto se comprende como un eslabón dentro de una cadena más amplia de transmisión cultural, en donde la identidad personal se encuentra subordinada a la permanencia del linaje y de la memoria colectiva.

Jung establece su teoría de los arquetípicos siguiendo esta misma línea: “no existe una sola idea o concepción esencial que no posea antecedentes históricos. Todas se basan en última instancia en formas primitivas arquetípicas, que se hicieron patentes en una época en que la conciencia todavía no pensaba sino que percibía” (58-59). De ahí es donde se desprende la célebre denominación del inconsciente *colectivo*, pues son patrones culturales compartidos por todas las formas de civilización, estableciendo así un modelo que se repite una y otra vez de una región a otra, muchas veces, y sorprendentemente, sin que haya habido realmente una relación de transferencia entre culturas. Dice Jung: “De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto es el paralelismo que podríamos calificar de universal, entre los temas mitológicos, a los que he llamado *arquetipos* a causa de su naturaleza de imágenes primordiales” (81, cursivas del original). Así se explican los *tipos* (τυπος) recurrentes en los mitos, como el diluvio, el descenso al infierno o la batalla contra el monstruo del Caos. Son ideas que se han establecido de tal forma en la sabiduría colectiva, que ya pasan a formar parte del aspecto más instintivo de cómo conceptualizamos la realidad, quedan integradas en la psique, en el inconsciente. De ahí que tanto en Giza como en Teotihuacan pueda haber tres pirámides alineadas de forma oblicua reflejando las estrellas, sin haber estado nunca, ni remotamente cerca, una cultura de la otra. Este tipo de coincidencias ha sido interpretado por Jung como una manifestación de estructuras simbólicas recurrentes que aparecen en culturas sin contacto histórico demostrable.

Curiosamente, apunta Jung, un error muy común de la conceptualización del arquetipo en una acepción popular, es cuando se cree que éste sólo habla de representaciones puramente culturales, míticas. Cuando el arquetipo se manifiesta tanto en lo simbólico (en la psique), como en lo biológico (los genes): “Para ser exactos, debemos distinguir entre ‘arquetipo’ y ‘representaciones arquetípicas’. El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no intuible, como el patrón de comportamiento de la biología” (13). En otra parte, puntualiza Jung:

La psique preconscious, como por ejemplo la del recién nacido, de ningún modo es una nada vacía, la cual, dadas circunstancias favorables, ha de adquirir todo por el aprendizaje; esa psique es, por lo contrario, una condición previa enormemente complicada y determinada individualmente en extremo, que sólo aparece como nada oscura porque no podemos verla directamente. Pero apenas se presentan las primeras manifestaciones vitales psíquicas y visibles, es necesario ser ciego para no ver el carácter individual de estas exteriorizaciones, es decir, su personalidad peculiar. No es posible admitir que todas estas particularidades se originan en el mismo momento en que se manifiestan. Así, por ejemplo, ante el caso de predisposiciones mórbidas existentes ya en los padres, admitimos la herencia por el plasma germinal. No se nos ocurre considerar como una extraña mutación la epilepsia del hijo de una madre epiléptica. La misma actitud tenemos respecto de las dotes que se transmiten durante generaciones. Y también del mismo modo explicamos la reaparición de complicados actos instintivos en animales que no han visto nunca a sus padres y que por lo tanto no han podido ser “educados” por éstos (109-110).

El ejemplo de los animales resulta determinante. Cualquiera que haya rescatado un gato en riesgo de morir huérfano podrá haber comprobado cómo, sin haber estado jamás en contacto con su madre o con sus hermanos, al momento de hacer del baño intentará tapar sus desechos con tierra, aún si nunca ha visto a nadie hacerlo antes y, más aún, incluso si el animal se encuentra sobre concreto en ese momento. Pues es instintivamente que repite ciertos actos motrices que ya lleva codificados en sus genes. Jung interpreta este tipo de conductas como una manifestación del arquetipo en el plano biológico. De ahí que podamos decir que se establece un arquetipo de repetición familiar cuando un hijo hereda la nariz de su padre, o una hija hereda la risa de su madre, aun cuando no hay nada estrictamente cultural en ello. El arquetipo es una especie de lenguaje que, ya sea biológico o cultural, al ser compartido, establece una relación de comunidad. Por eso es que, en los textos a revisar, las relaciones arquetípicas de repetición entre el yo y su marco comentario serán de vital importancia.

Pero también cuando el arquetipo se manifiesta culturalmente en los símbolos, y el sujeto participa de esos símbolos, se inscribe en una significación comunitaria de la realidad. Por eso en el poema de Huidobro será tan importante el rescate del lenguaje simbólico. Pues de acuerdo con el contexto en el que está inscrito —el de la crisis de la modernidad— la ausencia de sentido será el problema por antonomasia. El símbolo, en cambio, ordena, otorga un significado²¹. De ese modo es que su rescate será un vehículo fundamental para volver a otorgarle sentido al mundo y salvar al autobiógrafo del nihilismo.

Por último, debemos precisar que la incorporación del concepto de arquetipo en esta investigación responde a la necesidad de comprender uno de los mecanismos fundamentales mediante los cuales opera la experiencia temporal de carácter circular. Si el tiempo lineal privilegia lo irrepetible, lo singular y lo histórico, el tiempo circular se caracteriza precisamente por el retorno de determinadas formas, conductas, imágenes y estructuras de sentido. El arquetipo constituye así una manifestación privilegiada de la repetición en el ámbito cultural. Su importancia para la teoría del tiempo autobiográfico radica en que permite observar cómo determinadas experiencias individuales se inscriben en secuencias más amplias de continuidad colectiva, estableciendo vínculos entre la memoria personal y las formas heredadas de la comunidad.

2.3 El eterno retorno del Caos y el Orden, la creación como destrucción

En los grandes mitos cosmogónicos, la creación del universo se da casi siempre por medio del paso del Caos al Orden. El caos es considerado el estado del todo informe, como en el *Popol Vuh*²², o el momento previo a la existencia del cielo y la tierra, como en las

²¹ “Desde que las estrellas cayeron del cielo y nuestros más altos símbolos se desvanecieron, rige la vida secreta en lo inconsciente. Por eso tenemos hoy una psicología y por eso hablamos de lo inconsciente. En una época y en una cultura que tuviesen símbolos, todo eso sería superfluo, y de hecho todavía lo es. Porque los símbolos son espíritu que está por arriba de los hombres, y entonces también el espíritu está por arriba” (Jung 42).

²² “No estaba visible la superficie de la tierra.
sólo, únicamente, el mar estaba reposado en el cielo,
todo.
en calma y el cielo en toda su extensión.
No había nada, pues, que se juntara
que se conglomerara
algo, entonces, que se moviera
[...]
solamente estaba en silencio
había vacío en la oscuridad
en la noche” (40-41)

Metamorfosis de Ovidio²³. El Orden, por su parte, siempre se instauro por medio de la creación del Cielo y la Tierra²⁴, pues es así como quedan establecidas las grandes dicotomías: el arriba y el abajo, lo masculino y lo femenino, lo etéreo y lo material, lo lejano y lo cercano, etc.²⁵

Sin embargo, en la cosmovisión circular, incluso el caos no tiene condición de unicidad. Pues si hemos visto que los antiguos observaban el mundo como un ciclo en perpetuo movimiento entre la plenitud y el declive, el caos no puede desaparecer de una vez y para siempre, sino que volverá una y otra vez en el constante morir y renacer del mundo. En el invierno, en la enfermedad, en la miseria. En el propio mundo natural la muerte, el vacío y la desolación regresan todo el tiempo.

A propósito, existe otro error muy común al aproximarse a la antigua concepción del tiempo circular, y es considerar que éste se encuentra ausente de todo fin. Hay que dejar en claro que el tiempo circular sí termina, lo que sucede es que ese fin nunca es definitivo, sino que es el paso para volver a comenzar todo otra vez. En la visión sagrada de la Antigüedad, los extremos opuestos que luchan por la jerarquía en una dicotomía de positivo contra negativo, un planteamiento que tanto ha ocupado al pensamiento de Occidente, desde Platón hasta Derrida, se encuentra completamente desestimado y es considerado un falso debate. En la cosmovisión del tiempo circular, para que haya vida tiene que haber muerte, para que haya creación tiene que haber destrucción. Los opuestos se necesitan, sin su danza constante, nada se crea en este mundo.

²³ “Antes de que existiesen el mar y la tierra, y el cielo que todo lo cubre, la faz de la naturaleza era uniforme en todo el universo; llamaban a esto caos, una masa sin forma y sin elaborar, nada mas que un peso inerte y un montón de simientes discordantes de elementos no bien ensamblados” (Ovidio, 281).

²⁴ También Hesíodo en su *Teogonía* cuenta que primero fue el Caos, luego surgió la Tierra (Gea), y por mediación de ésta con Eros (la creación) se dio paso al Cielo (Urano) (76).

²⁵ En las ceremonias matrimoniales de la antigua India, un hombre debía sellar la unión con su mujer repitiendo las palabras sagradas del *Brhadaranyaka Upanishad*: “Yo soy el Cielo, tú eres la Tierra”, pues el rito del matrimonio era un arquetipo que repite la unión de los dioses en el principio del mundo. De hecho el propio acto sexual, comenta Eliade es también una repetición de este mismo arquetipo (*Eterno retorno* 51). Por eso es que es tan significativo en la mitología judía el episodio en el que Lilith se rehúsa a tener relaciones sexuales con Adán encima de ella, pues contrario de las lecturas modernas que observan en dicha fábula un cierto acto de emancipación feminista, a lo que se está negando realmente Lilith es a poner Orden en el mundo por medio de la repetición del arquetipo. Se convierte por tanto en un agente del Caos y es, en ese sentido, maligna, por lo que es desterrada con los demonios. Para los antiguos el misionero era la posición divina porque ésta reproduce la unión del dios cielo con la diosa tierra, uno germina a la otra de arriba hacia abajo, en forma de lluvia.

La misma lógica puede observarse en diversos relatos cosmogónicos de las culturas mesoamericanas. Tal es el caso de la llamada Leyenda de los Soles, donde el universo no es concebido como una creación única e irrepetible, sino como una sucesión de mundos que nacen, se desarrollan y finalmente perecen para dar paso a una nueva creación. Cada Sol concluye por medio de una catástrofe —jaguares, viento, fuego o inundación—, pero dicha destrucción no representa el fin definitivo de la existencia, sino la condición necesaria para el surgimiento de una nueva era. La historia del cosmos se entiende así como una secuencia de muertes y renacimientos, en donde la desaparición de un orden constituye simultáneamente el nacimiento de otro. Desde esta perspectiva, el caos no aparece como la negación absoluta de la vida, sino como una etapa indispensable dentro del proceso de regeneración del mundo. La destrucción posee por ello un valor creador. El universo existe gracias a la repetición constante de este ciclo de muerte y renovación, una lógica que aproxima la cosmovisión mesoamericana a las diversas formas de temporalidad circular presentes en otras culturas tradicionales²⁶.

De ahí que para los antiguos, el rito arquetípico por antonomasia sea el de la representación de la vuelta al Caos. Seguramente el rito más significativo en este sentido es el del *Año Nuevo*, celebración cuyas manifestaciones más antiguas se encuentran en los pueblos arcaicos de la tradición indoeuropea, tales como los babilonios, los iraníes y los tártaros. A contraposición de como se entiende actualmente esta celebración, esto es, el cambio de diciembre a enero, la regresión del conteo de los doce meses del año justo después de una supuesta celebración de la natividad de Jesús, el Año Nuevo arcaico coincidía exactamente con el morir y renacer del mundo durante la primavera en los meses de marzo-abril²⁷. Dice Eliade:

²⁶ La expresión ritual más acabada de esta concepción temporal en el mundo mesoamericano es quizá la ceremonia mexicana del Fuego Nuevo (*Toxihmolpilia*, “atadura de los años”), celebrada al concluir cada ciclo de cincuenta y dos años. De acuerdo con las creencias nahuas, al finalizar dicho periodo existía el peligro de que el universo no volviera a renacer y los soles se extinguieran definitivamente. Por ello, durante la noche ritual se apagaban todos los fuegos del mundo, se destruían diversos objetos domésticos y la población esperaba en completa oscuridad el desenlace del ciclo cósmico. Sólo cuando los sacerdotes encendían un nuevo fuego sobre el cuerpo sacrificial de una víctima en el cerro de Huixachtécatl se consideraba asegurada la continuidad del cosmos y podía iniciarse un nuevo periodo temporal. El rito representaba así una destrucción simbólica del mundo seguida de su regeneración, reproduciendo a escala humana la misma lógica cosmogónica de muerte y renacimiento presente en la Leyenda de los Soles.

²⁷ Así se atestigua en los antiguos poemas mesopotámicos de la creación como *La epopeya de Gilgamesh* o el *Enumma Elish*. Sin embargo, aún en el mundo contemporáneo, es curioso ver cómo los chinos siguen

cuando ocurre ese corte del tiempo que es el “Año”, asistiendo no sólo al cese efectivo de cierto intervalo temporal, sino también a la *abolición* del año pasado y del tiempo transcurrido [...] La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento [...] esta expulsión anual de los pecados, enfermedades y demonios es en realidad una tentativa de restauración, aunque sea momentánea, del tiempo mítico y primordial, del tiempo “puro”, el del “instante” de la Creación. Todo Año Nuevo es volver a tomar el tiempo en su comienzo, es decir, una repetición de la cosmogonía. Los combates rituales entre los dos grupos de figurantes, la presencia de los muertos, las saturnales y las orgías, son otros tantos elementos que denotan [...] que al fin del año y en la espera del Año Nuevo se repiten los momentos míticos del pasaje del Caos a la Cosmogonía (*Eterno retorno* 69-70)

Ya que, como menciona Eliade, es el momento exacto en el que la muerte y la vida conviven conjuntamente, el día de muertos original tenía lugar durante estas fechas primaverales:

Esa eterna repetición del acto cosmogónico, que transforma cada Nuevo Año en inauguración de una Era, permite el retorno de los muertos a la vida y mantiene la esperanza de los creyentes en la resurrección de la carne [...] las creencias, casi universalmente difundidas, según las cuales los muertos vuelven junto a sus familias [...] denotan la esperanza de que en ese momento mítico en que el mundo es aniquilado y creado, es posible la abolición del tiempo. Entonces los muertos podrán volver, pues todas las barreras entre muertos y vivos están rotas (¿acaso no es reactualizado el caos primordial?) y *volverán*, puesto que en ese instante paradójico el tiempo estará suspendido y por consiguiente podrán ser de nuevo contemporáneos de los vivos. Por otro lado, como entonces está en preparación una nueva Creación, les es dado esperar un retorno a la vida, duradero y concreto (*Eterno retorno* 69-78)

Los muertos regresan a la vida porque en ese instante mítico del Año Nuevo, la vida y la muerte no existen como tal, todo ha vuelto al Caos primordial, al desorden primigenio antes a la creación. Dentro de ese caos festivo, Eliade ubica también la práctica orgiástica en la Antigüedad:

¿Cómo la invasión de las almas de los muertos podría ser otra cosa que el signo de una suspensión del tiempo profano, la realización paradójica de una coexistencia “del pasado” y del “presente”? Esa coexistencia nunca es tan total como en una época de “caos”, cuando todas las modalidades coinciden. Los últimos días del año transcurrido pueden ser identificados con el Caos anterior a la creación, por dicha invasión de los muertos —que anula la ley del tiempo— y por los excesos sexuales que señalan la mayor parte del tiempo esa ocasión (*Eterno retorno* 83-84)²⁸

celebrando el año nuevo en conjunto con el despertar de la primavera. Por medio de su influencia esta visión estuvo muy extendida en Asia. Así fue muchos años en Japón por ejemplo, como lo atestiguan los haikus de Bashou.

²⁸ A la par de representar una vuelta al Caos, la práctica orgiástica también tenía propósitos rituales de regeneración. Ya que la fiesta del Año Nuevo se sitúa justo en el periodo de renovación del mundo durante la primavera, la orgía pretendía, por medio de la cópula, tanto darle más fuerza a la tierra en su proceso de germinación, como aprovechar sus energías fértiles para poder engendrar hijos. Comenta Eliade al respecto:

El gran rito del Año Nuevo, no es más que el arquetipo divino de la vuelta al Caos, al cual es preciso volver cada cierto tiempo, si es que se quiere que también haya orden:

señalando la abolición de todas las normas y de ilustrar violentamente un trastrueque de los valores (cambio de condición entre señores y esclavos, mujeres tratadas como cortesanas, etcétera.) y una licencia general, una modalidad orgiástica de la sociedad, en una palabra, una regresión de todas las formas en la unidad determinada. La oportunidad misma de las orgias en los pueblos primitivos, de preferencia en los momentos críticos de la cosecha (cuando se sepultaban las semillas en la tierra), confirma dicha simetría entre la disolución de la “forma” (en este caso las simientes) en la tierra y la de las “formas sociales” en el caos orgiástico [...]

Una forma sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser resorbida en lo amorfo, aunque solo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al “caos” (en el plano cósmico), a la “orgia” (en el plano social), a las “tinieblas” (para las simientes), al “agua” (bautismos en el plano humano, “Atlántida” en el plano histórico, etcétera) (*Eterno retorno* 84;105).

Esta vuelta al Caos que es una forma de celebrar el regreso a la muerte como una fiesta, es la cosmovisión que encontraremos fundamentalmente en el poema de *Altazor*, cuya estructura bien puede considerarse un extenso rito de la muerte y renovación del lenguaje, el cual resultará paralelo a la muerte y resurrección de Dios.

2.4 Corpus de análisis y breve apunte metodológico

Delineados entonces los pormenores teóricos de este trabajo, en los siguientes tres capítulos nos dedicaremos a observar el corpus de investigación desde la perspectiva del tiempo autobiográfico, intentado develar algunas cuestiones sobre la dimensión temporal de las escrituras del yo en Hispanoamérica. Para ello, se han seleccionado tres momentos puntuales de la historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX: la vanguardia (años 20), el *boom* latinoamericano (de los 60 a los 2000) y el *boom* de la escritura de mujeres (2010 en adelante). La obra a revisar en el primer momento será el poema autobiográfico *Altazor* (1925) de Vicente Huidobro; en el segundo será la obra autobiográfica de García Márquez y Carlos Fuentes, del autor colombiano nos interesa específicamente su

La asimilación del acto sexual y del trabajo de los campos es frecuentemente en numerosas culturas. En Çatapatha Brahmana, vii, 2, 2, 5, se asimila la tierra al órgano generador femenino (yoní) y la semilla al semen viril. “Vuestras mujeres son vuestras como la tierra.” La mayoría de las orgías colectivas encuentra justificación ritual en la promoción de las fuerzas de la vegetación: se verifican en ciertas épocas críticas del año, cuando las simientes germinan o cuando las cosechas maduran, etcétera, y siempre tienen una hierogamia por modelo mítico [...] entre los pueblos Oraon: la orgía de éstos se efectúa en mayo, en el momento de la unión del dios Sol con la diosa Tierra. Todos esos excesos orgiásticos hallan de uno u otro modo su justificación en un acto cósmico o biocósmico: regeneración del Año, época crítica de la cosecha, etcétera (*Eterno retorno* 40-41)

autobiografía *Vivir para contarla* (2002), mientras que del mexicano nos concentraremos fundamentalmente en el ensayo autobiográfico *En esto creo* (2002); finalmente, respecto al *boom* de la escritura de mujeres trabajaremos el texto *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan.

En los tres momentos seleccionados, la experimentación y reformulación del tiempo resulta central. La vanguardia es básicamente un correlato de la revolución temporal que se suscitó a inicios del siglo XX. El *boom* latinoamericano ha sido definido como un correlato hispanoamericano de las técnicas experimentales introducidas por la novela moderna europea y el *modernism* anglosajón, esto es, una experimentación con el tiempo. Finalmente, en el *boom* de la escritura de mujeres revisaremos textos que se configuran por medio de la fragmentación y la preponderancia del colectivo. Al hilo de lo expuesto anteriormente, lo interesante será que prácticamente todos estos ejemplos dan cuenta de una postura que se rebela en contra del tiempo lineal del progreso, proponiendo, de esa manera, una vuelta al tiempo circular.

Es preciso delimitar, en este punto, el alcance con el que se empleará la noción de tiempo circular a lo largo de esta investigación. Esta concepción puede manifestarse en el texto autobiográfico mediante procedimientos diversos, entre ellos la repetición, la memoria, la actualización del mito, la recuperación del arquetipo o determinadas formas de fragmentación narrativa, sin que ninguno de estos fenómenos equivalga por sí mismo a una temporalidad circular ni constituya una condición necesaria para identificarla. Tampoco se establecerá un inventario cerrado de indicadores textuales, pues las formas mediante las cuales una determinada concepción del tiempo interviene en la configuración del yo dependen de las particularidades históricas, culturales y formales de cada obra. Su identificación partirá, por ello, de la relación que pueda establecerse entre la concepción temporal disponible en el contexto del autor, su manifestación en la organización formal del texto y la manera en que ésta interviene en la construcción de la identidad autobiográfica. El tiempo circular funciona así como una categoría de observación temporal cuyo alcance se circunscribe a aquellos fenómenos en los que pueda demostrarse dicha relación, mientras que la presencia aislada de memoria, repetición, mito o fragmentación carecerá de valor probatorio suficiente.

Conviene señalar, no obstante, que la descripción precedente no pretende establecer una equivalencia absoluta entre tiempo autobiográfico y tiempo circular. La teoría del tiempo autobiográfico propuesta en este trabajo constituye una herramienta de observación orientada al estudio de las diversas configuraciones temporales presentes en las escrituras del yo. La centralidad que adquiere aquí la circularidad responde al hecho de que ésta constituye la forma temporal predominante en el corpus hispanoamericano seleccionado. Sin embargo, otros contextos culturales podrían privilegiar modelos temporales distintos, igualmente susceptibles de ser observados desde la misma perspectiva teórica. Lo que interesa, en consecuencia, no es la circularidad en sí misma, sino la relación que existe entre una determinada experiencia histórica del tiempo, las formas textuales que la representan y las configuraciones subjetivas que de ella emergen.

CAPÍTULO 3

ARQUETIPO Y TIEMPO CIRCULAR EN *ALTAZOR O EL VIAJE EN PARACAÍDAS* DE VICENTE HUIDOBRO, POEMA AUTOBIOGRÁFICO

En este capítulo se discutirá los pormenores teóricos del poema autobiográfico, una forma textual que cierto sector de la crítica tradicional se resiste a observar como escritura autobiográfica. Al hilo de esta reflexión, se retomará la discusión sobre la triple mimesis de Ricoeur y su excesivo énfasis en lo “narrativo”, noción sobre la que intentaremos desligar la hermenéutica del sí. Se discuten también brevemente algunos pormenores sobre la relación entre la vanguardia y el concepto de tiempo, dado que la tradición marca una profunda relación entre la vanguardia y la concepción del tiempo lineal. Finalmente, se analizará entonces la presencia del tiempo circular en el poema autobiográfico de *Altazor*, así como el rescate de algunos símbolos arquetípicos.

3.1 El “problema” del poema autobiográfico

¿Puede un poema ser autobiográfico? Desde la visión tradicional de la crítica de la autobiografía, la poesía lírica, al estar desprovista muchas veces del plano fundamentalmente narrativo del recuento de la vida pasada, pareciera ser incompatible con los tópicos de una lectura autobiográfica a la usanza. No obstante, mucho de lo que hemos comentado hasta el momento responde ya por adelantado a esta aparente incompatibilidad. Recordemos, sólo por citar un caso, la postura de Yvancos en su texto “Figuraciones del yo”, la cual se posiciona de manera crítica ante la relación texto-vida que la teoría tradicional de la escritura autobiográfica tanto se empeña en conservar como eje de la reflexión.

James Olney se ocupa especialmente de intentar solventar esta cuestión en su ya aludido artículo “Ontología de la autobiografía”. El teórico dedica el texto al análisis de tres obras literarias, *Le jeune parque* de Paul Valéry (poema), *Autobiographies* de W.B. Yeats (autobiografía) y *Black Boy* de Richard Wright (novela). Comenta significativamente el autor respecto a lo variado de su corpus: “espero que de esta breve lista de nombres, constituida por tres escritores que son totalmente diferentes entre sí, se extraiga la conclusión de que no

es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ni imponerle de forma alguna posibles limitaciones genéricas” (“Ontología” 33-34).

Naturalmente, lo que nos interesa sobre todo es su reflexión de la obra de Valéry, dado que se ocupa de la relación entre poesía lírica y escritura autobiográfica. A ella volveremos más adelante. De momento, nos gustaría señalar cómo, invocando una discusión que planteamos ya en el primer capítulo, Olney pone en relieve el problema del enfoque genérico que lleva a muchos críticos a una cierta comodidad taxonómica con la que despachan los textos demasiado rápido:

A este respecto he de decir que soy consciente de la severa actitud que, con casi toda certeza, muchos críticos de la autobiografía adoptarían ante la herejía de denominar autobiografía a un poema lírico puesto que he vivido esta experiencia anteriormente cuando afirmé que *Four Quartets* de T.S. Eliot podía ser considerado como una autobiografía. (A este respecto he de comentar que aunque la idea de que *Four Quartets* pueda ser tomada como una autobiografía no preocupa a los estudiosos de Eliot sí desespera a los estudiosos de la autobiografía. Estos últimos, a los que me uno, se sienten protegidos por la seguridad que les ofrecen las definiciones de géneros por lo que aparentemente se ponen enfermos cuando sienten las olas del caos y de la noche antigua, contra las que las fronteras del género han proporcionado cierta protección, amenazando con sobrepasarnos a todos.) Considero que *La Jeune Parque* nos sirve como caso extremo y, por tanto, mejor incluso que *Four Quartets* para poder argumentar que un poema lírico puede ser perfectamente una autobiografía, además de que la visión de la poesía implícita en toda la obra de Valéry nos ofrece una base teórica más distinguida sobre consideraciones en torno a la poesía, la autobiografía, y la creatividad en general (“Ontología” 39-40).

La cuestión genérica les ofrece a los teóricos la doble certeza tanto de clasificar como de separar, por lo que se vuelve una especie de zona sin riesgo en la que se evita pensar el fenómeno autobiográfico más allá. Así, la teoría genérica se utiliza como cajón de sastre que resuelve la discusión por medio de afirmaciones absolutas e irrefutables: “X es autobiografía, X no lo es”, “X obra es autoficción, no otra cosa”, “X obra es novela y por lo tanto no entra en el corpus autobiográfico”, etc. Una postura que realmente sólo anula la complejidad y riqueza de cada texto en particular.

Además, como vemos, para ayudarse en su argumentación respecto al poema de Valéry, Olney acude a su comentario sobre los *Cuatro cuartetos* de Eliot, que se integró como texto de análisis en la que hoy es considerada la obra central de Olney, *Metaphors of Self*, publicada originalmente en 1972 (además de Eliot, el estudio analiza los textos autobiográficos de autores como Montaigne, Carl Jung, Darwin, Mill, entre otros). Un

estudio que, como él mismo comenta, causó rechazo entre los defensores de la pureza de la división genérica.

Olney señala que el aspecto autobiográfico de los *Cuatro cuartetos* se vislumbra en “el mecanismo formal de «recapitulación y recuerdo»” (“Ontología” 40), eje a partir del cual gira toda la construcción del poema. Así, la base sobre la que se fundan los *Cuatro cuartetos* sería la experiencia vivencial de Eliot, la cual, se observa en los versos, vuelve a él a veces como recuerdo, a veces como reelaboración pura. No importa si esas vivencias no siguen la organización lingüística común a la autobiografía (“Nací en”, “Mis padres fueron”, “Mi casa era” etc.), pues, añadiríamos nosotros, el tiempo autobiográfico sigue siendo lo que marca la pauta del discurso. Con lo que el tiempo sigue siendo el anclaje para observar el funcionamiento de los textos autobiográficos.

3.2 La hermenéutica del yo

Antes de pasar al comentario sobre *Altazor*, retomaremos una discusión que hemos dejado pendiente en el primer capítulo, nos referimos al hecho de que Ricoeur tome a la *narración* como eje central de su cavilación sobre el entendimiento del tiempo, lo que en primera instancia pareciera excluir a la forma poética, pero, ¿realmente esto es así?

En su obra *Tiempo y narración*, la argumentación de Ricoeur parte fundamentalmente de un diálogo con las teorías de San Agustín acerca del tiempo. En su conclusión, el obispo determina que el hombre no puede conocer realmente al concepto pues esa es una tarea reservada únicamente para Dios. Así, para el conocimiento humano, el tiempo resulta sólo un callejón sin salida, una aporía. Es en este punto que Ricoeur acude a Aristóteles y su concepto de trama (*mythos*) para elaborar sobre el ordenamiento temporal de las acciones en un relato. En lo que quiere desembocar finalmente Ricoeur con esta argumentación, en la que intenta conectar el trabajo de dos autores aparentemente no relacionados, es que San Agustín aclara en reiteradas ocasiones que, si bien para el ser humano es imposible definir el tiempo de manera absoluta, y su naturaleza permanece siempre bajo cierto carácter de enigma, el tiempo sí se experimenta como tal. El tiempo se vive. Pero, ¿cuál es esta vivencia? Esa es la respuesta que le otorga Aristóteles a Ricoeur, pues la experiencia temporal humana por naturaleza será la del relato. El acto de organizar el caos simultáneo de la realidad en un

relato coherente con causas y consecuencias. Es así como nuestro entendimiento del tiempo recae fundamentalmente en una actividad narrativa:

En mi libro será constante la tesis de que la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa. No porque ésta resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve, es en el sentido poético y no teórico. La construcción de la trama, diremos después, responde a la aporía especulativa con un hacer poético capaz de aclarar la aporía (tal será el sentido principal de la *catarsis* aristotélica), pero no de resolverla teóricamente (*Tiempo y narración* 43).

Es aquí donde entra la hermenéutica de la triple mimesis, en donde un sujeto logrará comprender su existencia en el tiempo por medio de la comparación de su tiempo personal con el tiempo de ficción (la trama) de la obra narrativa. Por ello es que Ricoeur acude también a la *catarsis* aristotélica pues, como hemos visto, la triple mimesis va de adentro hacia afuera, del mundo del texto hacia el mundo del lector. Consiste en aquello que se saca del texto como lector, lo que deja, lo que enseña. Esta cuestión ya la hemos tratado con relativa profundidad en el primer capítulo. Lo que si será necesario aclarar en este punto es que, para este esquema teórico, Ricoeur acude particularmente a la narración porque la trama está compuesta en su totalidad por *acciones*. Se trata de agentes haciendo cosas, sujetos con su predicado. En cuestión de literatura, es posible descomponer obras literarias enteras de forma sumaria en una descripción de las acciones que detonan la trama. Podríamos, por ejemplo, realizar dicho ejercicio intentando descomponer la *Ilíada* en las acciones centrales que incumben al personaje principal: “Aquiles se niega a luchar”, [en consecuencia] “el mejor amigo de Aquiles muere luchando en su lugar”, [en consecuencia] “Aquiles se arrepiente”, [en consecuencia] “Aquiles lucha” y, finalmente, “Aquiles vence”.

Ricoeur comenta entonces que lo que realmente identifica el lector en la obra literaria son las acciones de los personajes, que no funcionan sino como un espejo de las acciones que el lector observa en el mundo o, por supuesto, de sus propias acciones. La acción es la unidad fundamental en la medida en que, inserta en la trama, adquiere una dimensión temporal, en donde una acción depende de otra anterior y/o posterior. Por eso es que a Ricoeur le interesa hablar de *motivos* (lo que motiva la acción del personaje), *finés* (cómo ha acabado dicha acción) o resultados, esto es, de felicidad o desgracia para el personaje principal (*Tiempo y narración*, 116-117). El cúmulo de las acciones en la trama es un desenvolvimiento temporal del personaje en el mundo ficticio. De esa manera, en el acto de comparar la experiencia

temporal del personaje con la suya propia (un cúmulo de acciones con otro), es que el receptor llega a una comprensión de sí mismo. Ahora bien, el poema lírico, a priori, se encuentra desprovisto de todos estos elementos narrativos. No tanto de acciones en sí que por supuesto puede tenerlas, sino de elementos como el personaje principal y sobre todo la trama (la suma concatenada y dispuesta de acciones²⁹) que envuelva a dicho personaje. Por tanto, *a priori*, podría pensarse que en el poema lírico no es posible que se cumpla el proceso de la triple mimesis, dado que no existen acciones desenvolviéndose en el tiempo.

Llegados a este punto, la cuestión es en realidad sencilla de resolver, para ello debemos volver a lo que ya señalamos en el primer capítulo, y es que en *Tiempo y narración*, Ricoeur no se ocupa nunca propiamente de la forma autobiográfica³⁰. Queda patente entonces que la tarea de ligar su reflexión con el corpus de las escrituras del yo es una responsabilidad que recae en nosotros. Para ello, volvemos a citar las ideas de Ricoeur sobre que el punto crucial de la teoría de la triple mimesis es la confrontación entre el mundo del texto (interno / representacional y/o diegético) y el mundo del lector (externo / real y/o empírico), esta vez con un fragmento diferente:

*Abrir hacia el exterior la idea de construcción de la trama y la del tiempo significa, en fin, seguir el movimiento de transcendencia por el que toda obra de ficción, sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar mundo de la obra. Así, la epopeya, el drama, la novela proyectan sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector. Los problemas de refiguración, derivados de mimesis III, no comienzan en rigor más que en confrontación y por ella. Por, eso la noción de "mundo del texto" está, a nuestro juicio, relacionada con el problema de la configuración narrativa, aunque prepare la transición de mimesis II a mimesis III (*Tiempo y narración* 380)*

Para decirlo de forma directa, eso que Ricoeur llama *confrontación*, en el caso de los textos autobiográficos, no se dará entre las acciones del texto y las acciones de la vida real, sino entre el yo figurado en el texto y el yo que lee (que como ya vimos también en el primer capítulo, en primera instancia puede ser el propio autor que escribe). Dicho de otra forma, en el acto de leer cómo es que un yo estructura su experiencia de vida por medio del lenguaje,

²⁹ En el capítulo seis de su *Poética* Aristóteles define la trama como la disposición o estructuración de los hechos (*Poética*, 176), entendiendo por supuesto por “hechos” no otra cosa que las *acciones*.

³⁰ En la página 515 nos encontramos expresamente con la siguiente afirmación por parte de Ricoeur: “No trataremos, pues, aquí de la autobiografía”.

el lector puede llegar también a una mejor comprensión de cómo él estructura la suya, pues en la empresa del autobiógrafo encuentra reminiscencias de su propia experiencia. Por esto mismo es que ya comentamos que, en realidad, en el caso de la lectura del texto autobiográfico la triple mimesis se cumple acaso de forma mucho más perfecta que como nunca la imaginó Ricoeur. Gracias al progresivo desprestigio que el campo de la ficción ha sufrido a manos del discurso positivista o capitalista, lo que puede parecer muy evidente para un autor como Ricoeur o para un estudioso de la literatura (esto es, que el receptor debe aprovechar siempre lo representado en el texto para el cultivo de su propio espíritu, algo que sólo se logra por medio de la identificación o, como lo llamó Iser, el *involucramiento* del lector con la obra), en realidad muchas veces es un detalle que es pasado completamente por alto por parte de los receptores, y la ficción queda reducida a un lugar totalmente desprovisto de toda importancia. Más aún, se le minimiza como algo que “nunca pasó”, “no es real” o se enfatiza en el hecho que “sólo es una historia” para restarle seriedad. La cuestión autobiográfica, en cambio, con los resquicios de “discurso fáctico” que acaso todavía carga como herencia del siglo XIX en el imaginario popular, borra en la mayoría de los casos esa postura equivocada por parte del lector, en tanto que como es autobiográfico, el lector ya sabe que eso sucedió en la vida de alguien, y que por tanto le podría suceder a él también.

El puente que falta entre una mimesis y otra en el caso del poema lírico, esto es, entre la mimesis I (la red conceptual que permite entender el mundo, por medio de la experiencia, como una serie de acciones concatenadas) y la mimesis II (las acciones de la trama que el lector se encargará de comparar con las acciones del mundo real), se soluciona simplemente mencionando que en el caso de los textos autobiográficos, el elemento base no será la acción, sino la configuración temporal del yo. Esto es que, como ya vimos en el primer capítulo por medio de la teoría del tiempo autobiográfico, lo que nos encontramos en cada ejemplo de literatura del yo, no importa que sea narrativo factual, narrativo novelístico, lírico o ensayístico, es una representación o entendimiento de la existencia temporal del yo. Volvemos a enunciar la fórmula: si hay texto autobiográfico, hay tiempo de yo, la relación resulta indisoluble. Como hemos visto ya también, precisamente el acto de los escritores de aventurarse por distintos géneros o formas textuales para elaborar su texto autobiográfico, no es más que una muestra empírica de que la fórmula del *bios* (el tiempo lineal) se encuentra caduca, y el yo tiene que echar mano de otras formas textuales que le permitan salirse de ese

esquema tradicional para poder comunicar su experiencia de vida en el tiempo. Eso es precisamente lo que sucede en *Altazor*, y eso lo que nos proponemos a demostrar en el presente capítulo.

3.3 *Altazor*, poema autobiográfico

Los elementos autobiográficos que estructuran *Altazor* son variados: la coincidencia en la identidad nominal del yo que habla; la referencia velada a ciertos episodios vivenciales; y la imitación en ciertas partes del discurso de formación.

Ocupándonos de los primeros puntos, el registro autobiográfico es claro respecto a la deixis. Se sabe que el Prefacio fue publicado por primera vez en 1925 en Santiago de Chile, en el diario *La Nación*. En ese año, Huidobro contaba exactamente treinta y tres años, algo que el Prefacio reproduce de forma literal: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio (45). Por consecuencia, el yo lírico, que se denomina a sí mismo como Altazor³¹ sería un alter ego literario del propio autor:

Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas (47).

Y más tarde en el Canto I:

Soy yo Altazor
Altazor
Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible (I, 82-85³²).

³¹La construcción de dicho neologismo proviene de un compuesto de dos palabras castellanas “alto” y “azor”, el azor es un ave del bosque emparentada con la especie del gavilán, por lo que Altazor sería algo así como “ave de las alturas” o “pájaro de los cielos” para decirlo de forma más poética. Se sabe que Huidobro tuvo una primera y prolongada estancia en Europa entre los años 1916 y 1925, en donde entró en contacto con los artistas vanguardistas de París, como Guillaume Apollinaire. Huidobro tenía un excelente dominio del francés y llegó a componer varias obras en ese idioma durante este periodo. El dato nos resulta útil dado que se sabe que Huidobro coqueteó originalmente con la idea de componer *Altazor* en francés (Costa, 13). Al volver de su estancia europea a Chile en 1925, uno de sus amigos publica fragmentos inéditos del poema con el título de *Altazur*. Es decir, que en su primera versión, el neologismo era un compuesto bilingüe de la palabra española *alto*, y la palabra francesa *azur*, cuya traducción es azul (Costa, 15). Un color en estrecha relación con la tradición artística, derivado de la famosa frase de Victor Hugo “*L'art c'est l'azur*”, el arte es azul, que fue la inspiración directa para el título del célebre poemario de Rubén Darío, y el título de una revista dirigida por Huidobro en 1913.

³²Quede patente que para escribir estas líneas se está utilizando la edición del poema que realizó Ediciones Cátedra a cargo del especialista René de Costa, en su edición en pasta dura para la colección de Salvat lanzada en el 2024. Las referencias a los Cantos, sin embargo, serán indicadas por medio del número del canto en números romanos seguido del número de verso, tal como se muestra en este ejemplo, una numeración que es o debería ser común a todas las ediciones existentes del poema. No será ese el caso, no obstante, con las citas al

Es precisamente en algún momento del Canto I en donde el yo lírico sale de su caracterización (si se permite el uso del término) para autodenominarse como el propio Huidobro:

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente
El que cayó de las alturas de su estrella
Y viajó veinticinco años
Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios
Soy yo Altazor el del ansia infinita (I, 123-128).

¿Cómo es que se explicita esa relación entre el “yo” que enuncia el poema con el autor, si no aparece en los versos la referencia directa del nombre propio? Por los datos autobiográficos de tiempo. Es decir, al igual que en la línea del Prefacio sobre la referencia a los 33 años, existen también en estos versos marcas de deixis, pues la referencia del verso 126, “[soy yo el que] viajó veinticinco años”, presenta un apunte autobiográfico que hace referencia al momento en el que el autor comienza a escribir este canto, 1918, es decir, cuando Huidobro contaba apenas veinticinco años (Costa 18). De esa manera, lo que referencia el yo lírico con ese verso es literalmente el “viaje” de la vida del autor hasta el momento de escribir esas líneas, en términos autobiográficos, su curso de vida, su *bios*.

Este juego de espejos de autorrepresentación entre Huidobro y Altazor gana en significación si atendemos los versos que señalan a Altazor como un “tú” con el que el yo pareciera dialogar:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de
un dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos
del dolor?
Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío (I, 1-11).

Prefacio, el cual no tiene división numérica en versos y en opinión de René de Costa se encuentra escrito en prosa (21), por lo que dichas referencias serán indicadas con el número de página a la edición de Cátedra antes indicada.

Esta alternancia en el registro del poema que se desplaza de un “yo” a un “tú” y viceversa, es uno de los elementos con mayor valor autobiográfico, pues el momento más plenamente autorreflexivo será muchas veces el acto en el que el yo se contempla a sí mismo como en un espejo. A propósito, ya vimos que Gusdorf o Amícola definen la empresa autobiográfica como una operación de desdoblamiento en donde, del yo autor real que escribe, surge un segundo yo nacido exclusivamente de la escritura. Por lo que el discurso autobiográfico muchas veces versará en observar con cierta sorpresa a ese “tú” que se planta frente al yo, tal como los antiguos observaban su propio reflejo en el agua.

En ese diálogo entre el “yo” y el “tú”, el yo se observa a sí mismo como si fuera un tercero, un “él”. Es de esa forma que, en este prisma identitario de diversas subjetividades, se llega inclusive al “nosotros”. En el siguiente fragmento, tal reflexión se puntualiza además con la coincidencia en la identidad nominal (la cual, recordemos, solicitan varios teóricos como condición *sine qua non* se instaure un texto autobiográfico, como Lejeune o Alberca)

Yo tú él nosotros vosotros ellos
Ayer hoy mañana
Pasto en las fauces del insaciable olvido
Pasto para la rumia eterna del caos incansable
Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro? (I, 19-23)

Mientras que en el Canto IV, se vuelve a leer de manera explícita en el poema:

Aquí yace Vicente antipoeta y mago (IV, 282)

Retomando el análisis que hace Olney del poema lírico *La Jeune Parque* como un texto autobiográfico, para solucionar esta aparente distancia que existe entre la obra de Valéry y el modelo tradicional del *bios*, Olney señala que, aunque *La Jeune Parque* sea un texto desprovisto de la noción tradicional del recuento de vida, su construcción lingüística sí recae en la meditación interior del yo sobre sí mismo:

¿Cuál es, entonces, el *bios* de un poema que él mismo ha considerado su propia autobiografía? No es más que conciencia pura e intemporal, conocimiento o sensibilidad activa, o mejor aún, es conciencia de la conciencia, es el ser consciente de la conciencia y el ejercicio de la misma. ¿Sería correcto decir que la conciencia no puede ser el *bios* de una autobiografía? Esta pregunta se contesta a sí misma, por lo menos en lo que se refiere al poema/autobiografía de Valéry. *La Jeune Parque* [...] es una meditación en la que tanto el que medita como el objeto de la meditación son la conciencia consciente». Esto hace que la conciencia, y por lo tanto el *bios* de Valéry, se vuelvan sobre sí mismos, pero no hacia su historia [...] puesto que en *La Jeune Parque* no hay una vuelta al pasado sino solo un conocimiento cada vez más intenso de la existencia de la conciencia, esa conciencia consciente, en el presente. Al igual que en

la maravillosa frase que describe el universo de la Visión de Yeats («un gran huevo que se vuelve para siempre del revés sin romper su cáscara»), la consciencia de Valéry se vuelve del revés pero que mantiene sus conchas, interior y exterior, increíblemente intactas, generando en sí misma su propio parecido, su propia imagen perfecta. Ese parecido, esa imagen, es el poema llamado *La Jeune Parque*. Pero se debe tener en cuenta aquí un hecho fundamental: si la consciencia es un fenómeno que se determina, no en función de su contenido sino solo en función de su forma, entonces *La Jeune Parque* debe ser más un espejo formal o una imitación formal de su sujeto/objeto que una narración de contenido histórico tal y como el que podemos encontrar (por ejemplo) en el *Preludio* de Wordsworth (“Ontología” 40-41).

El apunte no resulta menor considerando la naturaleza del texto de Valéry, pues, tal como se trasluce por medio de su título, el yo lírico de *La Jeune Parque* es una diosa o “parca” que transita por un jardín al amanecer. De entrada, al tratarse de una mujer y al poseer ésta resonancias míticas, el contexto del poema no invita a identificar la figura del yo que habla con Valéry. Sin embargo, como es sabido, “la joven” realmente representa a la consciencia, y, su discurso, refiere más bien a toda una empresa de autoconocimiento³³. Por eso son tan importantes, como en el caso de Huidobro con Altazor, los versos en los que ella se observa a sí misma:

¿Toda? Sí, toda mía. Yo vi mi ser entero,
la extensión de mi carne que en un temblor se tensa,
y dorada, sinuosa, y a mi sangre suspensa
yo me veía verme, llevando un resplandor,
de mirada en mirada, a mi selva interior (Valéry 82).

La Jeune Parque se vuelve así la representación más clara de lo que Pozuelo Yvancos denominó como “voz reflexiva”, esto es, una voz en Yo cuyo referente inmediato no sea el autor físico sino una voz figurada:

¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré *voz reflexiva* [...] Es una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la *referencial*. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la *solidaridad de un yo pensante* (“Figuración” 29-30, cursivas del original).

³³ Para reforzar su lectura, Olney enfatiza además el hecho de que el propio poeta se refiera en reiteradas ocasiones a su propio texto como una *autobiografía*:

En 1917, el año en que se publicó *La Jeune Parque* por primera vez (después de cuatro años de creación), Valéry escribió en una carta: «Cualquiera que sepa cómo leerme, leerá una autobiografía en la forma. El contenido importa poco, está constituido por lugares comunes. El pensamiento verdadero es incompatible con la poesía». Esta es, efectivamente, la doctrina de la poesía pura llevada a la práctica en *La Jeune Parque*, en donde la consciencia toma el lugar del *bios* y en donde la estricta observancia formal «se constituye en verdadero objeto» produciendo lo que podría ser denominado como «autobiografía pura» (“Ontología” 41).

Si algo deja en claro tanto el estudio de Olney sobre el poema de Valéry como el comentario de Yvancos, es que el poema autobiográfico puede echar mano de mecanismos de construcción de la subjetividad muy distintos de los que se usan en la narrativa. Queremos decir con esto que, si bien la identificación de Huidobro con Altazor se trasluce directamente, como hemos visto, por medio de los versos, eso no despoja a Altazor de su condición meramente ficticia de voz lírica. De la misma forma que en el poema de Valéry, si bien el poeta habla a través de su “personaje”, ésta no deja de ser una diosa mítica en el espacio del poema. Lo difícil de observar para muchos lectores, sin embargo, es entender que este planteamiento no acarrea ninguna contradicción. Esa es precisamente la condición de la *voz reflexiva*, en la que un Yo que habla puede operar a la vez tanto como voz ficticia, como voz autobiográfica.

Tanto Valéry como Huidobro (tan sólo ocho años separan a *La Jeune Parque* de la publicación de los primeros fragmentos de *Altazor*), además, se encuentran inmersos en el momento denominado desde el arte como *modernidad*, el cual llama a una desconfianza respecto a la empresa de representación del mundo. Por lo que el yo autobiográfico de autores que son poetas experimentales durante este momento histórico específico, no hay forma de que sea ni unilateralmente referencial, ni tampoco identitariamente fijo.

De esa forma, en el Canto I de *Altazor*, el yo lírico enuncia explícitamente que el poema no es otra cosa que sí mismo fragmentado en pedazos:

Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos lados (I, 573-574).

Es momento de que nos ocupemos del aspecto de la cosmovisión del tiempo circular en el poema, pero antes debemos sacudirnos otra limitante, y es la significación particular del concepto de vanguardia en su cualidad temporal.

3.4 La vanguardia y el tiempo

Siguiendo a Monteleon en su artículo “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”, con el término *vanguardia* referimos “a los movimientos estéticos que proliferaron hacia 1920 en Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos y que comienzan entre 1909 y 1910” (37). El concepto *vanguardia* es un término heredado de la nomenclatura de la guerra, es la forma en la que se denomina a la sección de

un ejército que está en el frente de ataque. A priori, entonces, el término vanguardia hace referencia a una posición violenta en contra de un adversario. Una intención de ruptura. De la misma manera que una tropa intenta romper las líneas enemigas durante la batalla.

El término proviene originalmente del francés, *avant-garde*. La raíz etimológica del primer sintagma, *avant*, provendría de la voz latina *ab bante*, que significa literalmente “sin nada adelante”. Lo vanguardista iría así estrechamente de la mano con términos como el de *modernidad*, en la medida en que ambos invocan una sensibilidad específica en la que los sujetos se saben hasta el frente del relato histórico del mundo, donde comprenden que hay toda una tradición detrás que ahora ha quedado superada. De esa manera, comenta Monteleone, en los diversos movimientos artísticos de vanguardia la noción de futuridad jugaría un papel central, en donde “futuridad” llamaría sobre todo a dos acepciones: 1) futuridad en un nivel social, como una consecuencia del progreso y la tecnología, 2) futuridad como una visión idílica sobre el arte, en el sentido de que dicho término se ocupa de denominar a la nueva poesía o “poesía del futuro”. Lo que es posible atestiguar en los vocablos que componen el núcleo semántico de distintos movimientos, como es el caso del futurismo y el ultraísmo (37).

Respecto a la primera acepción de futuridad que hemos señalado, muchas veces la estética de estos movimientos gira en torno a una fascinación por el progreso tecnológico de la sociedad moderna. En el futurismo, este planteamiento será de importancia capital, al punto que los manifiestos de Filippo Tommaso Marinetti, líder fundador del movimiento, se harán célebres por sus sentencias provocadoras, en las que dice que las máquinas modernas poseen en sí mismas una belleza superior a las obras insignes del arte clásico:

Ya conocéis esta afirmación de mi primer Manifiesto, afirmación que ha desencadenado un huracán de desaprobaciones: «Un automóvil de carrera es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.»

Ahora os expondré lanzándoosle como un explosivo, este otro apotegma, que completa mejor nuestro pensamiento futurista: «Nada hay más bello que el andamiaje de una casa en construcción.»

El andamiaje con sus puentes color de peligro, embarcaderos de aeroplanos, sus innumerables brazos, arañando y peinando estrellas y cometas sus toldillas aéreas, desde donde la vista abarca un horizonte vastísimo... El andamiaje con su ritmo de poleas, de martillos, y de cuando en cuando el grito desgarrador y el choque pesado de un albañil que cae gruesa gota de sangre sobre el piso ... el andamiaje simboliza nuestra ardiente pasión por la metamorfosis de las cosas (106-107).

En consonancia con el término que le da nombre, el futurismo se posicionará radicalmente hacia un solo extremo de la línea temporal, lo que significa que condenarán con efusión todo lo que provenga o aluda hacia el pasado. A este propósito comenta Javier Coy:

El futurismo, tal como lo concibe el poeta italiano [Marinetti] «es vitalista, animado por un optimismo adolescente, y una posición iconoclasta provocadora y petulante. Manifiesta una decidida vocación renovadora, y plantea una oposición frontal a la poesía interior (a la que condena por lo que considera su sentimentalismo, su obsesión por el pasado, etc.). Postula una poesía basada en una concepción dinámica de la vida». Busca una forma de belleza basada en la acción, en la velocidad, de carácter dinámico y agresivo (Coy 1752).

Evidentemente, la poesía anterior al siglo XX comprendía movimientos como el Neoclasicismo o el Romanticismo, los cuales se fundan sobre una cierta veneración hacia el pasado. Ya sea hacia la cultura de los griegos y los romanos en el primer caso, o hacia el folklor fundacional de los pueblos en el segundo. De esa manera, hacer poesía en el siglo anterior a Marinetti, era escribir volteando fundamentalmente hacia el pasado, de ahí la violenta reacción de su canto y alabanza hacia la estética del progreso, el cual utiliza como una forma de plantear la ruptura con la poesía anterior. En “La guerra eléctrica” por ejemplo, comenta:

Nosotros les oponemos [a la tradición poética] la estética futurista, definitivamente realizada de las grandes locomotoras, de los túneles espirales, de los acorazados, de los torpederos, de los monoplanos Antoinette y de los automóviles de carrera

[...]

¡Temedlo todo del Pasado carcomido! ¡Esperadlo todo del Porvenir! Confíad en el Progreso, que siempre tiene razón, hasta cuando es injusto, porque es el movimiento, la vida, la lucha, la esperanza. Guardaos de intentar a crítica del Progreso. Aun cuando sea impostor. pérfido, asesino, ladrón, incendiario, el Progreso siempre tiene razón (105-107).

También en su primer manifiesto Marinetti declarará de forma directa "el pasado es necesariamente inferior al futuro" (85). Con lo que se observa que la relación que tienen estos movimientos estéticos con el tiempo se hará explícita en la mayoría de los casos. Podríamos seguir ahondando mucho más en este tema, pero nos desviaríamos demasiado del propósito de nuestro trabajo, por el momento baste lo dicho para saber que el término vanguardia se encuentra estrechamente relacionado con la noción de tiempo lineal. Esto nos presenta a priori una objeción importante con el texto y el autor a revisar en este capítulo pues, por tradición, el nombre de Vicente Huidobro se encuentra íntimamente ligado al concepto de vanguardia, dado que fue por supuesto padre de uno de los movimientos: el creacionismo. ¿Cómo es entonces que un autor tradicionalmente vanguardista encaja su visión y su obra,

Altazor en este caso, con una idea circular del mundo? Eso es lo que intentaremos responder a continuación.

3.5 Tiempo circular en *Altazor*, la muerte y resurrección del lenguaje

En su manifiesto *El creacionismo* dice Huidobro que “Los poemas creados [por su estética] adquieren proporciones cosmogónicas” (*Manifiestos* 65). Análogo a esta frase, en un poema titulado sugerentemente “Arte poética”, Huidobro declara que el poeta creacionista es un pequeño Dios que, con el acto de su poesía, recrea una y otra vez la cosmogonía:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.
Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
hacedla florecer en el poema.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios (*Manifiestos* 13).

De esa manera, el término creacionismo queda ligado a una concepción mítica en donde el poeta ocupa el lugar de Dios o la creación divina, repitiendo en cada poema la creación del universo *in illo tempore*.

En otro fragmento de su manifiesto, comenta Huidobro:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos
[...]

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte.
[...]

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos

elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse, en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización.”

[...]

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas (*Manifestos* 65;66;69).

Es importante no confundir esta búsqueda de lo nuevo con la estética futurista y su obsesión con el progreso, pues lo que expresa Huidobro en su manifiesto entra en íntima consonancia con la segunda estrofa de la cita que rescatamos de “Arte poética”, cuando menciona que “el músculo cuelga como recuerdo en los museos”. Se refiere por supuesto a la voluntad, originalidad y genialidad artística, la cual cree Huidobro que adolece en los tiempos que le ha tocado vivir. A este respecto, ya hemos mencionado que Huidobro se inscribe en el periodo de entreguerras, por antonomasia, momento histórico de incertidumbre y pesimismo, por lo que el afán por lo nuevo y la llamada a crear las cosas desde cero (“no cantéis la rosa poetas, hacedla florecer”) va en consonancia con el contexto cultural que sirve de motor a muchos de los movimientos artísticos de vanguardia: la decepción con el mundo a partir de las falsas promesas del progreso. El mundo de inicios del siglo XX es un mundo sumido en la guerra, en el que el augurio de la ciencia de mejorar la vida del hombre se ha demostrado ya como falso, pues para lo único que ha servido el culmen de la tecnología es para crear mejores cada vez mejores armas de destrucción masiva (antes del shock mundial que significó la bomba atómica en la Segunda Guerra Mundial, ya en la guerra del catorce se daban con desgarrador asombro las noticias sobre las cifras de muertos provocadas por la guerra, la más altas en la historia de Europa hasta ese momento). Los vanguardistas decidirán que ya no vale la pena representar ese mundo de guerra, dolor y muerte, y optarán por la creación de un mundo propio: el mundo de la cuarta dimensión (cubismo), el mundo de los sueños (surrealismo) o un mundo plenamente renovado (creacionismo). A diferencia entonces de Marinetti, que desdeña todo el arte del pasado, Huidobro no sólo anima a recuperar ese ímpetu creador, que de momento sólo permanece dormido y exhibido en los museos, sino que también, a diferencia del padre del futurismo, que canta con asombro y romanticismo las ideas del progreso y la guerra, Huidobro rechaza ese progreso para elegir creer en un nuevo mundo creado por medio del arte. Lo nuevo entonces no se entiende como un rechazo del pasado, sino del presente putrefacto.

Sin embargo, es de notar que la estética del creacionismo alcanzará su mayor expresión en el poema de *Altazor*, un poema que, de una forma que en un principio puede parecer un tanto paradójica, postula la empresa de creación por medio de un proceso de destrucción. Tal como el mundo año con año, para renovarse durante la primavera, es preciso que pase antes por el invierno, por esa muerte que supone simbólicamente un regreso al Caos, en *Altazor*, no es posible alcanzar la máxima creación en el lenguaje si no se va antes a la búsqueda de su muerte. Si no se produce, primeramente, una vuelta al caos lingüístico. Para crear el lenguaje poético más puro, primero es preciso matarlo y devolverle poco a poco a su naturaleza caótica, sólo así se puede volver al lenguaje original.

A través de las enseñanzas tanto de los mitos fundacionales como del rastreo etimológico más antiguo, se puede entender que la muerte del lenguaje equivaldría a la muerte de toda especie de orden en el mundo. Umberto Eco señala que la palabra nombre proviene del latín *nomen*, el cual a su vez proviene del griego *nomos*, que se entiende como ley o norma, es decir orden (Eco 481). El lenguaje entonces ordena y normativiza el mundo. Por eso es que en el libro del Génesis, uno de los primeros encargos de Dios a Adán es otorgar nombre a todas las cosas. Sólo cuando todos los elementos quedan nombrados es que el mundo queda inscrito dentro del orden (Génesis 2:19-20). También en los primeros versos del *Enuma Elish*, se representa el paso del Caos al Orden específicamente en materia de lenguaje, al señalar que el momento del caos es aquel cuando ninguna de las cosas posee un nombre:

Cuando en lo alto los cielos no habían recibido un nombre,
ni abajo la tierra había sido dotada de nombre alguno,
Apsú el primero, su progenitor,
y la madre Tiamat, la que a todos ha engendrado,
mezclaron entre sí sus aguas,
Aún no se agolpaban las praderas ni se hallaban los juncales,
cuando todavía los dioses, ninguno de ellos había parecido
ni habían recibido un nombre, ni los destinos habían sido fijados,
entonces fueron creados los dioses dentro de ellos.
Lahmu y Lahamu aparecieron y fueron dotados de un nombre (111-112).

Acabar con el orden que establece el lenguaje, entonces, es acabar con el orden que estructura el mundo como tal. Es deshacer el edicto de Yahveh en el mito fundacional abrahámico, es volver al Caos anterior a la Creación en el mito babilónico.

¿Cuál es la estrategia específica que utiliza Huidobro para postular la muerte del lenguaje? Un proceso de agotamiento que termine con todas las posibilidades de expresión poética y debilite el lenguaje hasta el punto de llevarlo a la desintegración. A esta empresa estarán dedicados la mayor parte de los Cantos del poema: se anuncia su propósito en el III; el IV y el V estarán dedicados a exhaustivos juegos lingüísticos cuyo fin es llevar el lenguaje hasta la extenuación; el VI mostrará ya un lenguaje agonizante; mientras que el VII será el renacimiento, la vuelta al inicio tras haber llegado al fin.

Sólo citaremos como breve muestra el siguiente fragmento del Canto VI, en el que asistimos a la muerte del lenguaje en la desarticulación pictórica de los versos. En este Canto, no sólo las frases resultan inconexas a un nivel de sentido, sino que éstas se encuentran también intercaladas por espacios vacíos que otorgan una sensación de “destrucción”, algo que Curieses denominó como “la ruptura del verso en cuanto al ritmo” y la “explicitud del vacío” respectivamente (235):

Alhaja apoteosis y molusco
 Anudado
 noche
 nudo
 El corazón
 Esa entonces dirección
 nudo temblando
 Flexible corazón la apoteosis
 Un dos tres
 cuatro
 Lágrima
 mi lámpara (VI, 1-12)

Huidobro combina aquí hábilmente la lectura textual con la óptica³⁴. Gráficamente, los vacíos interlineados en los versos dan la sensación de que el poema estuviera desintegrándose, haciéndose pedazos.

En el Canto VII, el fin del poema y el viaje de Altazor, la muerte del lenguaje se ha consumado, sólo para descubrir que ésta no es más que una vuelta al principio. La búsqueda por un nuevo lenguaje poético no es más que un regreso al canto primigenio, al lenguaje original de los primeros poetas: el canto de los pájaros. Los versos del último canto intentan ser una especie de onomatopeya, la imitación del sonido del canto de un ave. Más

³⁴ No resulta menor el dato de que el poeta había cultivado con anterioridad los caligramas o la poesía visual

concretamente del pájaro tralalí, que es ahora liberado y cierra el poema con un canto triunfal, un canto primario y sin significado, un canto similar a los cantos matinales de la creación del mundo:

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam (VII, 1-8)³⁵

³⁵ Huidobro nombra por primera vez al pájaro tralalí, el pájaro mensajero del nuevo lenguaje, en los versos finales del Canto IV, en los que ya anticipa el estilo de su cantar, desprovisto de toda palabrería y centrándose en la música:

La tierra y su cielo
El cielo y su tierra
Selva noche
Y río día por el universo
El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espavero
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aia i i (IV, 330-339)

El sintagma *tralalí* lo toma sugerentemente Huidobro de las canciones infantiles, lo que tiene la acepción, por una parte, de que el pájaro del nuevo lenguaje regresa a la época del juego, despojándose de toda la solemnidad y la elegancia de la tradición poética; pero, por otra parte, regresa también al momento paradigmático de la felicidad, la niñez, en contra de los lamentos y la miseria del momento de la modernidad. Resulta por su puesto muy sugerente esta empresa de volver a la niñez después de un proceso de muerte y decadencia, en la que resuenan profundos ecos circulares.

El pájaro tralalí, el símbolo del nuevo lenguaje, es así una especie de fénix que llega a su muerte sólo para volver a surgir con un canto renovado, desprovisto de toda la palabrería y la significación del lenguaje moderno. En el prefacio, Altazor, el poeta dios, se lamenta de haber dado a los hombres la capacidad del lenguaje, pues en lugar de destinarlo hacia la poesía, hacia el canto, es decir, la belleza, han reducido su función únicamente al habla. Mientras que en el Canto I, se recita:

Vegetante obsesión de musical congoja
Volvamos al silencio
[...]
Volvamos al silencio
Al silencio de las palabras que vienen del silencio
Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas (I, 549-550;555-557)

Se prefigura la muerte del lenguaje con esta invitación a volver al silencio, pero ese silencio es, paradójicamente, una *vegetante* obsesión de musical congoja. La metáfora circular (agrícola) hace referencia a que así como durante el invierno la primavera ya duerme bajo la tierra, y las flores ya se encuentran palpitando bajo la nieve, en este momento moderno en el que Altazor se lamenta por el estado actual de la palabra, él ya siente dentro sí a la nueva poesía pugnando por salir. Una fuerza renovadora que encontrara su símbolo en la forma de un pájaro. Tal es el sentido de los siguientes versos del Canto I:

El pájaro cegado en la catástrofe celeste
Encontrado en mi pecho solitario y sediento
[...]
Un escalofrío de pájaro me sacude los hombros
Escalofrío de alas y olas interiores

3.6 El ocaso de los ídolos... y su amanecer³⁶

Hay otro aspecto que resulta crucial para entender la cosmovisión circular que se expresa en el poema, y es la recuperación de los símbolos antiguos como antídoto ante el desamparo de la muerte de Dios

La idea de la muerte de Dios es uno de los temas que toma más protagonismo en la primera parte del poema. Desde su primera oración, al inicio del Prefacio, leemos: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio (45)”. Ya hemos visto que hay aquí una referencia autobiográfica a la edad que tenía Huidobro en el momento de escribir el prefacio, la cual resulta paralela a la edad de Cristo en el momento de su muerte. Con lo que la frase toma así la acepción de un símbolo regenerativo: la muerte es el nacimiento, el nacimiento es el morir. Más tarde, en el Canto I, nos encontramos con lo que parece ser una descripción de la sociedad moderna a inicios del siglo XX, inmersa en la incertidumbre moral de la muerte de Dios:

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?
La corona de espinas
Chorreando sus últimas estrellas se marchita
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
Hundirse con sus templos
Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso
Mil aeroplanos saludan la nueva era
Ellos son los oráculos y las banderas (I, 91-108)

Los albores del siglo XX, periodo de publicación de *Altazor*, fue un momento histórico que ha sido descrito tradicionalmente como uno de crisis, incertidumbre y desesperanza para el mundo occidental. Un sentimiento impulsado por la angustia general

Escalas de olas y alas en la sangre (I, 579-580;654-656)

³⁶ Algunos fragmentos de este apartado se han rescatado para delinear la reflexión del artículo “Arquetipo y tiempo circular en *Paris. A poem* de Hope Mirrlees” (2026), publicado por la revista *Sincronía*.

que provocaba la idea de modernidad, el progreso y la vertiginosa velocidad con la que todo avanzaba. La pregunta que dominaba el *zeitgeist* de la época era ¿a dónde iremos a parar con todo este progreso? La respuesta llegó como una ingrata revelación a través de las dos guerras mundiales subsecuentes: la modernidad y el progreso habían llegado sólo para destruir a la humanidad. La antesala a esta incertidumbre moderna fue la muerte de Dios proclamada reiteradas veces durante el siglo anterior. Nietzsche anticipó quizá mejor que nadie el gran peligro que representa la muerte de Dios para el hombre, pues sin moralidad alguna, el único camino posible es el nihilismo, una senda que sólo termina llevando al hombre hacia su propia destrucción. También en *Altazor* nos encontramos con un yo lírico que, tras proclamar la muerte de Dios, parece no ver otra cosa para su vida que la senda del dolor:

¿Por qué soy prisionero de esta trágica busca?
¿Qué es lo que me llama y se esconde
Me sigue me grita por mi nombre
Y cuando vuelvo el rostro y alargo las manos de los ojos
Me echa encima una niebla tenaz como la noche de los astros ya muertos?
Sufro me revuelco en la angustia
Sufro desde que era nebulosa
Y traigo desde entonces este dolor primordial en las células
Este peso en las alas
Esta piedra en el canto
Dolor de ser isla
Angustia subterránea
Angustia cósmica
Poliforme angustia anterior a mi vida
Y que la sigue como una marcha militar
Y que irá más allá
Hasta el otro lado de la periferia universal (I, 315-331).

Altazor observa el mundo que lo rodea como un universo sin sentido que se va entregando poco a poco a la muerte, un problema del que, en un primer momento, parece culpar de ello a la muerte de Dios:

Soy yo Altazor el del ansia infinita
Del hambre eterno y descorazonado
Carne labrada por arados de angustia
¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?
Problemas
Misterios que se cuelgan a mi pecho
Estoy solo
La distancia que va de cuerpo a cuerpo
Es tan grande como la que hay de alma a alma
Solo
Solo

Solo
Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza
Y me despeinan al pasar con el viento que desplazan
Sin dar una respuesta que llene los abismos
Ni sentir este anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo
Un ser materno donde se duerma el corazón
Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas
Una mano que acaricie los latidos de la fiebre
Dios diluido en la nada y el todo
Dios todo y nada
Dios en las palabras y en los gestos
Dios mental
Dios aliento
Dios joven Dios viejo
Dios pútrido
lejano y cerca
Dios amasado a mi congoja (I, 128-158).

Aunado a esta congoja pesimista resulta muy significativo que, en una larga secuencia del Canto I, se describa a Altazor en una caída en picada (recordemos que el planteamiento inicial de la imagen poética es Altazor viajando por los siete cielos lingüísticos ayudado de su paracaídas lírico). Siguiendo el símil cristiano, esta caída resultaría paralela al destierro de Lucifer o a la expulsión de Adán y Eva del paraíso:

Altazor morirás Se secará tu voz y será invisible
La tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspiés como el equilibrista sobre el alambre que ata las miradas
del pavor
En vano buscas ojo enloquecido
No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios
Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades

A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz
El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos
Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrima
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo del silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces
Todo se acabó
El mar antropófago golpea la puerta de las rocas despiadadas
Los perros ladran a las horas que se mueren
Y el cielo escucha el paso de las estrellas que se alejan
Estás solo
Y vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo
Cae la noche buscando su corazón en el océano (I, 20-63)

Aquí será, no obstante, donde se introduce el giro, pues Altazor no se entregará sin resistencia a los abismos de la desesperación, sino que encontrará su propia manera de superar al nihilismo.

Matei Calinescu comenta que esta desorientación espiritual característica de la modernidad va a provocar, irónicamente, una fuerte espiritualidad en los autores modernos: “la muerte de Dios parece haber iniciado una nueva era de búsqueda religiosa” (75). Se trata del mismo diagnóstico que hará Carl Jung sobre la tendencia nihilista de inicios del siglo XX, la cual dice se deriva de una ignorancia del hombre hacia sus propios símbolos:

Por eso mueren de tanto en tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre. En realidad, en ese momento el hombre sólo descubre que antes nunca había pensado nada sobre sus imágenes. Y cuando comienza a pensar sobre ellas, lo hace con la asistencia de lo que él llama "razón", que por cierto no es más que la suma de sus prejuicios y sus miopías (24-25).

Hundido en los abismos de este vacío moral, Jung comenta que no es extraño que el hombre moderno vaya hacia la búsqueda de nuevos símbolos, lo que explica la célebre fascinación de muchos occidentales por el orientalismo. Sin embargo, Jung concluye que esta crisis espiritual no se soluciona con una simple sustitución de unos ídolos por otros, sino con

el rescate más completo de la sabiduría de la antigüedad, lo que él llamó el entendimiento del arquetipo:

Al final desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que todas las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho en el lenguaje más bello. Y entonces, como un niño anhelante, uno tiende las manos hacia allí y cree que si llega a agarrar todo eso también lo poseerá (29-30).

Ya hemos mencionado en el capítulo 2 que un error común al aproximarse a la concepción del tiempo circular es creer que éste se encuentra desprovisto de todo fin. Como vimos, en realidad el tiempo circular sí termina, más aún, lo hace constantemente. En cada invierno la tierra muere, en cada noche el sol se apaga, en cada luna nueva la diosa desaparece del cielo, en cada sequía el agua se marcha. La muerte se encuentra presente en todas partes, y el hecho de que siempre volverá es una certeza. Lo que cambia, sin embargo, a través de la concepción del tiempo circular, es que ese momento de muerte, de destrucción y de miseria, tiene un sentido.

En el eterno recomenzar de los fenómenos cíclicos de la naturaleza, las civilizaciones antiguas van a adquirir la enseñanza del perpetuo fluir de las cosas, en el que todo ente debe pasar por un momento de plenitud y esplendor vital, pero también por un momento en el que disminuye y va en detrimento hasta su ocaso. En la sabiduría antigua del tiempo circular la idea de que el sufrimiento es una fase que hay que atravesar de forma inevitable resulta central, pues si hasta el sol y la luna ceden a la decadencia y a la muerte, qué le puede esperar a los seres humanos. Eliade comenta así que, para las civilizaciones primigenias, tanto el sufrimiento personal como la enorme catástrofe que podía azotar a toda una ciudad resultaban soportables, dado que éstas se entendían siempre dentro de una lógica del ritmo cósmico. Para que las cosas se renueven, es preciso que cada cuanto llegue el caos a deformarlo todo:

La destrucción de una cosecha, la sequía, el saqueo de una ciudad por el enemigo, la pérdida de la libertad o de la vida, una calamidad sea cual fuere (epidemia, terremoto, etcétera), nada deja de hallar, de uno u otro modo, su explicación y su justificación en lo trascendente, en la economía divina

[...]

En cada uno de los casos, el “sufrimiento” se hace coherente y por consiguiente llevadero. La primitiva lucha contra ese “sufrimiento” con todos los medios mágico-religiosos a su alcance, pero lo soporta moralmente, porque no es absurdo. El momento crítico del “sufrimiento” es aquel en que aparece; el padecimiento sólo perturba en la medida en que su causa permanece todavía ignorada. En cuanto el brujo o el sacerdote descubre la causa por la cual los hijos o los animales mueren, la sequía se prolonga, las lluvias arrecian, la casa desaparece, etcétera,

el “sufrimiento” empieza a hacerse soportable; tiene un sentido y una causa, y por consiguiente puede ser incorporado a un sistema y explicado

[...]

Pero lo importante para nosotros es que el sufrimiento y el dolor no son en parte alguna —en el cuadro de las civilizaciones arcaicas— considerados como “ciegos” y desprovistos de sentido

[...]

Los imperios se construían y se hundían, las guerras provocaban sufrimientos sin número, la inmoralidad, la disolución de las costumbres, la injusticia social, etcétera, se agravaban sin cesar, porque todo eso era necesario, es decir querido por el ritmo cósmico, por el demiurgo, por las constelaciones o por la voluntad de Dios (*Eterno retorno* 118;114-115; 154-155)

El dolor y la miseria se resiste porque, en la gran danza cósmica que va del caos hacia el orden de forma periódica, el estado de suplicio tiene un sentido. El grave error del nihilismo occidental, del pesimismo de Schopenhauer o del existencialismo de los franceses, es haber desprovisto al sufrimiento de toda significación, el promulgar el sinsentido o el absurdo como la fórmula básica que otorga explicación al mundo (o, más bien, que devela la ausencia de ésta). De ahí la importancia de volver al conocimiento primigenio. La muerte de Dios es problemática no sólo porque ello destruya todo el fundamento de la moral (célebre resulta al respecto la famosa cita de Dostoievsky en *Los hermanos Karamazov*: “Si Dios no existe, todo está permitido”), sino porque la sola existencia de Dios le otorgaba un sentido a la existencia del mundo. Pero si la muerte de Dios es paliada con la recuperación de los símbolos, el universo ya no se encuentra vacío. El símbolo ordena, otorga significación. Al recuperar los símbolos, y al restituir la divinidad en lugar sagrado, el sentido vuelve a llenar el mundo.

Huidobro se encuentra así inmerso en una profunda tradición estética característica de la primera mitad del siglo XX, la cual intentó buscar respuestas a la desesperanza contemporánea a través de un regreso hacia los símbolos antiguos, en la que figuran nombres fundamentales como T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce o Carl Jung.

3.7 Arquetipo y recuperación de los símbolos en *Altazor*

Hemos visto que el poema juega mucho con la idea de la muerte de Dios, e incluso llega a coquetear con la duda nihilista, sin embargo, es importante enfatizar que *Altazor* no se entrega por completo al abismo. En la estética de Huidobro el lugar sagrado que ha sido abandonado por Dios a raíz de su muerte no queda desocupado por mucho tiempo, pues Huidobro se encarga de colocar en ese sitio al poeta y a la poesía. Por eso no resulta menor

el hecho de que Huidobro conciba al poeta como un “pequeño Dios”, pues tal precepto lleva una fuerte carga semántica en un momento particular de la historia en el que la mayor preocupación era el vacío espiritual que provocó la pérdida de los símbolos ritualistas. Ahora se ve con claridad por qué Altazor ubica su nacimiento a los 33 años, el día de la muerte de Cristo.

Por lo demás, en *Altazor*, Huidobro ocupa varios fragmentos para situar la figura del poeta (el “personaje” Altazor en el poema, un trasunto de sí mismo) como una deidad que dirige el rito de la creación:

De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino.
Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta.
Soy un temblor de tierra
Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo
Crujen las ruedas de la tierra
[...]
El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo
[...]
Soy desmesurado cósmico
Las piedras las plantas las montañas
Me saludan Las abejas las ratas
Los leones y las águilas
Los astros los crepúsculos las albas
Los ríos y las selvas me preguntan
¿Qué tal cómo está usted?
Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres
[...]
Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes (I, 381-383;391;406-414;429)

Incluso, durante el Prefacio, especialmente significativo resulta el hecho de que el autor dibuja un diálogo de Altazor con la Virgen, la cual se dirige a él como “hijo mío”:

Encuentro a la Virgen sentada en una rosa, y me dice:
»Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas. ¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?
»Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi ancianidad.
»Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas.
»Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes comunicantes.
»Digo siempre adiós, y me quedo.
»Ámame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas (46-47).

A propósito de este particular resurgimiento de la espiritualidad durante el momento de la modernidad artística, Peter Gay comenta que ese fue el factor que empujó a muchos autores modernos al ocultismo³⁷, como Eliot, Pound, Joyce, Jung, Frazer y por supuesto Huidobro. Al respecto comenta René de Costa:

Sabemos que [Huidobro] era un mago amateur y, como otros artistas de formación modernista, un estudiante ocasional de las llamadas ciencias ocultas [...] creador consciente del extraño poder que la magia y las artes negras podrían ejercer en la imaginación. El mismo lo diría: «La Poesía es un desafío a la Razón» (Costa, 14).

Como muestra de ello, René de Costa rescata la siguiente referencia a la astrología en el Canto II, la cual comenta “se presta para ser leíd[a] como un horóscopo” (14):

He aquí tu estrella que pasa
Con tu respiración de fatigas lejanas
Con tus gestos y tu modo de andar
Con el espacio magnetizado que te saluda
Que nos separa con lenguas de noche (II, 49-53)

Señala también De Costa que es exactamente el mismo tono que domina en las primeras líneas del Prefacio, las cuales recuerdan al “estilo de los cálculos astrológicos” (18), pues en las mismas se comenta que el yo (Altazor) nace durante el Equinoccio. Volvemos a citar la línea: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor”. Para entender este planteamiento, es preciso recordar el caso de grandes figuras de la Antigüedad de las cuales se descubría que su nacimiento solía coincidir con un gran fenómeno cósmico. Tal fue el caso de Confucio, el cual nace un año después (551 a.C.) de un año insólito en el que hubo dos eclipses solares (en mayo y noviembre de 550 a.C.). Así mismo, la década de su muerte (470 a.C.) coincide con la aparición de un cometa que atravesó todas las estrellas visibles de China. Como es sabido, Confucio, que originalmente sólo desempeñó de manera breve el cargo de consejero de su señor feudal, con los años fue tanta la veneración que se le rindió en China que el emperador Taizu (960-976 d.C.), primer emperador de la dinastía Song,

³⁷ “mysticism in many guises flourished as it had not done for centuries. It inundated Western civilization with a sundry menu of spiritualist dogmas all the way from primitive credulity to sophisticated logic chopping, from séances devoted to Tarot cards and table moving to semi-scientific researches into unexplained psychological phenomena. To find a congenial doctrine among the varieties of spiritualism was a welcome move for thousands, educated and uneducated alike, who could no longer accept the Christian legend of a divine Saviour and the tales surrounding his brief appearance among humans” (Gay, 28)

designó que a Confucio se le rindieran los mismos honores funerarios que a los emperadores. Esto ocasionó una especie de obsesión entre los emperadores posteriores, al punto que muchas veces intentaban manipular el relato histórico para hacer registrar que, en el año en que ascendieron al trono, volaron también cometas sobre el cielo. Hoy en día, gracias a los cálculos de la ciencia moderna, tales datos pueden demostrarse como falsos, de la misma manera que se pueden demostrar como verdaderos los fenómenos astronómicos extraordinarios que coincidieron con la vida de Confucio. Así pues, con estas líneas, Huidobro sitúa a Altazor en esta tradición de los grandes profetas (Confucio, Buda, Jesucristo) que están destinados a cambiar el mundo para siempre, a tal punto que el universo también participa del fenómeno y da muestras de celebrarlo. El hecho de que la nueva poesía se constituya como el gran discurso que este profeta, Altazor, está destinado a compartir con la humanidad, no resulta tampoco menor. Pues la poesía es el lenguaje original. Todos los grandes secretos del rito circular se transmitieron primero como cantos: los cantos órficos, los cantos sobre los misterios de Eleusis, los poemas primigenios de la creación del mundo (la *Teogonía*, el *Enumma Elish*, el *Kojiki*, el *Gilgamesh*, el *I Ching*, y un largo etcétera). Pero se trata también, para la entrada del siglo XX, sumido en la lógica monstruosa del sistema capitalista de producción, de un lenguaje olvidado.

También estructuralmente, de manera muy significativa, *Altazor* se encuentra dividido en siete Cantos. Un número que por tradición se considera divino. Pues existen a lo largo de la historia cultural, una extensa serie de usos mágicos sobre este número. Por mencionar sino a unos pocos, están los siete planetas que los antiguos observaron en el cielo, los cuales dieron lugar a los siete días de la semana; también en el mito abrahámico el mundo fue creado por Dios en siete días; son siete los colores del arcoíris; siete son las hermanas que conforman las estrellas de las Pléyades; los alquimistas reconocían fundamentalmente siete metales; son siete las frases que pronuncia Jesús mientras está en la cruz, y, en el Apocalipsis, Jesús reaparece como un ciervo de siete ojos y siete cuernos, después de que hayan tocado las siete trompetas; existen siete grandes poetas de la antigua China; de la misma forma que se identifican a siete grandes sabios en la antigua Grecia; el ménora o candelabro judío posee siete brazos; son siete los mares que comparte el mundo antiguo (Europa, Asia y África); en China se identifican por tradición a las siete grandes flores y los siete frutos; como siete son las flores del otoño que se señalan en Japón. Los siete Cantos de

Altazor proyectan así un poderoso símbolo arquetípico que estructura toda su significación, en donde, como ya hemos visto, aunque la muerte y el caos tomen un fuerte protagonismo, eso no impide cifrarlos en una estructura simbólica sagrada.

Otro de los símbolos antiguos que cobran relevancia en *Altazor* es la figura del molino, el cual juega un papel central en el Canto V. Dicho Canto está dedicado a los juegos lingüísticos que tienen como fin debilitar el lenguaje hasta llevarlo a la extenuación. Una de las técnicas predilectas que Huidobro utiliza para este propósito, es la del agotamiento de una fórmula por medio de su repetición exhaustiva, hasta dejarla así sin posibilidades. Tal es la técnica que se utiliza en los versos del juego del molino, en donde se intenta llevar hasta el agotamiento (y por tanto a la pérdida de significado) a la rima consonante de la terminación *ento*. Una larga serie que ocupa desde el verso 241 hasta el 430 (189 versos en total). Citamos tan solo los fragmentos del inicio y el final:

Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento
Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de ungüento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
[..]
Molino turbulento
Molino truculento
Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento
Que teje las noches y las mañanas
Que hila las nieblas de ultratumba
Molino de aspavientos y del viento en aspas
El paisaje se llena de tus locuras
Y el trigo viene y va
De la tierra al cielo
Del cielo al mar
Los trigos de las olas amarillas (V, 239-250; 429-441)

Significativos son los vocablos utilizados tanto el comienzo como al final de esta serie de versos. Para jugar con la imagen del molino es necesario jugar *fuera del tiempo*, entendiéndose, el tiempo del progreso moderno, para volver a la sabiduría antigua. El molino es

un arquetipo del símbolo la cruz, mucho tiempo antes de convertirse en la imagen cristiana con la que asociamos ahora esa palabra. En el caso de los molinos de viento, por ejemplo, es curioso cómo, observando su estructura, podemos percibir que están hechos a la imagen de una cruz gamada o esvástica:

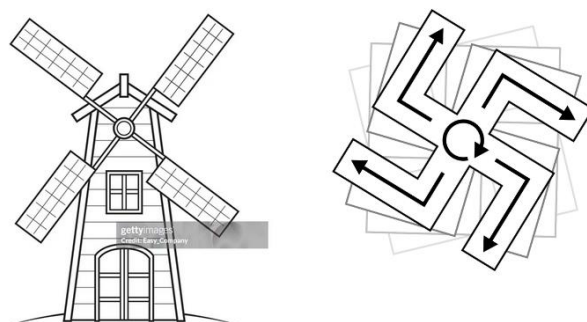


Figura 2³⁸

Sobre la naturaleza y el significado de esta imagen simbólica, comenta Cirlot en su *Diccionario de símbolos*:

Este símbolo gráfico, en el que resaltan la concreción y el dinamismo, aparece en casi todas las culturas primitivas y antiguas del mundo, en las catacumbas cristianas, en Bretaña, Irlanda, Micenas, Vasconia; entre los etruscos, hindúes, celtas, germanos; tanto en Asia central como en la América precolombina. Su poder sugestivo es grande porque integra dos símbolos muy efectivos: la cruz de brazos iguales (griega) y los cuatro ejes en una misma dirección rotatoria. La *tetraskelion* o esvástica de cuatro ramas en ángulo recto se llama también cruz gamada o *gammadion* porque puede constituirse juntando cuatro letras gamma. Según Ludwig Muller, en la edad del hierro la esvástica representaba al dios supremo (39). Según Mackenzie, este símbolo aparece con la agricultura y la noción de los cuatro puntos cardinales. Colley March interpreta la esvástica como signo específico de la rotación axial. [...] Su significación formal se ha identificado como rueda solar con rayos y pies esquematizados en sus extremos (56). La interpretación más generalizada, ya en la Edad Media, es que corresponde al movimiento y a la fuerza solar (14) (199-200).

De la misma forma que un girasol, la cruz originalmente daba vueltas con el sol, se trataba de un símbolo fundamentalmente circular. Su imagen resulta clave para la correcta lectura de los versos del poema, pues cada verso con rima consonante *ento*, representa una vuelta de las aspas del molino, por lo que toda esta sección debe ser leída visualizando la imagen de un molino dando vueltas y vueltas una y otra vez. Sin embargo, contrario a lo que

³⁸ De izquierda a derecha, imágenes tomadas de *Gettyimages*, en su versión de libre acceso, como se aprecia por la marca de agua; y de *Wikipedia*, sitio de libre acceso.

la lógica de producción podría hacernos pensar, este movimiento no resulta siempre positivo, su uso no es exclusivo del acto de la creación de energía. En otro fragmento diferente, vuelve a decir Cirlot sobre la esvástica como símbolo que representa la energía en movimiento:

hemos de señalar el hecho de que la esvástica (símbolo solar y polar) diseña el movimiento de derecha a izquierda (como el aparente del sol) [...] (es decir, llevando la contraria a la existencia, destruyéndola). La dextrosidad es normal en todas las manifestaciones naturales [...]

La línea sigmoidea simboliza el movimiento de comunicación y establece, como la esvástica, el sentido de una rotación ideal que convierte en dinámicas y complementarias las cualidades del símbolo bipartido. Esta ley de la polaridad ha sido muy desarrollada por los filósofos chinos, quienes han derivado del símbolo descrito una serie de principios de indudable valor, por lo que los transcribimos: a) La cantidad de energía distribuida en el universo es invariable, b) Consiste en la suma de dos cantidades iguales de energía de signos contrarios; una de signo positivo y activa; otra de signo negativo y receptiva (191;131).

Ello explica por qué la esvástica ha sido por tradición un símbolo tan popular en Oriente. Pues como menciona Cirlot, los dos brazos de la cruz son una derivación de las fuerzas contrarias que dan orden al mundo, a similitud de como el taoísmo entendió el símbolo del Taijitu (conocido popularmente como el Ying y el Yang), la comunión armónica de la energía positiva y negativa. El hecho de que la propaganda occidental, en todo el despliegue de su gigantesca ignorancia, haya condenado este símbolo ligándolo a la idea de los crímenes de lesa humanidad de los nazis, lo que ha relegado a la censura, es un perfecto ejemplo que resume la escandalosa pérdida de la espiritualidad que se ha producido en la época moderna, tal como señalaba Jung. Pero volviendo al tema de la convivencia de las energías positivas y negativas en el movimiento de la cruz, ese planteamiento nos ayuda a entender por qué, por ejemplo, el molino de agua se ha utilizado tantas veces como símbolo que representa la rueda de la fortuna en las cartas del Tarot. Pues su constante movimiento llama por fuerza al eterno fluir de creación y destrucción del tiempo cíclico, que va constantemente del caos al orden, del sufrimiento a la paz y viceversa. Por eso en los últimos versos de la serie tenemos que el movimiento del molino va *de la tierra al cielo, y del cielo al mar*, si recordamos las narraciones de los mitos cosmogónicos citados más arriba, es volver del orden del mundo (cielo y tierra) hacia el caos (mar primordial):

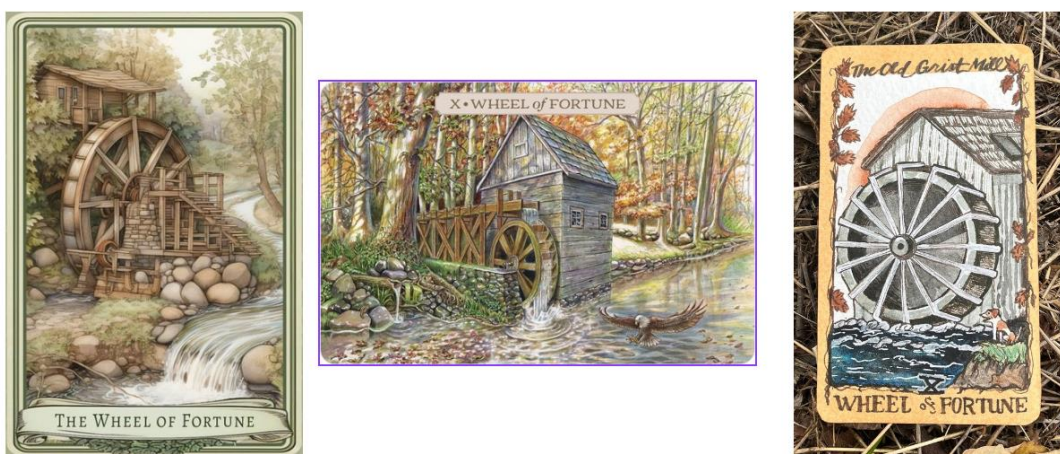


Figura 3³⁹

Por esta razón es que Huidobro utiliza la imagen del molino como eje del canto V, momento en el que la muerte del lenguaje ya se encuentra cerca (Canto VI), pero también su resurrección (Canto VII).

Por ello es que desde el Canto V se empiezan a ofrecer varias señales de la resurrección cíclica. Uno de los juegos lingüísticos más célebres del Canto IV es la serie exhaustiva de epitafios, una forma literaria que lleva como fin mantener el “tono de muerte” en el poema en conmemoración por la muerte del lenguaje. Sin embargo, poco después, en el Canto V, nos encontramos con una larga serie de versos que aluden al hecho de que la tumba se abre para dejar salir, tras de su lápida, a los símbolos vitales:

Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
 El aliento se corta y el vértigo suspenso
 Hinchas las sienes se derrumba en las venas
 Abre los ojos más grandes que el espacio que cabe en ellos
 Y un grito se cicatriza en el vacío enfermo
 Se abre la tumba y al fondo se ve un rebaño perdido en la montaña
 La pastora con su capa de viento al lado de la noche
 Cuenta las pisadas de Dios en el espacio
 Y se canta a sí misma
 Se abre la tumba y al fondo se ve un desfile de témpanos de hielo
 Que brillan bajo los reflectores de la tormenta
 Y pasan en silencio a la deriva
 Solemne procesión de témpanos
 Con hachones de luz dentro del cuerpo (V, 157-170).

³⁹ De izquierda a derecha: Tarot *Cottagecore Fairies*, autor y año no identificados, *Pastoral Tarot* de Lynn Araujo and Lisa Hunt (2022), *OTGW tarot* de moththoughts (2024).

Esta serie de versos continúa con una alusión al ciclo de las estaciones, en el que la tumba se abre en el otoño y el invierno para dejar salir al verano y a la primavera, proyectando así el ciclo de renovación del mundo:

Se abre la tumba y al fondo se ven el otoño y el invierno
Baja lento lento un cielo de amatista
Se abre la tumba y al fondo se ve una enorme herida
Que se agranda en lo profundo de la tierra
Con un ruido de verano y primaveras
Se abre la tumba y al fondo se ve una selva de hadas que se fecundan (V, 171-176).

Especialmente significativo resulta el hecho de que el último verso de esta larga serie sea un volver hacia su inicio, pues repite exactamente la primera imagen poética con la que había comenzado, *Se abre la tumba y al fondo se ve el mar*:

Cada árbol termina en un pájaro extasiado
Y todo queda adentro de la elipse cerrada de sus cantos
Por esos lados debe hallarse el nido de las Lágrimas
Que ruedan por el cielo y cruzan el zodiaco
De signo en signo
Se abre la tumba y al fondo se ve la hirviente nebulosa que se apaga y
se alumbra
Un aerolito pasa sin responder a nadie
Danzan luminarias en el cadalso ilimitado
En donde las cabezas sangrientas de los astros
Dejan un halo que crece eternamente
Se abre la tumba y salta una ola
La sombra del universo se salpica
Y todo lo que vive en la sombra o en la orilla
Se abre la tumba y sale un sollozo de planetas
Hay mástiles tronchados y remolinos de naufragios
Doblan las campanas de todas las estrellas
Silba el huracán perseguido a través del infinito
Sobre los ríos desbordados
Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas de cilicios
Crece la hoguera impenetrable y un olor de pasión invade el orbe
El sol tantea el último rincón donde se esconde
Y nace la selva mágica
Se abre la tumba y al fondo se ve el mar (V, 179-200)

En otro fragmento del Canto V, menciona que el pájaro (el poeta) puede olvidar que lo es por miedo al invierno (esto es, la muerte, símbolo de la modernidad nihilista):

El pájaro puede olvidar que es pájaro
A causa del cometa que no viene
Por miedo al invierno o a un atentado
El cometa que debía nacer de un telescopio y una hortensia
Que se creyó mirar y era mirado (V, 115-119)

Pero no sólo es el pájaro, en su temor al invierno, el que tiene miedo del ciclo de destrucción, también el cielo teme a la noche, a las sombras y al silencio:

El cielo tiene miedo de la noche
Cuando el mar hace dormir los barcos
Cuando la muerte se nutre en los rincones
Y la voz del silencio se llena de vampiros (V, 142-144)

Hasta que entendemos que esa noche es breve y bella, similar a un eclipse, y que su paso permitirá el surgir de las flores desde la tierra una vez más

Entonces alumbramos un fuego bajo el oráculo
Para aplacar la suerte
Y alimentamos los milagros de la soledad
Con nuestra propia carne
Entonces en el cementerio sellado
Y hermoso como un eclipse
La rosa rompe sus lazos y florece al reverso de la muerte (V, 145-152).

Finalmente, el último verso del Canto V es como un rezo que celebra el momento sagrado de la resurrección:

Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra (V, 636).

No hay que confundir entonces las diversas alusiones, en distintos momentos del poema, a la visión de muerte y esterilidad durante la época de la modernidad, con una interpretación general del poema como una obra pesimista. El lenguaje moderno muere, pero renace en el canto primigenio de los pájaros. El dios cristiano muere, pero renace en el dios de la poesía. El mundo muere en la incertidumbre y la desesperanza histórica, pero renace en la esperanza de los versos poéticos. Queda patente entonces que, en *Altazor*, como en los grandes poemas de la modernidad de Eliot o Pound, la crítica a la esterilidad del momento presente sólo tiene sentido como una puerta hacia la esperanza. Una cura particular que otorga la recuperación de los símbolos antiguos y la cosmovisión del tiempo circular.

Para un lector escéptico, cuyo concepto de escritura autobiográfica se enmarca en los rígidos márgenes de la tradición occidental, un texto como *Altazor* pareciera postular la crisis del yo como un problema muy aparte de la muerte del lenguaje y de la muerte de dios. Si bien es importante considerar, como ya vimos en relación con el comentario de Olney sobre Valéry, que un análisis autobiográfico del texto no tiene por qué anular la perspectiva

puramente ficticia del mismo; es igual de importante advertir que el proyecto de construcción de subjetividad que se trasluce del texto no se encuentra aparte del esquema circular de muerte y resurrección que domina el poema. Si durante el momento de la vanguardia, el cambio de la realidad debe ser alcanzado por medio del arte, para el vanguardista, el arte es lo mismo que su vida. Es el campo de batalla por medio del cual es preciso decirlo todo, incluido su subjetividad.

Ya vimos en el apartado 3.3 de este capítulo que, en la relación entre la figura poética de Altazor y Huidobro autor, se establece un juego de autorrepresentación en espejo. Si ya hemos comentado también que, de acuerdo con lo que podríamos considerar el “planteamiento” del poema, el contenido se estructura como un viaje de Altazor en paracaídas a lo largo de siete cielos lingüísticos representados por cada uno de los siete Cantos, no hay razón alguna para pensar que, por un lado está la empresa autobiográfica, y por otro la digresión sobre la muerte y resurrección del lenguaje. Pues quien realiza dicho viaje sigue siendo la figura Altazor-Huidobro. Valga a este respecto considerar el punto de partida del viaje, el cual se configura como un discurso inaugural que traza una semblanza del yo que habla, bastante cercano al relato inaugural de formación en la tradición autobiográfica:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.
Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.
Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.
Amo la noche, sombrero de todos los días.
La noche, la noche del día, del día al día siguiente.
Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.
Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae (45).

Las referencias a los padres, a la infancia, a los gustos personales, si bien salpicadas de la reelaboración poética de la lírica, configuran una especie de discurso de formación que marca la ruta de inicio del viaje, tal como en el *bios* el autobiógrafo hace referencia a la formación que recibió durante su niñez para explicar el curso que siguió su vida hasta el presente en el que escribe.

Más aún, si ya hemos dicho que el símbolo del pájaro es recurrente en el poema, y éste muchas veces se ajusta al uso de la tradición que compara al ave con la figura del poeta por la belleza de su canto (sin ir más lejos, en la última cita: “Tenía yo un profundo mirar de pichón”), podemos entender que el pájaro tralalí es también un símbolo del poeta mismo. Así, matar el lenguaje decadente de la modernidad para volver al canto primigenio de los pájaros en el inicio del mundo, no es otra cosa que una empresa en donde el poeta tiene que desechar las herramientas estériles que su época le ofrece, para intentar volver a antigüedad, al canto original de los primeros poetas. De esa manera es como la muerte del lenguaje y la muerte del yo resultan, en realidad, paralelas, pues son una y la misma cosa.

Síntesis conclusiva

En este capítulo hemos visto cómo el poema autobiográfico de inicios del siglo XX se configura de manera cercana a lo que Pozuelo Yvancos denominó como *voz reflexiva*, esto es, una voz que resulta tanto autobiográfica como ficticia al mismo tiempo. Al hilo de esa reflexión, hemos visto cómo el poema autobiográfico puede configurarse de maneras muy distintas a la forma narrativa, sin por ello perder el anclaje de la experiencia temporal en la que se organiza un discurso autobiográfico (fragmentación, circularidad), permitiendo que con su lectura se produzca, así mismo, una triple mimesis en el lector. Acaso de manera incluso más directa que como sucede con los relatos novelísticos, los cuales muchas veces son víctimas del desprestigio de la ficción de la sociedad utilitarista. También hemos visto cómo el concepto de vanguardia, sin bien ligado en el caso de algunos movimientos con la noción de linealidad, en el caso particular de Huidobro y *Altazor*, su visión de vanguardia (creacionista) llama a la repetición del arquetipo sagrado de la vuelta del Caos, como un proceso en donde la creación sólo se alcanza por medio de la destrucción. Finalmente, hemos visto que en *Altazor* el autobiógrafo figurado se embarca en un viaje circular que va de la muerte del lenguaje a su resurrección, de la muerte de dios al nacimiento del dios poeta, y de la muerte del mundo para su recreación por medio de la poesía.

CAPÍTULO 4

COLECTIVO Y TIEMPO CIRCULAR EN EL *BOOM* LATINOAMERICANO: LA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE CARLOS FUENTES Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

En este capítulo, a modo de introducción, se ligará el fenómeno literario del *Boom* latinoamericano con el de la novela moderna europea, argumentando que ambos se fundamentan sobre un cambio radical en la visión del tiempo, el cual intenta remar en contra de la tradición del tiempo lineal instaurada en Occidente. De esa manera, se empieza a abogar por disposiciones temporales experimentales en las novelas de estos autores, algo que resultará sintomático de cómo, en un futuro, los autores del *Boom* elaborarán sus relatos autobiográficos. A continuación se pasa al análisis del ensayo autobiográfico *En esto creo* de Carlos Fuentes, deteniéndonos sobre todo en la manifestación del tiempo circular en el texto. Esta se manifiesta a partir de tres elementos principalmente: la preponderancia del colectivo sobre el individuo, el ciclo familiar de existencia continuada, y la crítica hacia la cosmovisión del tiempo lineal, postulando la búsqueda por nuevas formas temporales. Por último, se pasa al análisis del texto autobiográfico de García Márquez, *Vivir para contarla*, en el que nos detendremos en dos aspectos: el fenómeno del capítulo 5, en donde la narración abandona la centralidad de la intimidad del yo para pasar a narrar la historia del colectivo; y la idea de que el estilo característico del autor, el realismo mágico, se postula en el texto autobiográfico como una sabiduría heredada a través de su familia.

4.1 El *Boom* latinoamericano, breves consideraciones

El primer uso de la palabra *Boom* para describir lo que fue a mediados del siglo XX ese particular fenómeno en que la literatura hispanoamericana alcanzó el mejor momento de su historia, se le ha adjudicado a un artículo periodístico de Luis Harss en la revista argentina *Primera plana*, con fecha del 9 de agosto de 1966. Xavi Ayen, autor del libro *Aquellos años del Boom* (2019), en un artículo para el periódico *La Vanguardia* titulado “Harss, el hombre que dijo ‘boom’” (2022), cita las palabras del propio Harss al respecto del hallazgo de tan afortunado eslogan:

Hablaba de una reunión en Buenos Aires donde estaban Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, Pepe Bianco... Y, pensando en el boom italiano (el espectacular crecimiento

económico de aquel país en los años cincuenta y sesenta), usé entre comillas la palabra «boom» para referirme a estos autores. La tuve que aclarar entre paréntesis como «auge», porque entonces era un término desconocido para los hablantes en español. Fue una casualidad, no una intención de bautizar el movimiento (Ayén).

¿Pero qué cosa fue el *Boom*? En resumidas cuentas, podría definirse como el momento en el que la literatura hispanoamericana⁴⁰ alcanzó el mayor número de ventas de toda su historia⁴¹, generando así, por un lado, un sólido público lector en América Latina, que Emir Rodríguez Monegal en su ensayo *El Boom de la novela latinoamericana*, atribuye a la modernización de las grandes urbes de la región, de la mano de cierto florecimiento en la cultura que por un momento llegó acaso a aventajar a los grandes centros culturales europeos, lo cuales todavía se encontraban a esas fechas recuperándose de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial; por el otro, a un importante auge de lectores extranjeros que por primera vez volteaban la mirada de manera masiva hacia la literatura de autores hispanoamericanos. En este segundo aspecto es donde intervino una de las efemérides más célebres relacionadas al *Boom*, y es la coincidencia contextual entre el *Boom* de ventas de estos libros, y el interés que despertó la revolución cubana en el ámbito internacional. Se suele decir que el *Boom* duró exactamente diez años, más concretamente la década de los 60 (1961-1970), periodo que se corresponde exactamente con la afiliación y el desencuentro de los intelectuales hispanoamericanos con el régimen castrista, como se testimonia particularmente en la figura de Carlos Fuentes. Pues mientras que estuvo presente en la entrada triunfal de Castro a La Habana en 1959, fue también uno de los que firmó la segunda carta de indignación y ruptura contra el régimen castrista producto del caso Padilla en 1971. De ahí que se suele repetir constantemente que el nacimiento, éxito y “muerte” del *Boom*, funge como correlato literario de ciertos ideales políticos de izquierda que circulaban en Hispanoamérica en los primeros años posteriores a la revolución cubana⁴².

⁴⁰ Existe, evidentemente, un importante desfase entre el término hispanoamericano y latinoamericano que trataremos de forma somera más adelante.

⁴¹ Se sabe que todavía hasta la fecha ningún libro de un autor hispanoamericano ha logrado superar el número de ventas de *Cien años de soledad*, el cual de acuerdo con Xavi Ayén, quien cita unas declaraciones de Carmen Ballcels al respecto, la cifra oficial se extiende hasta los 30 millones de ejemplares vendidos (43). Carmen Ballcels sin embargo muere en el 2015, y en un artículo del diario *El País* del 17 de noviembre del 2024 para promocionar el lanzamiento de la novela en forma de serie, titulado “Un Macondo mítico e histórico: ‘Cien años de soledad’ se transforma en serie en Netflix”, se cita que la novela ya ha alcanzado la cifra total de 50 millones de ventas.

⁴² No hay espacio para tratar el tema por extenso, pero el régimen de Castro funcionaba en muchos aspectos a imitación de como lo hacía el régimen soviético, con lo que rápidamente se entendió que una estrategia

Respecto al canon de nombres que componen la lista del *Boom*, es un tema sobre el cual la crítica nunca ha podido llegar a un acuerdo total. En medios populares como la televisión, notas periodísticas, entradas de internet y plataformas afines, generalmente suelen citarse cuatro nombres indiscutibles que componen la nómina: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa⁴³. La realidad es que el *Boom* nació varias veces y se consolidó otras tantas, por lo que existen varias listas de nombres que, básicamente, dependen del autor que las esté elaborando. El episodio referido más arriba sobre Luis Harss como el autor que bautiza el fenómeno literario, resulta significativo, pues suele considerarse uno de los grandes inicios del *Boom* la publicación de su célebre libro *Los nuestros* en 1966⁴⁴, en el que Harss básicamente realiza entrevistas a las figuras que considera

fundamental para el éxito del proyecto de la revolución era el reclutamiento de los intelectuales y la creación de un proyecto cultural propio que funcionara como motor ideológico. Un autor como Del Valle lo expone de esta manera en su artículo “*Boom: una lectura política*”

Desde el principio, y a lo largo de la primera década de la revolución cubana [...] Castro trató de conseguir el apoyo de los intelectuales con el viejo truco de la conversión de su razón política en la «causa justa» para todos. Se trataba de estructurar un canon para el ejercicio de los intelectuales, a través del cual filtrar los hechos, es decir, destacar lo positivo del régimen, obviando sus particularidades negativas. En ese orden, resultan sintomáticas sus célebres «Palabras para los intelectuales» en 1961, estableciendo paradigmas de conducta «dentro de la Revolución, todo, fuera de la Revolución, nada», o los discursos pronunciados en el Congreso Cultural de La Habana en 1968, acerca de la profunda relación entre los problemas de la revolución y los de la cultura, y la responsabilidad de los intelectuales en la misma. La intención de este último congreso era un intento de remedar otros eventos en la tradición «revolución igual a escritores de izquierdas», como el celebrado en 1935 en París, con intelectuales de la talla de Malraux o Gidé, o el de 1937 en Valencia -en su transcurso, resulta instructivo recordar la famosa frase de Aragon acerca de que es necesario que los escritores se convirtiesen en «ingenieros de almas». Fidel Castro pretendía emular así a Stalin en su intento de manipular la opinión pública mundial gracias a los «intelectuales comprometidos». El énfasis debía recaer en la anteposición de la disciplina revolucionaria a la libertad individual y creativa, en la búsqueda de justificaciones teóricas a los dictados oficiales cubanos. Recordemos al señor Guevara y su «hombre nuevo» en 1965: «nuestros revolucionarios de vanguardia tienen que idealizar ese amor a los pueblos, a las causas más sagradas y hacerlo único, indivisible. No pueden descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita» (Del Valle)

Ello es lo que traería como consecuencia la creación de la institución Casa de las Américas bajo el mando de Haydée Santamaría y Roberto Fernández Retamar, proyecto que se manifestó en diversos medios como una revista, los premios literarios, eventos culturales, entre otras cosas.

⁴³ Al respecto, José Donoso dice de manera irónica en su conocido ensayo *Historia personal del Boom*: “Si se acepta lo de las categorías, cuatro nombres componen, para el público, el gratin del famoso boom, el cogollito, y, como supuestos capos de mafia, eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.” (128)

⁴⁴ Habría que aclarar, sin embargo, que el libro de Harss salió primero en inglés, el mismo año, con el título de *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. Una nota que resulta muy significativa de otro de los aspectos centrales del *Boom*: la creación o consolidación de un canon crítico de la literatura hispanoamericana en el extranjero. Como Harss reconocería más tarde en varias ocasiones, él estudió la carrera en Estados Unidos, y su conocimiento sobre la literatura hispanoamericana del momento era más bien nulo. Es por un encargo de Roger Klein, editor newyorkino, que se aventura a armar el libro de entrevistas, en donde a la par que lo va planificando y escribiendo, va conociendo por primera vez los grandes libros de la literatura hispanoamericana de la época. Pocos años más tarde, ya establecido el *Boom* como etiqueta editorial, el papel de la academia anglosajona sería crucial para maximizar el alcance de dicho fenómeno, pues es a partir de esas

más prominentes de la literatura latinoamericana de la época. La lista sería la siguiente por orden de aparición en el libro: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Joao Guimaraes Rosa⁴⁵, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

Sin embargo, tres años antes que el texto de Luis Harss viera la luz, un atisbo del canon del *Boom* había nacido ya de la mano de uno de sus protagonistas centrales, nos referimos a la labor crítica de Carlos Fuentes, quien el 29 de julio de 1964 publicó un artículo en la revista *Siempre!* titulado “La nueva novela latinoamericana”, en donde, tras varios párrafos donde intenta trazar una tradición de la novela moderna en la latitud (rescatando en su relato nombres como García Márquez, Rulfo, Yáñez, Onetti, Borges, entre otros), centra su comentario en el caso de tres autores concretos: Vargas Llosa, Cortázar y Carpentier. Años más tarde, esta primera reflexión como artículo se volvería un libro titulado *La nueva novela hispanoamericana* (1969), con ensayos nuevamente dedicados a la tradición general de la literatura hispanoamericana del siglo XX, para detenerse después en comentarios particulares dedicados a Borges, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar y Juan Goytisolo⁴⁶. En el 2011, un año antes de su muerte, Carlos Fuentes publica su ensayo *La gran novela latinoamericana*, donde vuelve a elaborar sobre el tema ahora con la ventaja que le otorga la distancia del cierre de siglo. Nuevamente, después de varios ensayos generales a manera de introducción, donde se rescata la tradición de los grandes padres de la literatura hispanoamericana durante el momento de la Conquista y la Colonia, con nombres como

fechas que se empiezan a crear los departamentos de estudio de literatura hispanoamericana en varias universidades de Estados Unidos, célebres son al respecto los casos de Seymour Menton en la Universidad de California, o de Emir Rodríguez Monegal en la Universidad de Yale.

También la academia francesa jugó un papel determinante en la conformación del canon del *Boom* en el extranjero, con las traducciones al francés de las grandes novelas hispanoamericanas que se hacían para la editorial Gallimard, traductores como Laure Guille-Bataillon, Claude Durand o Roger Callois jugaron un papel central en este sentido

⁴⁵ Precisamente derivado del hecho de considerar la publicación de *Los nuestros* como el inicio del *Boom* es que este momento se granjeó el adjetivo de *latinoamericano*, pues Harss incluye dentro de su canon de grandes autores emergentes al brasileño Guimaraes Rosa. Dice a este respecto Leo Pollman que el *Boom* es un “fenómeno específicamente latinoamericano de preferencia hispanoamericana. (Digo de preferencia hispanoamericana, pues en realidad solo abarca una obra de la literatura brasileña. *Grande Sertao Veredas* de Guimaraes Rosa. Me limito por eso a la nueva novela hispanoamericana)” (78). Un importante apunte con el cual sin embargo no estamos cien por ciento de acuerdo, como se verá más adelante.

⁴⁶ Fuentes introduce así un nombre español en el canon de la región, lo que le granjearía no pocas críticas por parte de la intelectualidad hispanoamericana, los cuales señalaron que cómo se le ocurría meter un “gachupín” entre la “casta” tradición de la región. Contra ello Fuentes se defendería aludiendo a la cuestión del mestizaje y el encuentro de culturas (Fuentes *Gran novela* 409).

Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso de la Vega o Sor Juana Inés de la Cruz, Fuentes pasa a los ensayos dedicados a autores concretos, con lo que su conformación definitiva del canon queda con los siguientes nombres: Machado de Assis, Rómulo Gallegos (tradicición), Borges, Alejo Carpentier, Onetti (*pre-boom*), Julio Cortázar, Lezama Lima, García Márquez, Vargas Llosa (*boom*), José Donoso, Nérida Piñón, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos y Sergio Ramírez (*post-boom* o *búmerang*⁴⁷).

Otro canon importante fue el de los premios, pues el *Boom* se configuró a través de importantes instituciones literarias que más tarde se convirtieron en todo un símbolo de aquellos años, tales como el Premio Biblioteca Breve, que en la década de los 60 premió autores como Vargas Llosa, Vicente Leñero, Cabrera Infante, Carlos Fuentes y González-León; o el Premio Romulo Gallegos, que en sus primeras cuatro ediciones premió a Vargas

⁴⁷ En su a veces no muy clara exposición respecto a la clasificación y la nomenclatura, Fuentes, usando al *Boom* como eje, divide la tradición de los autores hispanoamericanos del siglo XX en tres grandes grupos: lo que estuvo antes del *boom* (*pre-boom*), el *boom* mismo, y lo que estuvo después (*post-boom*):

Rulfo, Borges, Carpentier, Asturias, Onetti, Lezama Lima, encarnan lo que podríamos llamar el *pre-boom* hispanoamericano: media docena de autores. Seguiría el *boom* con una docena y hasta veintena de escritores. En seguida, se ampliaría el radio al *post-boom*, el *mini-boom*, incluso el *anti-boom*, hasta contar con un buen centenar de excelentes novelistas en español, de México al Río de la Plata.

Las categorías de *mini-boom* y *anti-boom* resultan temporalmente adyacentes al *post-boom*, es decir, que describen una literatura hispanoamericana posterior a la de los 60. El *anti-boom* particularmente describiría aquella novela cuya estética supuestamente pretende darle la espalda al discurso de conformación de la identidad latinoamericana por medio de la literatura, en donde se apela más bien por un elemento extranjerizante o supuestamente “universal”, tal fue el caso de la generación McOndo o el Crack. Respecto al *mini-boom*, valga aquí la comparación de la categorización de Fuentes con la que ya había elaborado algunos años atrás José Donoso en su proverbial ensayo *Historia personal del boom* (1972), en donde divide el devenir de la novela hispanoamericana del siglo XX en las categorías de “el pre-boom”, “el cogollo”, “el proto-boom”, “el mini-boom” y “el sub-boom”. El *pre-boom* describiría aquellas novelas de estética experimental que acaso se encontraban aún ancladas a un ambiente rural, como el caso de la obra de Rulfo o Miguel Ángel Asturias; el cogollo sería el *Boom* en sí mismo, con los cuatro nombres fundamentales que hemos señalado más arriba; el *proto-boom* sería ya aquella novela experimental y urbana, la cual no obstante por cuestiones de generación no se ubica junto con los autores del *Boom*, como es el caso de Onetti (hay aquí entonces un desfase entre Fuentes y Donoso, pues lo que Donoso separa en un grupo aparte como *proto-boom*, Fuentes lo añade sin reserva a la etiqueta del *pre-boom*); el *mini-boom*, ahora sí, sería entonces aquellas novelas que abogaban por una cierta experimentación sin llegar al nivel rupturista que tenían los autores del *Boom*, con lo que serían una especie de versión *light* o *mainstream* del *Boom*, caso típico el de Manuel Puig; el *sub-boom* finalmente serían aquellas novelas que imitaron conscientemente los discursos de identidad latinoamericana del *Boom*, pero sin su arrojo experimental, caso típico el de Isabel Allende, sobre la que se ha dicho hace suyo el realismo mágico de García Márquez dándole un giro mucho más popular o *mainstream*.

El *búmerang* por su parte es descrito por Carlos Fuentes como el caso de “una nueva novela latinoamericana que [...] Se ha beneficiado de las libertades formales y de la individuación del *boom*” (*Gran novela* 295), en esta categoría se inscriben las grandes novelas de Roa Bastos, Sergio Ramírez o Luisa Valenzuela, como autores experimentales afines a la estética del *Boom* cuyo trabajo no obstante se ubica posterior a la década de los 60. Existe entonces una clara diferencia entre el *búmerang*, y el *mini-boom* y el *sub-boom*, pues mientras que la primera categoría resultaría estéticamente afín al *Boom*, las otras dos abogan por versiones *light* o descafeinadas de dicha estética.

Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes y Fernando del Paso. Finalmente, existe también el canon de los representados por la agente literaria Carmen Ballcells, figura sobre la que toda la crítica está de acuerdo revolucionó para siempre el papel del representante en la promoción de la literatura hispanoamericana. Entre sus representados, figuran los nombres de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Manuel Puig.

Así pues, no existe un acuerdo propiamente dicho sobre cuál es la nómina definitiva de los autores que componen el canon del *Boom*, por lo menos no en el sentido de las clasificaciones del canon crítico, los premios literarios, o de la agencia de representación de Carmen Ballcells. Sin embargo, si se toma en consideración el canon como algo puramente estético, la delimitación de autores resulta mucho más clara. Pues los grandes teóricos del *Boom* han señalado que dicho momento de la literatura hispanoamericana se caracterizó fundamentalmente por el rescate de las técnicas experimentales de la novela moderna europea en las narrativas hispanoamericanas de medio siglo. En ese sentido Gerald Martin dice que “El boom fue una asimilación tardía -brillante, intensa, incomparable- del Modernism angloamericano de los años veinte -Joyce, Woolf, Faulkner-” (CXIII), mientras que Emir Rodríguez Monegal comenta por su parte que:

tampoco hay que [...] olvidar que la nueva novela latinoamericana ha ido a la escuela de Joyce, de Kafka, de Faulkner, de Sartre, para no citar sino unos pocos maestros. Todo lo que estos narradores extranjeros de las cuatro primeras décadas del siglo habían creado, habrá de ser aprovechado por quienes empiezan a escribir y publicar después de 1940 (Nueva Novela, 49)

En otra parte hemos tratado ya el tema:

Técnicas cuya ejecución cobrarían un nuevo significado al combinarlas con temas, escenarios, tramas y temáticas de corte íntimamente latinoamericano, es decir, el reflejo de la identidad y el pensamiento latinoamericano puesto en montaje con las técnicas de experimentación de la novela europea. De esa manera los juegos lingüísticos de Joyce en el *Ulysses* servirán como modelo para que Cabrera Infante realice lo propio en *Tres tristes tigres* o Roa Bastos en *Yo el supremo*; así como el lenguaje musical, los párrafos extensos y las oraciones largas y concatenadas de Proust en su *En busca del tiempo perdido*, servirán como ejemplo para la literatura de Alejo Carpentier y los ejercicios de García Márquez en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*; Fuentes imitaría en *La región más transparente* el modelo polifónico de la novela de la ciudad desplegado por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y Alfred Döblin en *Berlin Alexanderplatz*; el propio concepto de realismo mágico, tan capital para todo este momento de la narrativa latinoamericana, encontraría sus raíces en el nuevo absurdo de Kafka; y el ya ahora universal desdoblamiento del tiempo y el espacio

del relato anti-cronológico que tanto prima en la narrativa experimental, encontraría sus primeros y más cabales ejemplos en la literatura de William Faulkner[, James Joyce] y Virginia Woolf (Amador Solís *Autofiguración*, 54-55)⁴⁸.

Una deuda que en muchos casos los autores del *Boom* reconocen ellos mismos en los textos autobiográficos que ahora comentaremos. Por ejemplo, en *Vivir para contarla*, García Márquez reconoce su deuda con Faulkner (13), Joyce (295) y Virginia Woolf (406); también Fuentes en *En esto creo* dedica todo un ensayo a la figura de “Faulkner”; y Vargas Llosa en su autobiografía *El pez en el agua*, reconoce igualmente su deuda con el autor del sur de los Estados Unidos (146).

¿Pero qué es lo que está realmente en juego en esta deuda, inspiración o herencia que los autores del *Boom* toman de la novela moderna europea? En consonancia con los fines de nuestra propuesta, reparamos en la puesta en juego de un entendimiento particular del tiempo, que consiste en tirar por tierra el relato lineal de la novela tradicional del siglo XIX, y abogar por nuevas maneras de enfrentarse al desenvolvimiento de la trama. Vale la pena delinear un poco la cuestión a profundidad.

4.2 La revolución temporal de inicios del siglo XX

A principios del siglo XX se suscitó una revolución en los fundamentos teóricos que conforman las diversas disciplinas del conocimiento y del arte, lo que derivó en una completa modificación de la concepción del tiempo en la sociedad occidental. Ya hemos aludido a lo que en filosofía se denominó como “crisis de representación” a finales de siglo XIX y principios del XX, de la mano de la crítica del pensamiento de autores como Nietzsche o Wittgenstein, que postula que no es posible ni para el arte ni para el conocimiento representar la realidad tal como es. Paralela a esta crisis epistemológica en filosofía, en las ciencias naturales y exactas operó una ruptura que, en contraposición de lo que se había promulgado durante el siglo XIX, en el que la ciencia se alzó como enunciadora de la verdad, se incluían ahora nociones problemáticas como lo *relativo* y lo *indeterminado*. En su novela *Las*

⁴⁸ Esta perspectiva, dicho sea de paso, tiraría por tierra la absurda afirmación que tantas veces se suele formular tan a la ligera sobre que no hubo mujeres en el *Boom* latinoamericano. Baste pensar en el ejemplo de autoras como Julieta Campos con *Muerte por agua* o Clarice Lispector con *Agua viva*, novelas experimentales de la época que beben directamente de las técnicas narrativas de Virginia Woolf o James Joyce. El caso de Lispector, además, también anula la crítica vista de Leo Pollman sobre que Guimarães Rosa sería el único autor de la lista que escribe en portugués, pues el canon estético va mucho más allá de las listas confeccionadas arbitrariamente por los críticos.

partículas elementales, Michel Houllebecq sitúa esta ruptura conceptual de la ciencia en los albores del siglo XX, con la irrupción en la escena científica de pensadores como Albert Einstein y Niels Bohr:

El 14 de diciembre de 1900, en una lectura ante la Academia de Berlín titulada «Zur Theorie des Geseztes der Energieverteilung in Normakpektrum», Max Plank introdujo por primera vez la noción de quantum de energía, que iba a tener un papel decisivo en la evolución ulterior de la física. Entre 1900 y 1920, impulsados sobre todo por Einstein y Bohr, algunos modelos más o menos ingeniosos intentaron encajar el nuevo concepto en el marco de las teorías anteriores; sólo a partir de principios de los años veinte se vio que ese marco estaba irremediablemente condenado.

Si se considera a Niels Bohr el verdadero fundador de la mecánica cuántica, no sólo es por sus descubrimientos personales, sino sobre todo por el extraordinario ambiente de creatividad, de efervescencia intelectual, de libertad de espíritu y de amistad que supo crear a su alrededor. El Instituto de Física de Copenhague, fundado por Bohr en 1919, acogió a todos los jóvenes investigadores con los que contaba la física europea. Heisenberg, Pauli o Born aprendieron allí. Un poco mayor que ellos, Bohr era capaz de dedicar horas a discutir los detalles de sus hipótesis, con una mezcla única de perspicacia filosófica, benevolencia y rigor. Preciso, incluso maniaco, no toleraba ninguna aproximación en la interpretación de los experimentos; pero tampoco ninguna idea nueva le parecía, a priori, una locura, ni consideraba intangible ningún concepto clásico. Le gustaba invitar a los estudiantes a reunirse con él en su casa de campo de Tisvilde; allí recibía a científicos de otras disciplinas, políticos, artistas; las conversaciones pasaban libremente de la física a la filosofía, de la historia al arte, de la religión a la vida cotidiana. No había ocurrido nada comparable desde los primeros tiempos del pensamiento griego. En este contexto excepcional se elaboraron, entre 1925 y 1927, los términos esenciales de la interpretación de Copenhague, que invalidaban en gran medida las categorías anteriores de espacio, causalidad y tiempo (Houllebecq, 17-18).

Es este el momento en el que verán la luz teorías como el principio de incertidumbre de Heisenberg, que declara que hay un límite en la precisión con la que se pueden describir las propiedades físicas de las partículas, pues éstas, por su misma naturaleza, no tienen valores fijos. Desde una aproximación filosófica, la teoría de Heisenberg detona la reflexión sobre la imposibilidad del hombre de tener control total sobre el mundo a través de la ciencia. Matei Calinescu, en su ya referido ensayo *Las cinco caras de la modernidad*, comenta que además de las nociones de relatividad e incertidumbre, se introduciría también el “azar”, lo que nos interesa especialmente, pues dicho concepto se postula como una forma de crítica al tiempo lineal, secuencial y lógico, ya que admite la presencia fundamental del caos:

Para Prigogine y Stengers, autores de *Order out of Chaos*, la ciencia moderna, por muy enormemente creativa que fuera, mostró una tendencia contra dos conceptos cuya total significación ha sido sólo reconocida por lo que ellos denominan «la nueva ciencia»: el tiempo irreversible (la así denominada Flecha del Tiempo) y el azar. La tendencia contra el

tiempo irreversible (recordemos la resistencia de Einstein a la introducción de la irreversibilidad en la física teórica) se debió principalmente al esfuerzo de la ciencia moderna por descubrir las leyes eternas de la materia. Por razones parecidas el azar era considerado negativamente, como un obstáculo para el total control del hombre de las leyes naturales: el azar no existía realmente, era la famosa ficción de su omnisciente «demonio»; el azar era en último término una reflexión de las limitaciones de nuestra inteligencia. De modo característico, Einstein dijo, «Dios no juega a los dados». Incluso en la biología moderna, donde el reconocimiento del rol del azar había hecho posible la teoría de la selección natural, una importante figura como Jacques Monod, por ejemplo, no pudo evitar deducir una conclusión filosóficamente pesimista de la existencia del azar. Monod sorprende con una observación casi Pascaliana (como indican Prigogine y Stengers) cuando escribe: «El hombre sabe al menos que está solo en la inmensidad indiferente del universo a partir del cual él surgió sólo por azar» (Calinescu, 264).

Sin embargo, el aporte más importante de la revolución científica de inicios del siglo XX en relación con la comprensión sobre el tiempo vino sin duda de la mano de Albert Einstein, quien con su teoría de la relatividad demostró que la experiencia física del tiempo depende del contexto y/o condiciones físicas que rodeen al cuerpo que sufre tal experiencia. Así, demostró por ejemplo que un cuerpo puede percibir el tiempo de manera diferente en función de si se encuentra en estado de inercia o de aceleración; o que la velocidad de la luz en el vacío es siempre constante y que el transcurso del tiempo se modifica según la proximidad de un cuerpo a ese límite de velocidad; finalmente, otra aportación fundamental de su pensamiento fue la definición del tiempo como “la cuarta dimensión”, esto es, que a diferencia de la tradición científica que entendía el tiempo y el espacio como dos conceptos separados, Einstein postula que ambos se encuentran relacionados de forma intrínseca. Ambos son la cara de una misma moneda. Con lo que se inaugura la noción del espacio-tiempo.

Una manera tradicional de explicar de forma sencilla este complejo problema la encontramos en la novela didáctica *Flatland: A romance of Many Dimensions* de Edwin Abbott, la cual consiste en una fábula que reflexiona de forma didáctico-fantásica sobre la existencia de diferentes dimensiones⁴⁹. *Grosso modo* el planteamiento es el siguiente: imaginemos, primero, la existencia de un pequeño ser en un universo puramente bidimensional que recorre un laberinto. Ya que su mundo es completamente plano, si este

⁴⁹ El planteamiento ficticio de esta novela ha sido la principal inspiración para que grandes divulgadores científicos como Carl Sagan o Neil deGrasse Tyson realicen breves explicaciones didácticas del tema en formato audiovisual. Así pues, seguimos también a estos divulgadores en la siguiente explicación sobre el fenómeno de las dimensiones superpuestas.

ser llega a encontrarse un muro que le bloquee el paso, la única estrategia que podría utilizar es rodearlo, pues las condiciones de su ley física le impedirían pensar de otra manera. Sin embargo, si de alguna forma extraordinaria pudiéramos llegar nosotros, seres tridimensionales, a introducirnos en su mundo, podríamos tomar al pequeño ser plano en nuestras manos, levantarlo, y hacer que salte la pared, estrategia que nuestra noción tridimensional del mundo nos permitiría concebir. No obstante, una vez hayamos dejado al pequeño ser del otro lado del muro, éste nunca entendería realmente cómo es que llegó ahí, pues la operación apenas descrita de levantarlo para hacerlo “saltar” el muro, sólo resulta lógica en una concepción tridimensional del mundo, la cual a él le está vedada. Este sencillo planteamiento ficticio intenta demostrar que aún si hubiera más dimensiones existiendo de forma simultánea en nuestro mundo, nosotros no podríamos percibir las, pues nuestra concepción de éste se encuentra reducida a una ley física determinada. Si otras dimensiones se encuentran presentes a nuestro alrededor lo más seguro es que simplemente no podamos verlas, por no decir que no seríamos capaces de comprenderlas.

Ahí recae entonces la complejidad del concepto del espacio-tiempo. Más allá de sus implicaciones estrictamente científicas, la teoría de la relatividad introdujo una transformación decisiva en la imaginación cultural de Occidente. Si el tiempo y el espacio dejaban de ser magnitudes absolutas para convertirse en dimensiones dependientes de la posición del observador, entonces la percepción humana dejaba también de constituir una medida privilegiada de la realidad. El universo comenzaba a concebirse como una estructura mucho más compleja de lo que los sentidos permitían captar. La experiencia inmediata seguía presentando los acontecimientos de forma sucesiva, pero nada impedía pensar que múltiples procesos coexistieran simultáneamente dentro de una misma realidad sin que el observador pudiera percibirlos de manera directa. La cuestión dejaba de ser únicamente física para convertirse también en un problema epistemológico y estético. La relevancia de Flatland para las transformaciones artísticas del siglo XX reside precisamente en esta cuestión. Los habitantes del mundo bidimensional imaginado por Abbott no son capaces de percibir dimensiones superiores porque su experiencia cotidiana se encuentra limitada por las leyes de su propio universo. Del mismo modo, la cultura moderna comenzó a sospechar que la percepción tradicional del espacio y del tiempo representaba únicamente una forma parcial de acceso a la realidad.

En el tercer principio de su *Manifiesto cubista*, Apollinaire menciona directamente que, a diferencia de los pintores de la tradición, cuyas preocupaciones estéticas se movían fundamentalmente dentro de las tres dimensiones de la geometría euclidiana, los cubistas adquieren en la modernidad la nueva preocupación de la cuarta dimensión, la del tiempo:

A los nuevos artistas-pintores se les han reprochado vivamente sus preocupaciones geométricas.

Sin embargo, las figuras de la geometría son la base del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierto en el ánimo de los grandes artistas.

Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras.

Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor.

Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión (TECNNE).

Si el tiempo sucede a la par del espacio, pero de una manera que apenas y alcanzamos a comprender, ello da pie a que, por medio del arte, se puedan elaborar planteamientos posibles sobre lo múltiple y lo simultáneo. El cubismo recogería esta intuición al intentar representar simultáneamente distintos puntos de vista de un mismo objeto sobre una superficie bidimensional. Picasso y Braque no buscaban reproducir la apariencia inmediata de las cosas, sino sugerir una realidad más compleja, en la que múltiples perspectivas coexistían al mismo tiempo. Un rostro aparece de frente y de perfil al mismo tiempo, una facción puede estar seria y sonriente a una vez, todo los tiempos posibles y sus respectivas disposiciones físicas suceden en un mismo instante. De esa manera podemos dilucidar de forma relativamente sencilla la disposición de varios Picassos:



Figura 4⁵⁰

La simultaneidad cubista constituye así un equivalente artístico de la crisis perceptiva que las nuevas concepciones científicas habían introducido en la comprensión moderna del universo. La literatura heredó un problema semejante.

4.3. La novela moderna europea: contra el tiempo lineal

Estimulados por las ideas positivistas de la Ilustración, el siglo XIX significó el triunfo de la novela histórica (i.e. *Guerra y Paz* de Tolstoi), aquella forma tan característica de corrientes como el realismo (i.e. *Rojo y negro* de Stendhal) o el naturalismo (i.e. *Germinal* de Zolá), e inclusive cierta forma del romanticismo (i.e. *Los miserables* de Victor Hugo) que pretendían alcanzar la fiel representación de la realidad por medio del ejercicio literario, siguiendo la consabida tesis de Stendhal que reza que la novela debe funcionar a la manera que lo hace el reflejo de un espejo que es transportado a través de la ciudad, en el que es posible ver en su superficie la fiel representación de todo lo que el cristal logra atrapar⁵¹. Piénsese además en el hecho de que las novelas citadas son todas libros de casi mil páginas, es decir, son novelas que en su extensa amplitud parecieran aspirar a representar el mundo por entero.

Si la pintura había intentado representar simultáneamente diversas perspectivas espaciales, la novela moderna comenzó a preguntarse cómo representar la coexistencia de

⁵⁰ De izquierda a derecha, *Cabeza de mujer* (1934) y *Busto de mujer* (1939) de Pablo Picasso. Ambos originales se encuentran en el *Musée Picasso* en París.

⁵¹ La cita pertenece en realidad a Saint-Real, y Stendhal la recupera como epígrafe para el capítulo XIII de *Rojo y negro*: “Una novela es un espejo que alguien pasea a lo largo de un camino”.

múltiples temporalidades dentro de una misma conciencia. El tiempo lineal, organizado como una secuencia ordenada de acontecimientos, resultaba insuficiente para expresar la complejidad de la memoria, la percepción y la experiencia subjetiva. De ahí que autores como Proust, Woolf, Joyce o Faulkner desarrollaran estructuras narrativas capaces de superponer pasado, presente y futuro en un mismo plano textual. La simultaneidad dejaba así de ser únicamente una cuestión espacial para convertirse también en una cuestión temporal. Rechazando así los postulados de gran parte de la práctica literaria del siglo XIX.

Como breve muestra del caso, veamos rápidamente la célebre técnica narrativa de la obra magna de William Faulkner, *El ruido y la furia*. La novela se estructura en cuatro capítulos, cada uno narrado por un personaje diferente a través de la técnica del flujo de conciencia. Los narradores son Benjy, Quentin, Jason y Dilsey, hermanos los tres primeros, además de los hijos varones de la casa, y la matriarca de los criados negros la última. Sin embargo, es curioso notar cómo ninguno de los cuatro narradores es propiamente el personaje central de la novela, papel que recae más bien la hermana, Candace, o Caddy, por su sobrenombre de cariño. Su estatus de personaje principal estriba precisamente en que ella es la figura central del monólogo de los tres hermanos, cada uno con una obsesión muy particular hacia ella, de amor fraternal (Benjy), de culpabilidad y pseudoincesto (Quentin), o de odio y desprecio (Jason). Esta disposición estructural resulta bastante expositiva de la revelación de la novela modernista contra la representación lógica y factual del siglo XIX pues, por medio del recuento sesgado de cada uno de los hermanos, conocemos a Caddy siempre a medias y de forma parcializada. ¿Cuál de las tres Candace que presenta la novela es la más cercana a la real? ¿Lo son todas a la vez? ¿Ninguna de ellas acaso? Imposible saberlo con precisión. Díaz Sánchez apunta al respecto:

La protagonista del libro sería sin duda Caddy. Interrogado [Faulkner] acerca de por qué no empleó a esta mujer como narradora de una de las cuatro secciones, contesta que era demasiado bonita y conmovedora como para reducirla a una narradora de lo que sucede, sería más apasionante verla a través de la idealizada o enojada visión de sus hermanos [...] No saberlo todo seguramente es más indicativo de la realidad, el hombre nunca conoce toda la verdad, por tanto, es imposible lograr el realismo absoluto (Díaz Sánchez, 24-25).

Sin embargo, esta no es la única estrategia que se utiliza para representar la nueva cosmovisión fragmentaria y simultánea de la realidad, pues la técnica predilecta de la novela es un juego profundo y complejo con el elemento del tiempo. A lo largo de la novela se

produce un constante desdoblamiento del tiempo y el espacio que desordena la narración y desorienta al lector. Ello se puede observar desde la primera página de la novela:

A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía dar golpes. Venían hacia donde estaba la bandera y yo los seguía desde la cerca. Luster estaba buscando entre la hierba junto al árbol de las flores. Sacaban la bandera y daban golpes. Luego volvieron a meter la bandera y se fueron al bancal y uno dio un golpe y otro dio un golpe. Después siguieron y yo fui por la cerca y se pararon y nosotros nos paramos y yo miré a través de la cerca mientras Luster buscaba entre la hierba.

«Eh, caddie». Dio un golpe. Atravesaron el prado. Yo me agarré a la cerca y los vi marcharse.

«Fíjese». dijo Luster. «Con treinta y tres años que tiene y mire cómo se pone. Después de haberme ido hasta el pueblo a comprarle la tarta. Deje de gimplar. Es que no me va a ayudar a buscar los veinticinco centavos para poder ir yo a la función de esta noche».

Daban pocos golpes al otro lado del prado. Yo volví por la cerca hasta donde estaba la bandera. Ondeaba sobre la hierba resplandeciente y sobre los árboles.

«Vamos». dijo Luster. «Ya hemos mirado por ahí. Ya no van a volver. Vamos al arroyo a buscar los veinticinco centavos antes de que los encuentren los negros».

Era roja, ondeaba sobre el prado. Entonces se puso encima un pájaro y se balanceó. Luster tiró. La bandera ondeaba sobre la hierba resplandeciente y sobre los árboles. Me agarré a la cerca.

«Deje de gimplar». dijo Luster. «No puedo obligarlos a venir si no quieren, no. Como no se calle, mi abuela no le va a hacer una fiesta de cumpleaños. Si no se calla, ya será lo que voy a hacer. Me voy a comer la tarta. Y también me voy a comer las velas. Las treinta velas enteras. Vamos, bajaremos al arroyo. Tengo que buscar los veinticinco centavos. A lo mejor nos encontramos una pelota. Mire, ahí están. Allí abajo. Ve». Se acercó a la cerca y extendió el brazo. «Los ve. No van a volver por aquí. Vámonos».

Fuimos por la cerca y llegamos a la verja del jardín, donde estaban nuestras sombras. Sobre la verja mi sombra era más alta que la de Luster. Llegamos a la grieta y pasamos por allí.

«Espere un momento». dijo Luster. «Ya ha vuelto a engancharse en el clavo. Es que no sabe pasar a gatas sin engancharse en el clavo ese».

Caddy me desenganchó y pasamos a gatas. El tío Maury dijo que no nos viera nadie, así que mejor nos agachamos, dijo Caddy. Agáchate, Benjy. Así, ves. Nos agachamos y atravesamos el jardín por donde las flores nos arañaban al rozarlas. El suelo estaba duro. Nos subirnos a la cerca de donde gruñían y resoplaban los cerdos. Creo que están tristes porque hoy han matado a uno, dijo Caddy. El suelo estaba duro, revuelto y enredado. No te saques las manos de los bolsillos o se te congelarán, dijo Caddy. No querrás tener las manos congeladas en Navidad verdad (67-68).

Díaz Sánchez recuerda de forma muy puntual que “Es preciso conocer de qué modo nos indica el autor cuándo se va a producir un salto en el tiempo. Su intención inicial fue la de emplear páginas de distintos colores, pero, al ser inviable este procedimiento, recurrió entonces al uso de la letra bastardilla, aunque no lo hizo con absoluta consistencia” (38). Consciente de la dificultad para seguir su relato, Faulkner propuso a su editor utilizar fuentes de distintos colores para indicar los diferentes tiempos de la narración, pero como en aquel

entonces era un autor más bien oscuro y de poco éxito, la editorial rechazó su propuesta por ser demasiado costosa⁵². Faulkner entonces ideó la estrategia de utilizar las cursivas para indicar los saltos en el tiempo. De esa manera, cada vez que nosotros encontremos un breve cambio de la fuente de redondas a cursivas —breve porque no se conserva la fuente para toda la acción en la que se ha cambiado la coordenada temporal— sabemos que nos estamos enfrentado a un salto cronológico. Poniendo atención a ese detalle tipográfico es que podemos elucidar de forma relativamente más sencilla la página apenas citada.

Uno de los hechos que más le obsesiona a Faulkner en toda su obra es la caída en desgracia del Sur de los Estados Unidos a partir de la derrota sufrida en la Guerra de Secesión. En el caso concreto de *El ruido y la furia*, los Compson llegaron a ser antaño una familia acaudalada y de bastante prestigio. Sin embargo, con el tiempo y debido a los diversos problemas que acarreó la guerra civil, la familia ha ido cayendo paulatinamente en la pobreza. Este hecho nos explica el contexto detrás de la acción que estamos presenciando, pues se trata de Benjy, que está en el jardín de su casa en compañía de uno de los criados negros, el pequeño Luster. Benjy tiene ya 33 años, sin embargo, sufre retraso mental (lo que acentúa bastante la dificultad de su monólogo) por lo que es cuidado por un niño, imprimiendo así cierto patetismo inherente a la escena. Benjy se encuentra tras la cerca, observando a varias personas que se mueven a la distancia. Avanzando en los párrafos nos damos cuenta que se tratan de jugadores de Golf. Con este simple detalle se acentúa en la novela la caída en desgracia de la familia Compson, pues lo que antaño era terreno de la familia lo han tenido que ir vendiendo a empresas privadas, las cuales han utilizado la tierra para construir un campo de Golf. Benjy observa a los jugadores hacer *swing*, golpeando con sus palos la pelota (“yo los observaba dar golpes”, “y uno dio un golpe y otro dio un golpe”) y hacer hoyo (“Luego volvieron a meter la bandera y se fueron al bancal”). A continuación, uno de los jugadores llama al *caddie* (“Eh, caddie”), voz inglesa para denominar al recoge-pelotas. Sin embargo, Benjy, mentalmente, asocia la voz *caddie* con el sobrenombre de su hermana, Caddy, pues aunque ambas palabras se escriben de forma diferente, fonéticamente son

⁵² En el año 2012, el grupo editorial Folio Society publicó finalmente *El ruido y la furia* en una edición con diferentes fuentes a color, consistiendo la estructuración del libro en una división por color de los párrafos y las oraciones con hasta catorce colores diferentes. Sin embargo, como ya se temía cien años atrás, tal ejercicio resultó en exceso costoso de producir, al punto que el libro salió con un precio al público de casi 350 dólares y no ha habido una segunda edición desde entonces.

exactamente iguales. De esa manera, se produce en su conciencia el salto temporal, pues eso lo lleva a recordar a su hermana (Caddy hace años que ya no vive en esa casa) en una de sus aventuras durante su niñez, ahí se inserta entonces la yuxtaposición entre el tiempo presente de la acción inicial, y el tiempo rememorado de la analepsis, lo que se encargan de señalar las cursivas (*Caddy me desenganchó y pasamos a gatas. El tío Maury dijo que no nos viera nadie, así que mejor nos agachamos, dijo Caddy. Agáchate, Benjy. Así, ves. Nos agachamos y atravesamos el jardín por donde las flores nos arañaban al rozarlas*). Subjetivamente, para su monólogo interior, el salto temporal no es sólo significativo para transportar a Benjy a un momento en el que era mucho más feliz por tener a su hermana a su lado. Si no que también en un plano objetivo la novela lleva la narración a un tiempo de mucha más prosperidad para la familia Compson. Caddy desengancha a Benjy del alambre de púas de la cerca, pueden saltarlo porque antaño todo ese terreno era suyo, es su campo de juegos, su tierra de aventuras. En el momento presente, sin embargo, Benjy no sólo ha perdido a su hermana, sino también la libertad de antaño del terreno de su propia casa.

Así pues, para el manejo de los distintos niveles temporales de la diégesis narrativa, Faulkner no incluye ninguna marca aclarativa en la narración que indique que estamos por presenciar un salto temporal. Dice Díaz Sánchez al respecto: “Para indicar el paso del tiempo [Faulkner] evitaba el empleo de marcas tradicionales: adverbios de lugar o tiempo” (25). Con ello encontramos entonces un tiempo simultáneo y fragmentario tanto en el propio acto de lectura del receptor, como dentro de la diégesis de la novela, en la experiencia temporal que sufre Benjy mientras está en el jardín de su casa, su experiencia particular de la cuarta dimensión.

4.4 La etiqueta del *Boom*: un experimento del tiempo

Este breve recorrido nos ilustra de manera precisa por qué es que las grandes novelas del *Boom* latinoamericano, los cuales tenían como maestros a los autores de la novela moderna europea, se manifiestan la gran mayoría por medio de una fuerte experimentación con el tiempo. Novelas como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *Tres tristes tigres*, *Paradiso*, *José Trigo*, entre muchas otras, poseen una particular disposición del tiempo que despoja a la trama de toda noción cronológica, en ocasiones incluso descentrando el relato.

Ahora bien, de acuerdo con las coordenadas señaladas como el momento de existencia del *Boom*, la década de los 60, resulta interesante observar cómo los autores del *Boom* emprendieron su proyecto autobiográfico prácticamente treinta años después, en la década de los 2000. Una primera intuición nos podría llevar a pensar que, para ese momento, su estética narrativa ya es muy distinta, como se puede atestiguar, en efecto, en sus novelas de las décadas de los 80, 90 y 2000⁵³, cuya trama aboga ahora por una disposición mucho más tradicional. Sin embargo, es de notar cómo en sus escritos autobiográficos, si bien aparecidos mucho después de lo que se podría considerar su etapa experimental, autores como Carlos Fuentes, García Márquez y Mario Vargas Llosa siguen optando por disposiciones temporales de experimentación para su montaje.

Es posible establecer una relación muy particular entre las estructuras innovadoras que surgen en el campo de la literatura, con las técnicas que se eligen para disponer la vida por escrito. Una figura central de la novela moderna Europa como Virginia Woolf, en su icónico ensayo publicado en 1925 “Modern fiction”, reflexiona directamente sobre la estrategia que se ha utilizado hasta el momento para representar el *bios* o la vida por medio de la literatura:

La forma narrativa más de moda, a menudo no consigue lo que pretende. Le llamemos vida o espíritu, verdad o realidad, esto, lo esencial, ha cambiado y se niega a quedar confinado por más tiempo en los ropajes mal ajustados que le proporcionamos. Sin embargo, continuamos con perseverancia, concienzudamente, construyendo nuestros treinta y dos capítulos según un diseño que cada vez se parece menos a la visión que tenemos en la mente. La mayor parte de nuestros esfuerzos para demostrar la solidez y la semejanza con la vida de nuestra historia son esfuerzos vanos y trabajos fallidos hasta el punto que llevan a oscurecer la concepción original. El escritor parece verse obligado, no por propia voluntad sino por un tirano sin escrúpulos que lo domina, a producir un argumento, a crear comedia, tragedia, amor, interés, y además cierto aire de probabilidad que envuelva la totalidad de su obra de manera impecable, ¿acaso la vida es así? ¿Es que las novelas tienen que ser así?

Mirad en vuestro interior y la vida está lejos de ser «así». Examinad un momento una mente ordinaria durante un momento ordinario. La mente recibe millares de impresiones triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con la dureza del acero. Vienen de todas partes, una lluvia incesante de átomos innumerables; y al caer, al tomar forma y encarnarse en la vida de un Lunes y un Martes, el acento cae de forma diferente a lo que ocurría en los viejos tiempos; el momento importante está aquí y no allá; de manera que si el escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera escribir lo que quisiera y no lo que debiera, si pudiera basar su

⁵³ Piénsese en *Gringo viejo* (1985) o *Los años con Laura Díaz* (1999) en el caso de Carlos Fuentes, *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994) en el de García Márquez, y *El sueño del celta* (2010) y *Travesuras de la niña mala* (2006) en el de Vargas Llosa, por citar sino a unos pocos ejemplos.

trabajo en su sentimiento y no en la convención, no habría argumento, ni comedia, ni tragedia, ni amor, ni catástrofe en el estilo usual, y quizá no habría ni un solo botón cosido como lo hacen los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de faroles dispuestos simétricamente; la vida es un hado luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el despertar de la conciencia hasta el final. ¿No será tarea del novelista el transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, con todas sus aberraciones y complejidades, con la menor mezcla de aquello que le es extraño? No estamos pidiendo simplemente valor y sinceridad; estamos sugiriendo que la verdadera materia de la ficción es bastante distinta a lo que la costumbre nos quiere hacer creer (Woolf, 320).

A este respecto valga recordar que las obras insignes tanto de Virginia Woolf como de James Joyce pueden ser leídas en clave autobiográfica⁵⁴, lo cual resulta sintomático de cómo la subjetividad de un escritor, así como su vida, su *bios*, no puede ser ya entendido en el orden lógico del tiempo lineal; lo que estos escritores legaron propiamente al resto de la literatura del siglo XX e inclusive el XXI, es el afán de representar la vida por medio de la escritura de otra forma muy distinta que la del tiempo lineal. Dicho con todas sus letras, la aparición de la literatura de Joyce, Faulkner y Virginia Woolf, entre otros autores, abrió la veta para que la escritura autobiográfica cambiara para siempre. A este respecto Pierre Bourdieu, en su artículo *La ilusión biográfica*, va a destacar el hecho de que la experimentación en la literatura y su crítica a la linealidad disminuyó la autoridad del tiempo lineal inclusive en los relatos autobiográficos, si bien en una primera lectura ingenua sobre los géneros, novela y autobiografía parecieran pertenecer a diferentes ordenes de registro textual⁵⁵:

Es significativo que el abandono de la estructura de la novela como relato lineal haya coincidido con el cuestionamiento de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significación y dirección. Esta doble ruptura, simbolizada por la novela de Faulkner, *El ruido y la furia*, se expresa con toda claridad en la definición de la vida como anti-historia que propone Shakespeare al final de *Macbeth*: «Es una historia que cuenta un idiota, una historia llena de ruidos y furor, pero vacía de significación». Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, es quizás sacrificarla a una ilusión retórica, a una

⁵⁴ En el caso del *Ulysses* de Joyce, véanse por ejemplo los apuntes de García Tortosa para la introducción a su edición que realiza de la novela para la editorial Cátedra: “Toda su obra puede interpretarse como la aspiración sublimada a dramatizar su autobiografía” (García Tortosa, 29), o “En Ulises los personajes principales o son reflejos de Joyce o desdoblamiento de su personalidad” (García Tortosa, 29), y también “los protagonistas llevan la marca de la biografía de Joyce” (García Tortosa, 32). Por su parte, Carlos Gamerro esquematiza los personajes directamente como: “Bloom (Joyce maduro) y Stephen (Joyce juvenil)” (Gamerro, 27). En el caso de Virginia Woolf es todavía más claro, pues recuérdese que la autora dejó una larga serie de *Diarios* que la crítica ha ocupado desde entonces para contrastar con su obra literaria, encontrando diversas conexiones entre un contenido y otro.

⁵⁵ Ya hemos nos hemos ocupado de rebatir este planteamiento con la discusión trazada en nuestro primer capítulo.

representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar. Por ello es lógico pedir ayuda a aquellos que han tenido que romper con esta tradición en el terreno mismo de su realización ejemplar. Como indica Alain Robbe-Grillet, «el advenimiento de la novela moderna está ligado precisamente a este descubrimiento: lo real es discontinuo, formado por elementos únicos, yuxtapuestos sin razón, y tanto más difíciles de retener por cuanto surgen de modo sin cesar imprevisto, fuera de propósito, aleatorio» (Bourdieu 122-123).

En los autores del *Boom*, el ejemplo de Vargas Llosa y su autobiografía *El pez en el agua* resulta paradigmático. Pues el relato se articula con dos narraciones paralelas (una, el relato de formación del autor, que va desde su niñez hasta sus inicios como escritor; otra, el relato de su campaña presidencial en el año 1990), las cuales no obstante se encuentran separadas una de la otra en cuestión de tiempo y espacio. Con lo que, en la lectura, el lector tendría la sensación de estar inmerso en un juego temporal en donde se salta hacia atrás y hacia adelante constantemente. Así, este vaivén del cronotopo en el relato autobiográfico pareciera rememorar la técnica faulkneriana del desdoblamiento del tiempo y el espacio de las novelas experimentales de Vargas Llosa.

Este uso del tiempo salta inmediatamente a la vista cuando se piensa que, de acuerdo con el ejemplo rousseauiano, en una autobiografía tradicional el yo ocupa muchas veces el texto para enunciar su verdad particular como defensa ante sus detractores —Vargas Llosa aclarará en reiteradas ocasiones que el detonante para elaborar el texto fue contar su versión de los hechos sobre su campaña presidencial, como una forma de remar en contra de la campaña de desprestigio que según él sufrió a raíz de su derrota—, con lo que la claridad y el deseo de ser comprendido priman especialmente. La estructura fragmentaria del relato autobiográfico pareciera así, en primera instancia, jugar en contra de los propósitos apologeticos del autor. Sin embargo, si hemos visto que estas técnicas experimentales sobre el tiempo narrativo surgen del clima de la “crisis de representación” en los albores del siglo XX, podemos entender que también la propia representación del sujeto queda en tela de juicio, y se alude ahora en los textos autobiográficos a una fragmentación que intente mostrar las diferentes facetas que componen a un yo simultáneamente:

Vargas Llosa se encuentra inscrito dentro de un panorama que ha heredado las reflexiones más actuales en torno a la figura moderna del yo. Su reflexión deja ver, de manera implícita, que se encuentra preocupado por la dinámica del texto autobiográfico lineal que muestra solamente una cara de las muchas que se contienen en un individuo. Dicho texto por tanto resulta falso, o, cuando menos, infiel, en la medida en que un yo no puede entenderse ya como una sola cara producto de una unidad coherente. Para reflejar entonces la naturaleza del yo

moderno, la escritura debe dejar ver las diversas facetas que componen al yo en su personalidad [...] Es una declaración directa, consciente y lo más sincera posible, de una intención de dejar ver por medio del texto diferentes estadios de su persona (Amador Solís *Autofiguración* 138-139).

Lo que nos interesa ahora, sin embargo, sobre las autobiografías de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, no es solamente una crítica a la linealidad, producto como hemos visto de una herencia estética de la que abrevan, sino a la manifestación de una tradición mucho más antigua: la circularidad, el colectivo y la sabiduría compartida. Sobre cómo el yo llega a una comprensión de sí mismo por medio de estos factores, haciendo de lado le empresa del *bios* de la autobiografía occidental. Pasemos entonces al análisis de los casos de los textos autobiográficos de Carlos Fuentes y García Márquez.

4.5 *En esto creo*, ensayo autobiográfico

En esto creo es una obra de Carlos Fuentes publicada por la editorial Seix Barral en el año 2002. El paratexto de la cuarta de forros de la primera edición nos adelanta que se trata de una “especie original de autobiografía literaria”, lo que nos indica ya una cierta manera en la que se perfiló el libro por parte del autor y su editor desde el propio proceso editorial. Ciertamente, el libro de Carlos Fuentes parece inscribirse en la tradición más pura de los ensayos autobiográficos de Montaigne, en donde “el yo que es la materia misma del libro” se manifiesta no por medio del relato de su *bios*, tal como la autobiografía tradicional, sino en la suma de sus opiniones sobre diversos temas. Pues es a través del conjunto de las opiniones que el yo termina develando su personalidad, sus preocupaciones particulares y sus obsesiones más pronunciadas, es decir, se construye, por medio del discurso de las ideas, una subjetividad textual.

Fuentes construye su libro a manera de un abecedario autobiográfico, en donde el tema a tratar en cada ensayo debe comenzar con una letra del abecedario, de la “A” a la “Z”. De esa manera, los temas abordados versan sobre conceptos o figuras tan diversos como: “Amistad”, “Amor”, “Balzac”, “Belleza”, “Buñuel”, “Celos”, “Cine”, “Dios”, “Educación”, “Experiencia”, “Familia”, “Faulkner”, “Globalización”, “Hijos”, “Historia”, “Iberoamérica”, “Izquierda”, “Jesús”, “Kafka”, “Lectura”, “Libertad”, “México”, “Muerte”, “Mujeres”, “Novela”, “Odisea”, “Política”, “Quijote”, “Revolución”, “Sexo”, “Shakespeare”, “Silvia”, “Sociedad Civil”, “Tiempo”, “Urbes-Ubres”, “Velázquez”, “Wittgenstein”, “Xenofobia”, “Yo”, “Zebra”, “Zurich”. Como se puede apreciar, entre los temas seleccionados es posible establecer algunas categorías o grupos semánticos. Están los grandes temas universales: “Amistad”, “Amor”, “Belleza”, “Celos”, “Dios”, “Muerte”, “Mujeres”, “Sexo”, “Tiempo”; están los temas estrechamente relacionados con lo autobiográfico: “Experiencia”, “Familia”, “Hijos”, “Silvia”, “Yo”; están los temas que exigen una toma de postura política: “Educación”, “Globalización”, “Historia”, “Iberoamérica”, “Izquierda”, “Libertad”, “México”, “Política”, “Revolución”, “Sociedad Civil”, “Xenofobia”; están los nombres propios admirados: “Balzac”, “Buñuel”, “Faulkner”, “Jesús”, “Kafka”, “Quijote”, “Shakespeare”, “Velázquez”, “Wittgenstein”; y están los metaficcionales o relacionados al oficio de la escritura: “Lectura”, “Novela”, “Odisea”,

“Zebra” (que versa sobre el imaginario latinoamericano, tomando la ambigüedad del color de la “zebra” como símbolo de su condición fantástica). El hecho de que los temas sean tan diversos nos da una pista de los propósitos autobiográficos de Fuentes, profundamente afines al proyecto de Montaigne, pues cuando el repertorio de temas es tan extenso que pareciera pretender abarcar al mundo por entero, y considerando la esencia de la forma del ensayo donde los temas no se tratan por extenso hasta desentrañar su verdad, sino que sólo se *ensaya* una opinión muy particular, el texto por fuerza instaure una visión subjetiva del mundo, un acercamiento autobiográfico a la totalidad del universo.

En esa misma línea, es de destacar la frase del título, “en esto creo”, la cual se utilizará de leitmotiv a lo largo del libro como frase introductoria que se encargue de hermanar todos los ensayos en una cuestión formal o estilística: “creo en”, “creo en”, “creo en”. La frase aparecerá por primera vez en el ensayo dedicado a Balzac, “Creo en Balzac” (24) y se repetirá en adelante en innumerables ocasiones. No es el “esto es” de la filosofía, ni el “esto fue” de la historia, tampoco el “esto podría ser” de la literatura ficcional, sino “en esto creo”, una frase puramente subjetiva que instaure una cosmovisión textual en donde el mundo refleje al yo y el yo al mundo.

En relación con la reflexión que guía la segunda parte de nuestro trabajo, es posible encontrar en el ensayo de Fuentes una profunda cavilación sobre el colectivo, la comunidad y el mito, que se desprende de una concepción heredada de la antigua cosmovisión del tiempo circular. Sin embargo, valga decir que, de acuerdo con la tradición de la postura estética de los autores del *Boom*, también es posible leer este texto como una especie de autobiografía fragmentada, en donde el yo no se autofigura a través de la lógica del discurso del *bios*, en el que la vida se dispone como un relato de forma lineal, sino a pedazos, en fragmentos, rompiendo con toda noción de orden fijo identitario. Si se quisiera objetar que los ensayos llevan el orden particular del abecedario, el cual va de principio a fin, se podría citar el caso de autores previos a Fuentes que ya aventuraron un proyecto similar con los mismos fines. Tal es el caso del filósofo postestructuralista Gilles Deleuze, quien con su proyecto *L'Abécédaire* trazó su autobiografía intelectual por medio de una serie de entrevistas hechas entre 1988 y 1989 a cargo de la autora Claire Parnet. La dinámica consistía en que la entrevistadora proporcionaba una letra y Deleuze supuestamente improvisaba una reflexión

sobre un tema que comenzara con ese grafema. Al ser fragmentario, más la suma del elemento oral e improvisado, Deleuze direccionaba el proyecto de forma cercana a su concepción del rizoma, esto es, como una estructura de ramificaciones simultáneas y horizontales sin un orden jerárquico. Así, la apariencia de orden en el abecedario sería en realidad una estructura llana y equitativa en donde la A no es mejor que la B, ni éstas que la N ni que cualquiera de las otras letras. Ahora bien, ciertamente Fuentes no llegó al extremo del filósofo francés como para echar mano de la oralidad y la supuesta improvisación, pero es verdad que, como acabamos de ver en el listado de cada uno de los ensayos, Fuentes no sigue un orden específico, sino que pareciera que el abecedario dicta solamente un estímulo asociativo que va saltando de un tema a otro en completa libertad, sin el dictado de jerarquías específicas. De ese modo, su texto estaría más cerca de una estructura rizomática que de cualquier noción de orden lineal que el abecedario pudiera sugerir.

Si bien ambas lecturas no resultan excluyentes entre sí, los que nos gustaría resaltar más bien del texto en su postura contra la linealidad, es una vuelta al tiempo circular, donde el colectivo y la comunidad toman el protagonismo. Recordemos, una postura que se perfila como plenamente hispanoamericana, contraria a la autobiografía occidental cuya noción es la de un texto centrado en la interioridad del individuo. Para ello, hay que apuntar primero al hecho de que *En esto creo* se hermana de forma particular con un texto que hace las veces de su antecedente, el libro de ensayos *Myself with Others* (1988), escrito y publicado originalmente en inglés, y que Fuentes escribe, como se ve, explícitamente para un público internacional. Curiosamente, este libro nunca se tradujo al español. Ello tiene varias explicaciones. Primero, que *Myself with Others* no es un texto propiamente original, sino que traduce al inglés varias ideas y a veces hasta textos enteros que Fuentes ya había difundido previamente en español. El ejemplo más claro es el del ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, publicado en 1976 por Joaquín Mortiz, que aparece doce años después en el libro en inglés como “Cervantes, or the Critique of Reading”. También es posible encontrar el movimiento inverso en textos posteriores del autor que tomarán como semillero lo publicado en *Myself with Others*, como es el caso del ensayo dedicado a García Márquez, “Gabriel García Márquez and the invention of America”, cuyos ecos se encuentran en el que Fuentes publica en la edición conmemorativa de la RAE de *Cien años de soledad*, “Para darle nombre a América”. El ensayo sobre Buñuel en el libro en inglés, “Buñuel and the Cinema of

Freedom”, fue reelaborado para el ensayo “Buñuel” de *En esto creo*, y también para el ensayo dedicado a Buñuel en el texto póstumo *Personas* (2012). Incluso los textos autobiográficos que abren el libro ya habían sido delineados en un texto que Fuentes publica para la revista *Granta* en 1987, titulado “The Discovery of Mexico”. Así pues, puede inferirse que nunca se vio necesidad de traducción alguna puesto que son ideas o incluso textos reproducidos con los que el público hispano ya estaba familiarizado o que Fuentes aspiraba presentar en español de forma posterior en versiones más acabadas.

Sobre lo que nos interesa especialmente llamar la atención del libro *Myself with Others* es el título y su estructura. *Myself with Others*, “Yo con otros”, lleva una declaración explícita de las intenciones del autor, en donde si bien el detonante del libro es claramente autobiográfico, porque rige en él una reflexión centrada en el Yo, la comprensión de éste es imposible si no se le confronta con los Otros. La estructura es clara en ese sentido, el libro se divide en tres partes, “Myself”, “Others” y “We”, “yo”, “otros” y “nosotros”. La primera parte está compuesta por dos ensayos autobiográficos, en donde Fuentes cuenta básicamente las vicisitudes de su niñez errante por varios países criado dentro de una familia de diplomáticos, y los inicios de su carrera como escritor. Se centra sobre todo en su vida doble o dividida entre México y Estados Unidos, y lo que, para un niño que creció y se desarrolló gran parte en el extranjero, significó el descubrimiento paulatino de México como país. La segunda parte está dedicada a lo que en *En esto creo* se replicará en lo que hemos denominado como el grupo semántico de ensayos sobre nombres admirados, con textos dedicados a Cervantes, Diderot, Gogol, Buñuel, Borges, Kafka, Kundera y García Márquez. La tercera parte, finalmente, es la reproducción de un discurso de graduación en la Universidad de Harvard, en donde el autor habla, por doble partida, tanto de la identidad latinoamericana como de la relación de la región con los Estados Unidos, convirtiéndose así en toda una reflexión sobre la política norteamericana.

Tal pluralidad puesta en juego en la estructura del libro denota un principio organizador que devela una clara postura en el autobiógrafo, para quien la reflexión sobre el yo no puede restringirse a una exploración sobre la interioridad individual, sino que la comprensión de sí lleva por fuerza la reflexión y la comprensión sobre el otro. Por eso es tan importante el elemento del título y su montaje, pues no se trata de un libro donde la primera

parte sea autobiográfica, la segunda hable en impersonal de ciertos autores literarios, y la tercera de política. Sino que la primera delinea al yo de forma más autobiográficamente tradicional, la segunda lo confronta con sus congéneres de profesión, destacando todo lo que aprendió y absorbió de ellos, y la tercera se presenta como una reflexión del yo inmerso en un grupo comunitario. De esa manera, el texto en general se convierte en un proceso donde un Yo, al confrontarse con el Otro, se le revela el camino para introducirse en un Nosotros.

Si bien con una estructura distinta, pero que mantiene el sentido de la pluralidad textual, el ensayo *En esto creo* se perfila como un segundo libro autobiográfico de Fuentes donde las reflexiones del autor han madurado y lleva a un alcance mayor las estrategias textuales anticipadas en *Myself with Others*, aunque con la misma intención: mostrar que, ya sea en cuanto a lo político, lo familiar o lo literario, el yo resulta inherente al tú y al nosotros, por lo que no puede entenderse fuera de éstos⁵⁶.

4.5.1 *En esto creo*: Yo, Otro y Nosotros

En su totalidad, el ensayo *En esto creo* se configura a partir de una preponderancia del colectivo sobre el individuo, una retórica que encontramos de forma reiterativa en varios de los textos que conforman en libro. Los ejemplos versan de temas tan diversos como la “Amistad”:

⁵⁶ Otro texto relevante de lo que podríamos denominar el corpus autobiográfico de Carlos Fuentes es el ya mencionado ensayo *Personas* publicado en el año 2012. Dicho libro se configura como una serie de ensayos que versan sobre distintas personalidades que Fuentes conoció a lo largo de su vida, desde escritores, artistas u hombres de Estado, en donde figuran nombres como Alfonso Reyes, Luis Buñuel, François Mitterrand, André Malraux, Fernando Benítez, Susan Sontag, Pablo Neruda, Julio Cortázar, etc. Es decir, es también un texto bastante significativo en la lectura que proponemos aquí, pues si bien el fundamento del libro no parte de una reflexión cuyo foco es el yo, finalmente, a través de la exposición de sus relaciones con los otros, Fuentes termina delineando una clara figuración autobiográfica. La razón, no obstante, para excluirlo de momento de la reflexión de este capítulo, es la salvedad de que se trata de un texto que se publica de manera póstuma. Es decir, no sabemos qué tanto del libro fue proyectado por Fuentes mismo, y qué tanto por su mujer o sus editores. Un detalle no menor en el acto formal de la escritura autobiográfica, el cual se revela como un proyecto en el que yo se configura intencionalmente por medio de un texto. La información disponible en artículos de prensa cuenta que Fuentes había proyectado la dinámica del libro con muchos años de antelación, pero no hay información disponible sobre si su confección última fue siguiendo su voluntad o si, como hemos mencionado, hubo intervención de un tercero. Valga comentar de una vez, que esto no excluye en absoluto al libro de ser leído en clave autobiográfica, pero en ese caso ya hablaríamos de un libro autobiográfico cuya configuración última del texto fue, cuando a menos, a cuatro manos. Una reflexión que nos llevaría mucho espacio y nos desviaría de lo que nos interesa comentar en este momento.

Las simpatías, los movimientos de acercamiento, tienen un límite: yo mismo [...] Pero más ampliamente es la propia amistad lo que nos obliga no sólo a reconocer nuestros límites, sino a entender que los compartimos. Somos amigos en comunidad: nos necesitamos. Con razón decía Thoreau que tenía tres sillas en su casa. Una, para la soledad. Otra, para la amistad. Y la tercera, para la sociedad (14).

La “Experiencia”:

Se levantará el templo de la ética para que la experiencia humana sea, difícil, excepcionalmente, constructiva. Ello requiere, a mi entender, un alto grado de atención que rebasa nuestro propio yo, nuestro propio interés, para prestarle cuidado a la necesidad del otro, ligando nuestra subjetividad interna a la objetividad del mundo a través de lo que mi yo y el mundo compartimos: la comunidad, el nosotros (69).

El dedicado a “Faulkner”:

Faulkner identifica su tema trágico: la restauración de la comunidad dividida, no por la historia, sino por hombres y mujeres que ya han dividido sus tierras y sus almas. Faulkner reúne todos los tiempos de sus personajes en el presente narrativo. Porque para el autor de *¡Absalón, Absalón!*, la unidad de todos los tiempos es la única respuesta posible a la división. Lo que propone Faulkner es la afirmación del Yo Soy colectivo contra las fuerzas de la Separación (85).

A la “Lectura”:

Que un libro nos enseña lo que le falta a la pura información: un libro nos enseña a extender simultáneamente el entendimiento de nuestra propia persona, el entendimiento del mundo objetivo fuera de nosotros y el entendimiento del mundo social donde se reúnen la ciudad — la polis— y el ser humano —la persona. El libro nos dice lo que ninguna otra forma de comunicación puede, quiere o alcanza a decir: La integración completa de nuestras facultades de conocernos a nosotros mismos para realizarnos en el mundo, en nuestro yo y en los demás. [...]

El libro nos dice que existe el otro, que existen los demás, que nuestra personalidad no se agota en sí misma sino que se vuelca en la obligación moral de prestarle atención a los demás —que nunca son lo de más (151).

A la “Libertad”:

[la libertad] se estima a sí misma como una institución en primera persona del singular. Preservar el valor personal intrínseco es una forma de la libertad que cae bajo el rubro del yo. Pero apenas se asoma fuera del yo, la libertad se da cuenta de que nadie es libre por su propia cuenta. La libertad se da primero en la primera persona del singular, pero sólo se mantiene en las tres personas del plural. Mi libertad soy «yo» más «nosotros» más «vosotros» y más «ellos». Las tensiones que así se establecen entre mi libre yo y el mundo de los otros pueden ser conflictivas pero siempre son creativas, en el sentido de que, siendo la libertad ante todo posibilidad mía, sólo es realmente libre cuando es posibilidad, también, de los otros (153).

Al “Amor”:

Agnes Heller, la filosofía de origen húngaro, escribe que la ética es asunto de responsabilidad personal que tomamos en nombre de otra persona; nuestra respuesta al llamado del otro. Toda ética culmina en una moral de la responsabilidad: somos moralmente responsables de nosotros y de los demás. Sin embargo, ¿cómo puede una sola persona hacerse responsable de todas? Ésta es la pregunta central de las novelas de Dostoievsky ¿Cómo abarcar la experiencia total de una humanidad sufriente, humillada, anhelante?, le pregunta, con juvenil desesperación, Dostoievsky al más grande crítico ruso de su tiempo, Vissarion Gregorievich Bielinsky. La respuesta del crítico fue abrumadoramente precisa: empieza con un solo ser humano. El más cercano a ti. Toma con amor la mano del último hombre, de la última mujer que has visto, y en sus ojos verás reflejados todas las necesidades, todas las esperanzas y todo el amor de la humanidad entera (23).

A la “Educación”:

Nadie pierde conocimientos si los comparte.

Las culturas se influyen unas a otras.

Las culturas perecen en el aislamiento y florecen en la comunicación

[...]

En la universidad podemos abrazar la cultura del Otro a fin de que los Otros puedan abrazar nuestra propia cultura (63).

A la “Xenofobia”:

Una cultura aislada [...] Puede debilitarnos irreparablemente por falta de competencia y puntos de comparación. Y sobre todo, puede degradarnos cuando negamos la identidad ajena hasta llegar a los extremos del horror, el universo concentracionario y el holocausto (281).

Para comentar a fondo este aspecto, nos centraremos en el ensayo sobre la “Libertad”, en donde Fuentes apunta el célebre episodio de Sócrates, quien elige morir antes que dejar de ser ciudadano de la polis y de esa manera caer, para una sociedad que prima la comunidad por sobre todas las cosas, en el escalafón más bajo de la dignidad humana:

El Pangloss de Voltaire nos dice que vivimos en el mejor de los mundos posibles. La Winnie de Beckett, que vivimos en el peor de los mundos posibles. Entre estas dos visiones, Sócrates nos propone vivir la vida de la ciudad, buscar la libertad en la ciudad y en el diálogo, aunque la ciudad nos prive al cabo del diálogo y al cabo, también, como a Sócrates, de la vida. La sabiduría crítica consiste en superar la ruptura entre la vida interna creativa y la vida exterior mundana tanto a través del conocimiento personal —conócete a ti mismo— como a través del conocimiento de la ciudad —conoce a los demás—, pues el hiato entre la libertad interior y la exterior es real, es tangible, aunque a veces se presente como precipicio, como vacío (154).

Como es sabido, en el diálogo *Critón* el personaje de nombre homónimo le propone a Sócrates fugarse de la cárcel para evitar así la muerte. El filósofo, sin embargo, declina la oferta dado que considera más importante vivir de forma justa antes que buscar la conveniencia personal. De ese modo, vivir en la virtud, en justicia, resulta incompatible con

la idea de violentar las leyes de la polis, aun si éstas tuvieran la posibilidad de llegar a ser injustas, dado que “tampoco si se recibe injusticia se debe responder con la injusticia” (*Diálogos I* 202). Dicho de otra forma, Sócrates pone por sobre sus necesidades individuales la convicción y las decisiones del colectivo, y concluye que no quiere ir en contra de la voluntad de los atenienses, pues la injusticia de la ciudad no justifica el cometer injusticias contra la ciudad misma. La polis en sí, propiamente hablando, no puede existir ni tampoco sostenerse si su ley puede ser ignorada cuando más convenga, pues romper la ley, en ese sentido, equivale a declarar desconfianza ante su proyecto, por no decir ya que es una forma de confesar tácitamente su rotundo fracaso. Nótese la diferencia entre este célebre ejemplo de la Antigüedad, con uno perteneciente a la modernidad, como es el exilio de Dante, quien, ante la persecución de los güelfos Negros, decide no sólo priorizar la protección de su vida antes que continuar siendo ciudadano de Florencia, sino que también convierte en adelante a la misma polis florentina en uno de los principales objetivos críticos de su escritura. Contrario a este escape individualista, Fuentes es claro en abogar por una conexión socrática de responsabilidad con el colectivo:

El dilema extremo es no quedarnos en la libertad individual, que puede convertirse en encierro solipsista que a su vez convierte el mundo exterior en mera ilusión [...] La libertad, en cambio, lo es para transitar, no sin conflictos pero con un sentido creativo, entre la persona y el mundo, entre el individuo y la sociedad, entre el yo y los demás. La libertad colma incesantemente el hiato entre la acción interior y la exterior, el abismo entre realidad interior y exterior, el vacío entre determinismo y albedrío (154).

No podemos también dejar de llamar la atención de lo que significa en un texto autobiográfico (como apunta la crítica, la escritura del conocimiento de sí) el que Fuentes invoque en su reflexión sobre Sócrates la célebre inscripción del oráculo de Delfos, “conócete a ti mismo” (γνῶθι σαυτόν), que el personaje recuerda en diálogos como el *Protágoras* o el *Fedro*. La única manera de conocerse a sí mismo es en la confrontación con el otro, pues todo camino de egotismo lleva por fuerza a la autodestrucción. Tal es el sentido de un mito célebre de la Antigüedad como el de Narciso. Rescatado por Ovidio en las *Metamorfosis*, el relato se inaugura con el adivino Tiresias profetizando a la madre de Narciso que su hijo vivirá siempre y cuando no llegue a conocerse a sí mismo. Cuando el hermoso joven muere ahogado, persiguiendo su propio reflejo, podría inferirse erróneamente que el camino de conocerse a sí mismo es uno lleno de peligros y caminos sin salida. Sin embargo, para evitar esta conclusión es que es tan importante la innovación que Ovidio introduce en el mito con

el personaje de la ninfa Eco, condenada por un castigo de Hera a no poder hablar a voluntad y sólo repetir las últimas palabras que escucha. Comenta Fernández Corte que el castigo divino de Eco, en realidad, figura alegóricamente el propio funcionamiento del lenguaje:

Al fin y al cabo está en la naturaleza del dialogismo que repitamos las palabras de otros (el lenguaje recibido de la sociedad), inscribiendo en ellos nuestro propio sentido. La enunciación por otro de la misma frase la convierte en otro enunciado. Este principio es particularmente relevante en poesía clásica, donde cada texto está lleno de palabras de otros (intertextualidad) (en Ovidio 341).

De ese modo, frente al individualismo egoísta de Narciso, Eco haría las veces de símbolo de la comunidad y el colectivo, cuya voz se conforma por medio del uso de las palabras del otro. Antes de ahogarse en el agua, Narciso desprecia a Eco, por lo que, simbólicamente hablando, puede apuntarse que el camino de su egoísmo pasa por darle antes la espalda a la comunidad, lo que no sólo lo lleva a la muerte, sino a un falso conocimiento de sí mismo. Pues el conocimiento de sí no consiste en contemplarse fatuo en el espejo, sino en reconocerse y confrontarse con el otro. En palabras de Fuentes “conócete a ti mismo” a través del “conoce a los demás”. La reflexión de Fuentes sobre el episodio de la muerte de Sócrates y la célebre inscripción del oráculo de Delfos, se vuelve así una síntesis del propósito central de muchos (por no decir todos) los ensayos que conforman el libro: la urgencia de volver a la preponderancia del colectivo frente al individualismo capitalista que aplasta a la sociedad en los albores del siglo XXI.

De esa manera, todos los temas delineados en el ensayo autobiográfico de Fuentes llevarán en el fondo de su configuración el objetivo de poner al colectivo en el centro, como un núcleo reflexivo para la comprensión del yo. Así por ejemplo, en el ensayo sobre la “Xenofobia” nos encontramos con la siguiente reflexión afín al dilema entre Narciso y Eco o entre Yo y el Otro:

Estamos sujetos a la prueba del otro. Vemos pero también somos vistos. Vivimos el constante encuentro con lo que no somos, es decir, con lo diferente.

[...]

Creo en las preguntas de un acto fraternal rodeado de abismos: ¿Acaso no existe otra voz y acaso no es también la mía? ¿Acaso no hay otro tiempo que puedo tocar y que puede tocarme? ¿No existen otras fes, otras historias, otros sueños y no son, también, míos? (283).

Mientras que en el ensayo sobre el “Yo”, reza:

El yo es el marco, no de toda la realidad, pero sí de una parte indispensable sin la cual la realidad no tiene escenario donde actuar. Quizás «yo» no sea el pronombre más honorable.

Pero no hay «tú» que no provenga de o se dirija a «yo», ni «tú» y «yo», al cabo, que puedan sustraerse del «nosotros». Pero a su vez, ¿puede haber «nosotros» que exilie de su peligrosa comunidad al yo y al tú, sin convertirse, a su vez, en peligrosa abstracción política? (286).

El detalle no es menor dado el lugar central que ocupa precisamente un ensayo dedicado al yo en un texto que es un cúmulo de ensayos autobiográficos. Bajo este contexto, cuando Fuentes comenta que no hay un yo sin un tú y viceversa, es una declaración abierta sobre la autofiguración que pretende alcanzar con su escrito, no una afin a la tradición occidental del viaje individual hacia el interior, sino al yo cuyas ideas giran en torno a la manifestación del tú y de esa forma pasa a convertirse en un nosotros.

La retórica del texto y su título parece configurarse así de manera muy clara: *En esto creo*, en la vuelta hacia la comunidad y el colectivo, en un yo que no es yo sino se confronta con un tú, y llega de esa forma al nosotros. Fuentes mismo lo expresa con las siguientes palabras: “Las categorías que presiden este libro explican, desde luego, cómo se transita del yo a la persona y de la persona al mundo, a los otros, a la sociedad” (290).

4.5.2 El mito como lenguaje colectivo

En la misma línea que otorga la preponderancia al colectivo, en el ensayo de la “Odisea” Fuentes dedica unas palabras a la tragedia y al mito, resaltando el hecho de que éstos generalmente ponen en conflicto problemas que atañen a la comunidad:

Y es que la tragedia, al fin y al cabo, propone un conflicto de valores, no de virtudes. Acostumbrados a vivir en un mundo melodramático donde el bueno y el malo se enfrentan, hemos perdido la sabiduría y la generosidad del mundo trágico, donde las partes en conflicto tienen, cada una, razón: Antígona, al defender el valor de la familia; Creonte, al defender el valor de la ciudad. Otorgarle la solución del conflicto a la comunidad que contiene al individuo y a la sociedad, a la familia y a la ciudad, es la misión del teatro trágico. Los valores no se destruyen entre sí. Pero deben esperar la representación que les permite reunirse, resolverse el uno en el otro y restaurar la vida individual y colectiva. Medea, madre y amante; Antígona, hija y ciudadana; Prometeo, dios y hombre, mediante la catarsis trágica, reconstruyen la vida de la comunidad. El teatro trágico, en la catarsis, permite que la catástrofe se transmute en conocimiento (184-185).

Antígona, Medea, Edipo, Electra, la Orestíada, son todas tragedias familiares. En una sociedad como la griega en donde lo que prima sobre todo es la polis, el microcosmos de la familia resulta alegóricamente paralelo a ese gran macrocosmos que es la comunidad por entero. Cuando Edipo asesina a su padre y se acuesta con su madre, está violentando la armonía de la convivencia en familia, con lo que, por alegoría, violenta también

simbólicamente la convivencia de la polis en su totalidad. Para que una persona llegue a ser un buen ciudadano, primero tiene que ser un buen familiar. Si dicha persona está incapacitada para superar los diversos problemas que se presentan en el pequeño núcleo familiar, no se puede esperar grandes cosas de su parte para intervenir en los grandes temas de la polis. Por eso es que el teatro, de acuerdo al concepto de la catarsis aristotélica, educaba al pueblo. La tragedia, es verdad, muestra las consecuencias terribles de los valores universales: el amor, el poder, los celos, la venganza, etc., comunica, en ese sentido, la parte justamente trágica de la vida. Pero hay que tener en cuenta que estas representaciones se dan generalmente en el marco del drama familiar y las vicisitudes de la polis, con lo que, en su acepción más profunda, son realmente enseñanzas sobre la convivencia armónica en comunidad⁵⁷.

Tal es también el sentido de varios mitos como aquellos en los que se rompe el acuerdo tácito entre huésped y anfitrión, la hospitalidad (*xenia*, para los griegos). La tragedia de Edipo, por ejemplo, se remonta hasta los pecados de su padre (Layo) en el pasado, donde violenta el contrato social de hospitalidad al violar al hijo de su anfitrión. En respuesta, Pélope, el anfitrión deshonrado, maldice a Layo augurando la destrucción de su linaje y su muerte a manos de su propio hijo. Zeus lo escucha y vuelve efectivo el castigo, con lo que se desarrolla la tragedia que ya todos conocemos. ¿Por qué es que Zeus accede a que esta venganza tenga lugar? Porque es el dios patrono de la hospitalidad. El hecho de que la divinidad más importante del Olimpo, el rey de los dioses, se ocupe de proteger personalmente la *xenia* o el contrato de hospitalidad, nos ilustra sobre cuánta importancia tenía la convivencia en comunidad para las civilizaciones antiguas. También en el Antiguo Testamento se encuentra un mito similar que ha llamado no pocas veces la atención por lo lejano que resulta a la moral actual, nos referimos al mito de la destrucción de Sodoma y Gomorra. Como es sabido, cuando Yahveh envía a los ángeles para ver si en esas ciudades existen otros hombres buenos que merezcan ser salvados además de Lot, su extrema belleza

⁵⁷ En su biografía sobre Pitágoras, Jámblico por ejemplo comenta que una idea central para el sabio de Samos era la convivencia armónica en la comunidad, tanto el nivel de la Polis, como en el seno familiar: “el principio de la justicia es la comunidad y la igualdad, que se debería experimentar de la misma manera que si se tuviera un mismo cuerpo y una sola alma, llamando con igual nombre a lo mío y a lo ajeno [...] la justicia se funda sobre la familiaridad entre los seres humanos, mientras que la injusticia está producida por el extrañamiento y el desprecio con respecto a los demás [...] Pues, por otra parte, el comienzo del buen orden en las ciudades se encuentra en la disposición de los bienes justos en el patrimonio del hogar, ya que de casas se componen las ciudades” (316-317).

llama poderosamente la atención de los habitantes de la ciudad, y acorralan la casa de Lot exigiendo que se los entreguen. Lot entonces, en un acto que resulta incomprensible para el lector actual, ofrece a sus propias hijas vírgenes a la multitud, “para que hagan con ellas lo que bien les parezca” pero, sentencia, no puede entregarles a sus invitados. Si se lee el mito de forma literal, Lot queda como un traidor a su propia sangre en pro del beneficio de un par de “extraños”, sin embargo, el mito nunca es literal. Todo mito resulta misterioso, posee un significado profundo que es forzoso rebelar para poder llegar a su comprensión. El mito de Lot, así, se trata de una historia que intenta educar al pueblo (los fieles) sobre el contrato de hospitalidad, pues éste resulta fundamental para establecer la sana convivencia en la comunidad. Por ello es que Lot tiene que proteger ante todo a sus huéspedes, aún si eso significa sacrificar algo valioso para sí mismo. Antes que el Yo, está el Otro. O mejor aún, el Yo es el Otro y el Otro es el Yo. Si se entiende eso, el lazo será inquebrantable, sólo así la comunidad prospera.

Esa es, finalmente, la importancia del mito, un lenguaje que, dice Fuentes, en la actualidad se nos ha arrebatado, inmersos como estamos en una linealidad que se manifiesta en los dogmas del cristianismo y el progresismo:

La pérdida de la tragedia, eliminada por un optimismo sobrenatural (la promesa cristiana de la felicidad eterna) y otro demasiado natural (la promesa progresista de la felicidad en la tierra), nos dio, en su lugar, el crimen [...] Beatíficamente confiados en que nuestro destino era el ascenso inevitable hacia la felicidad perfecta mediante el progreso irreversible, llegamos ciegos a la tierra del crimen: el Holocausto nazi, el Gulag soviético. Nunca más seremos los de antes. El mito ha huido de nuestro alcance. Estamos demasiado dañados, en las palabras de Adorno. No hay épica posible cuando las guerras desde el aire dejan indemnes a los soldados y sólo matan a los civiles. No hay tragedia cuando el melodrama maniqueo inunda sin resquicios nuestra vida entera, nuestros discursos, nuestras pantallas y nuestros sentimientos. Sabemos, de antemano, quiénes son los «buenos» y quiénes, los «malos» (185).

Veamos ahora otra manera en la que la relación entre el yo y el otro y la reflexión sobre el colectivo se manifiesta en el texto autobiográfico, tomando como punto de partida el núcleo familiar.

4.5.3 El ciclo de la repetición familiar

En el ensayo de la letra “F”, titulado “Familia”, Fuentes intenta trazar su mapa familiar siguiendo las huellas de sus antepasados. Podría señalarse aquí una coincidencia temática con el discurso de la autobiografía tradicional, al considerar que éstos son textos

que generalmente se inauguran con el delineamiento de la vida familiar, sobre todo de la figura de los padres y el elemento determinante de la educación que éstos proporcionaron al yo que narra⁵⁸. De ahí que por ejemplo una teórica como Sylvia Molloy haya denominado la casa familiar como un *sitio de la memoria*, detonante fundamental en el relato de los textos autobiográficos (Molloy 225). Sin embargo, en este ensayo Fuentes va mucho más allá, pues su recuento de la vida familiar trasciende por mucho los hechos que a él le tocó experimentar de manera presencial, y se lanza a la búsqueda del árbol genealógico.

Intentando desplazarse lo más lejos posible en el tiempo, Fuentes declara “No tengo noticia genealógica más allá de mis bisabuelos” (73). El relato comienza trazando la historia de su familia materna, proveniente de España y establecida en el norte de México, más concretamente en el estado de Sonora, para pasar luego al lado paterno, proveniente de Alemania y establecida en el estado de Veracruz. De la misma manera que en la primera parte de *Myself with Others*, Fuentes hace hincapié en el texto de la situación privilegiada que rodeó su entorno familiar, como atestigua el hecho de que su abuela fue amiga de Álvaro Obregón en Sonora, y que, cuando éste llegó a la presidencia, le otorgó un cargo público (74). También al ocuparse del tema de su padre, hace referencia a su consabida profesión de diplomático, lo que le otorgó desde muy temprana edad una perspectiva universal del mundo: “Seguramente nos unió la vida andariega y mutante de la diplomacia —«gitanos con frac», decía mi padre— pero, sobre todo, el ambiente de mutuo respeto y constante cariño de nuestra vida en común” (78).

Ahora bien, lo que más nos interesa de este ensayo es la genealogía cíclica que Fuentes establece entre sí mismo y sus antepasados, pues se atestigua que los rasgos más importantes de su persona, como la vocación literaria, no han surgido desde una manifestación de su agencia individual, sino acaso como un destino que le ha sido heredado por su estirpe. El primer elemento que llama la atención es el caso del nombre, pues de acuerdo con su relato podemos averiguar que “Carlos” es un nombre que se ha repetido constantemente a lo largo de las generaciones de su familia. Primero en su abuelo paterno,

⁵⁸ A veces los padres son reemplazados por otras figuras familiares, como los abuelos u otros parientes, siempre y cuando éstos hayan desempeñado un papel determinantemente similar en la educación de la vida del yo.

Carlos Fuentes Vélez, y luego en su tío, Carlos Fuentes Boettiger. El detalle no resulta menor si se considera que el nombre otorga la identidad, permite la existencia y la vida. Ya hemos visto por ejemplo que en los mitos cosmogónicos del *Enumma Elish* o el *Popol Vuh*, el mundo antes de la creación es ese momento en el que las cosas todavía no tienen nombre. Cuando se crea el universo, éste se ordena como un sistema de nombres.

Sin embargo, no sólo la identidad nominal resultará relevante en el ciclo de la repetición de la existencia, pues también son precisamente su abuelo y su tío, los antepasados con los que Fuentes comparte nombre, aquellos de los que hereda la vocación literaria. El retrato que hace Fuentes de su abuelo es el de un ávido lector de los grandes clásicos: “Conservo de mi abuelo Rafael unas bellísimas y antiguas ediciones de Dante, de Swift, de Walter Scott, impresas en el siglo XIX con una letra tan pequeña que debió necesitar lupa para ser leída” (76); y el de su tío, como un poeta que llegó a ser incluso alumno de Salvador Díaz Mirón, pero cuya carrera se ve truncada por su involucramiento en la política mexicana, lo que lo lleva a una muerte temprana. Producto de este hecho, comenta Fuentes, es que su padre observó inmediatamente con buenos ojos su vocación literaria, pues le hacía recordar a la vocación del hermano muerto: “Le debo mi información literaria básica. Su impulso, su tácito homenaje a la promesa incumplida del hermano muerto, me movieron desde niño. Era un hombre de humor, de ternura y puntualidad: buen ejemplo, buena muestra” (78). Es entonces en su persona y su éxito literario que llega a cumplirse el papel que su tío no logró representar. Fuentes traza así un ciclo familiar donde su destino literario le vine dado por la sangre. Al margen de discusiones estériles sobre si esto realmente fue así o es la figuración que Fuentes se cuenta de sí mismo, podemos entender que en la construcción del yo que se trasluce en el texto, opera una identidad circular que se concibe como una repetición de sus antepasados.

Sin embargo, el relato adquiere una dimensión todavía más profunda al respecto cuando completamos la lectura de este ensayo, “Familia”, con el ensayo “Hijos”, pues el verdadero arquetipo de la repetición familiar no se efectúa en la persona misma de Fuentes, sino en la de su hijo, otro “Carlos Fuentes” que se suma la genealogía cíclica de la repetición del nombre, tras su bisabuelo, su tío-abuelo y su padre.

Si como hemos dicho, en el ensayo sobre la “Familia” Fuentes establece que en su persona se cumplió el sueño del artista frustrado de su tío, en el ensayo “Hijos”, se establece exactamente el polo contrario respecto a la vida de su hijo, cuyo destino no fue otro que repetir la trágica historia del tío, al morir joven y como un artista que no llegó a cumplirse del todo, producto en este caso de una enfermedad degenerativa que lo terminó matando a los 26 años. Escribe Fuentes:

Mi hijo sentía una gran identificación con los artistas que murieron jóvenes, John Keats, Egon Schiele, James Deán, Gaudier Brezka... No tuvieron tiempo, me decía Carlos, de ser otra cosa sino ellos mismos. Alguna vez le hablé de su tío desaparecido, Carlos Fuentes Boettiger, el hermano de mi padre, muerto de tifoidea al iniciar sus estudios en la ciudad de México a los veintiún años de edad (109).

De acuerdo con el relato de Fuentes, Carlos Fuentes hijo tenía una carrera prometedora en el ámbito de las artes en general, cuyo interés abarcaba la literatura, la pintura y la fotografía. En el ensayo, cita un poema que escribe su hijo sobre el tema del dolor del cuerpo, el cual deriva en una reflexión sobre la muerte:

Mi hijo Carlos se lo propuso a sí mismo en términos de urgencia verbal y visual. «¿Viviré mañana?», se pregunta en uno de sus poemas.

*¿Viviré mañana? No lo sé decir.
Pero no me iré de aquí sin resistencia.
Esta recámara es mi núcleo.
Pensar bajo las cobijas es mi fuga,
con los ojos cerrados,
para escuchar un miedo escondido en el silencio,
mi miedo que al romperse se vuelve el desconocido mal.
Sea bienvenido el misterio.
Pero mi reacción, desconocida también,
también por ello me aterra.
Entonces mi temor no tiene tiempo
de pensar su propio terror
y la belleza me embarga toda entera.*

*No existe lo predecible,
y éste es el temor mayor.
[...]
Quiero verte
en la misma posición, sacudida en llanto,
despojada por sólo una semana más
de tus débiles apoyos.
«Cada hombre mata lo que más quiere.»
Cada mujer se dejará amar hasta la muerte.
¿Cuál es el amor hasta la muerte?
¿Es sólo un peregrino de todas las semejanzas? (108).*

Es en este detalle de la obra artística donde se revela para Fuentes el hecho de que la circunstancia de su hijo es especialmente paralela a la que vivió su tío en su momento, revelación que le viene al comparar el poema de su hijo con otro que escribió su tío:

Como Carlos mi hijo, Carlos nuestro tío empezó a escribir muy joven y publicó en Jalapa, Veracruz, una revista literaria que contó con el apoyo del poeta Salvador Díaz Mirón. Hay una extraña similitud entre el poema de mi hijo muerto a los veinticinco años y otra de mi tío muerto a los veintiún años. Encuentro en la revista *Musa Bohemia* un poema escrito por mi tío Carlos Fuentes en 1914:

*Tengo miedo al reposo, aborrezco el descanso...
Me acobarda la noche.
Porque entonces mi vida se yergue en un reproche,
me mira gravemente y me muestra después
el fantasma tremendo, la terrible vejez...*

Ninguno de los dos Carlos llegó a «la terrible vejez» (109).

En este mismo ensayo Fuentes se confiesa a sí mismo que esa asociación cíclica entre su tío y su hijo ya la había evocado años atrás en su novela *Los años con Laura Díaz*, la cual es significativamente publicada el mismo año en el que muere su hijo, 1999. La novela versa, entre otras cosas, sobre el ideal revolucionario del México del siglo XX. Laura Díaz es un personaje que vive en Veracruz, igual que la familia paterna de Fuentes. En la novela, Laura se casa con un militante político de izquierda llamado Santiago, personaje del cual Fuentes confiesa que se inspiró en la figura de su tío para trazarlo. Curiosamente, el nombre de Santiago se volverá un leitmotiv trágico en la novela, apareciendo varios personajes con ese nombre que mueren de distintas maneras a lo largo de la trama. Uno de ellos es el hijo de Laura y Santiago, al que bautizan de la misma forma que su padre y que muere a los 27 años (tan sólo un año menos que la edad que tenía el hijo de Fuentes al morir en la vida real). De esa manera, en la genealogía circular de la familia de los Santiagos en la novela, el fallido aspirante revolucionario y el hijo que muere en su primera adultez, Fuentes unifica de forma literaria la repetición cíclica de la historia de su hijo y de su tío:

En *Los años con Laura Díaz*, evoqué la muerte de mi tío Carlos Fuentes en Veracruz a principios de siglo, pero quise evitar, escribiéndola, la muerte de mi hijo Carlos, transformado en el segundo Santiago de la genealogía de Laura Díaz:

Todo esto vivieron Laura y Santiago mientras el hijo se moría, sabiendo los dos que se moría, pero cómplices ambos, adivinos y agradecidos el uno del otro porque lo único que decidieron desterrar, sin palabras, fue la compasión. La mirada brillante del muchacho en cuencas cada día más hondas le decía al mundo y a la madre, identificados para siempre en el espíritu del hijo, ¿quién está autorizado para

compadecerse de mí? No me traicionen con la piedad. Seré un hombre hasta el fin (110-111).

Hay a este respecto un importante elemento paratextual, y es que Fuentes dedica por entero *En esto creo* a su hijo, con la siguiente leyenda: “In memoriam *Carlos Fuentes Lemus* 1973-1999”. Hay algo poético sin duda en el hecho de que, una vez muerto su hijo, cuya carrera literaria nunca llegó a despegar del todo, su persona se convierta en una figura de reflexión central en la escritura de Fuentes. Pues si no pudo triunfar como autor él mismo, triunfa sí de alguna manera en la literatura como personaje o materia de libro, por medio de la escritura de su padre.

Bajo la lógica del rito sagrado del tiempo circular, el fin de la vida significa sólo regresar a su principio, con lo que la muerte no es ningún punto final, sino que después de ella viene la reencarnación. Sin embargo, ésta no se produce precisamente como una metempsicosis o transmigración del alma, tal como lo enseñaban Pitágoras, el orfismo o el *Bhagavadgita*, sino en el sentido de que los progenitores prolongan su existencia en el nacimiento de sus hijos, pues éstos repiten sus mismos rasgos físicos, rasgos de personalidad, costumbres, creencias, profesión, etc. Fuentes reflexiona a este respecto en el ensayo dedicado al “Tiempo”, en el que invoca muy significativamente al tiempo cíclico:

Veo a un niño y me digo que cada hombre que nace posiblemente reencarna a cada hombre que muere. Si quiero conocer la cara que dentro de cuarenta años tendrá ese niño, me basta ir directamente al lugar donde será bautizado: nombrado. Allí lo encontraré. Allí veré la cara que tendrá el niño. Allí me diré que nadie puede terminar su propia vida. A nadie le es dado vivir completamente su tiempo posible (242).

Frazer en *La rama dorada*, por ejemplo, cuenta que el ritual de la muerte del hijo primogénito del rey tiene su explicación en una cosmovisión cíclica en donde se cree que la sola existencia del hijo puede poner en peligro la del padre, pues siendo que es su reencarnación, una vez nacido éste, el padre cae en declive y va degenerándose poco a poco hacia la muerte:

En algunos casos, la muerte del niño es concebida definitivamente como un sustituto para la muerte del padre, quien mediante el sacrificio de su prole renueva su propia vida. Sin embargo, en otros casos parecería que se mata al niño no tanto en sustitución del padre, sino porque se cree que el niño pone en riesgo la vida del padre al absorber su esencia espiritual o su energía vital. De hecho, la creencia en la transmigración o el renacimiento de las almas ha tenido que ver en el establecimiento de la práctica regular del infanticidio, en especial el del primogénito (209).

De ahí los innumerables mitos del dios rey que mata a sus hijos para poder seguir reinando, como en la teogonía de los mitos griegos, donde Urano evita el nacimiento de sus hijos. Como es sabido, sin embargo, pronto es acabado por Cronos, que toma su lugar, y luego él también empieza a matar a sus propios hijos por el mismo motivo, hasta que es derribado por Zeus, y luego él también empieza a perseguir a los hijos destinados a destronarlo, que son los mitos que dan nacimiento a figuras como Atenea, Dionisio o el héroe Aquiles. Dice Frazer: “La existencia del hijo representa, en el mejor de los casos, una amenaza para la del padre, y, en el peor, incluso su extinción” (210). Esta visión de la existencia como un ciclo continuado entre padre e hijo, sin embargo, no tiene solamente una acepción violenta, como es posible atestiguar en el mito de Cristo, pues si el hijo es la repetición del padre, o el padre reencarnado, eso es lo que le da todo el fundamento a la teoría de la Trinidad, donde padre e hijo son uno mismo. Por eso es que Jesús puede hacer uso del poder infinito del padre y declararse rey de reyes. Fuentes también declara su creencia en esta amalgama en donde el hijo se vuelve el padre, cuando rescata en memoria de su hijo una frase de Wordsworth: “Nuestros hijos son los fantasmas de nuestra descendencia. Y el hijo, dijo maravillosamente Wordsworth, es el padre del hombre” (111).

Ahora bien, si el hijo es el padre repetido, cuando el hijo muere, entonces, su espíritu regresa al espíritu del padre, con lo que en adelante el padre sigue ahora viviendo también en nombre del hijo muerto. Aunque de forma más impersonal al respecto, dice Fuentes en el ensayo dedicado a la “Muerte”:

Estamos mejor preparados para entender que no existe la dualidad vida y muerte o la opción vida o muerte, sino que la muerte es parte de la vida, todo es vida. Imaginemos entonces que cada niño que nace cada minuto reencarna a cada una de las personas que mueren cada minuto. No es posible saber a quién reencarnamos porque nunca hay testigos actuales que reconozcan al ser reencarnado. Pero si hubiese un solo testigo capaz de reconocerme como el otro que fui, ¿entonces, qué? [...] Es un sobreviviente: el único capaz de saber que yo soy una reencarnación. El único capaz de decirme: —Una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad (167).

Por eso es que es tan importante que a partir de la muerte de su hijo, Fuentes intente honrar su legado. Pues no lo hace de cualquier manera, sino exclusivamente a la manera literaria, que es el campo en el que el talento de su hijo no logró desenvolverse hasta sus últimas consecuencias. Ya sea por medio de un escrito autobiográfico como *En esto creo*, por medio de una novela ficcionalizada como *Los años con Laura Díaz*, o por medio de la

confección de un libro a “cuatro manos” como *Retratos en el tiempo*, que conjunta textos biográficos escritos por Fuentes sobre distintos personajes, con retratos tomados por su hijo de esas mismas personas. Confiesa Fuentes: “A ella y a mí nos llegó temprano cuando perdimos a Carlos. Unidos desde siempre, llegó una muerte que nos unió más que nunca. Ella sabe mantener la presencia de Carlos a toda ahora. Yo, menos sensible o más cobarde, he aprendido a convocar a mi hijo, con una fuerza que a mí mismo me sorprende, a la hora de escribir” (228).

En esta misma línea, en el ensayo dedicado a la “Muerte”, Fuentes trae significativamente la reflexión sobre que la muerte (del otro) no es un punto final que sólo se puede observar volteando al pasado, sino un presente en continuidad que sigue existiendo: “La muerte nos dice: Te engañas, lo que fue ya no es. Le respondemos: Te engañamos, lo que fue no sólo sigue siendo, sino que es más que nunca” (164).

4.5.4 La cosmovisión del tiempo cíclico, o la crítica a la linealidad

Respecto a los últimos párrafos, no podemos dejar de llamar la atención en el hecho de que la crítica occidental (como Gusdorf, por ejemplo) ha señalado que la escritura autobiográfica va fundamentalmente hacia la muerte, pues su proyecto se emprende en el ocaso de la vida. El texto autobiográfico es así una forma de nostalgia, de rendición de cuentas, en donde se revisa la vida vivida para ver si ésta ha valido realmente la pena. Sin embargo, en un modelo hispanoamericano como *En esto creo*, resulta muy revelador el hecho de que las reflexiones sobre la muerte no lleven a una visión trágica sobre el punto final de la vida, sino a amplias consideraciones sobre la cosmovisión cíclica y las formas de reencarnación. Tal es también la manera como Fuentes reflexiona acerca de las ideas y el lenguaje, conceptos que, al moverse dentro de un canal de saber compartido y colectivo, logran sobrevivir y superar a la muerte. No terminan, sino que vuelven y suceden una y otra vez:

El pensamiento no muere. Sólo mide su tiempo. La idea que parecía muerta en un tiempo reaparece en otro. El espíritu no muere. Se traslada. Se duplica. A veces suple, e incluso, suplica. Desaparece, se le cree muerto. Reaparece. En verdad, el espíritu se está anunciando en cada palabra que pronunciamos. No hay palabra que no esté cargada de olvidos y memorias, teñida de ilusiones y fracasos. Y sin embargo, no hay palabra que no venza a la muerte porque no hay palabra que no sea portadora de una inminente renovación. La palabra lucha contra la muerte porque es inseparable de la muerte, la hurta, la anuncia, la hereda...

No hay palabra que no sea portadora de una inminente resurrección. Cada palabra que decimos anuncia, simultáneamente, otra palabra que desconocemos porque la olvidamos y una palabra que desconocemos porque la deseamos. Lo mismo sucede con los cuerpos, que son materia. Toda materia contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca. Vivimos por eso una época que es la nuestra, pero somos espectro de otra época pasada y el anuncio de una época por venir. No nos desprendamos de estas promesas de la muerte (168).

A la par entonces que nociones como la preponderancia del colectivo, y la repetición cíclica familiar, la perspectiva del tiempo circular en *En esto creo* se manifiesta también por medio de una crítica hacia la cosmovisión del tiempo lineal. Los fragmentos ensayísticos en donde la reflexión concluye que hay que buscar formas alternas a la linealidad que se ha instaurado en la sociedad moderna, son variados. Significativamente, en el ensayo dedicado al “Tiempo”, fuentes refiere una anécdota de los campesinos de Morelos:

Hace ya mucho tiempo, viajaba por el estado mexicano de Morelos con el dramaturgo neoyorquino Jack Gelber y su esposa. Nos perdimos en el laberinto de montañas, arrozales y cañaverales. Nos detuvimos para pedirle a un anciano campesino el nombre de la aldea donde nos hallábamos.

—Depende —contestó el viejo—. El pueblo se llama Santa María en tiempos de paz. Se llama Zapata en tiempos de guerra.

Ese viejo campesino sabía algo que «nuestro tiempo» parece haber olvidado y es que hay más de un tiempo en el mundo. Existen otros tiempos, en plural, al lado, por encima o por debajo del tiempo lineal de los calendarios de Occidente. Un viejo que podría vivir, «dependiendo», en el tiempo de Zapata o en el tiempo de Santa María, era heredero vivo de una cultura compleja, de múltiples estratos. Ese hombre, no sólo nos es indispensable. Nos es fraternal. Nos recuerda que tiene un hermano en la India para el cual el pasado nunca es pasado sino presente eterno, perpetuamente enriquecido por lo que en Occidente se llama «pasado» muerto. Sospecho que tiene un mellizo en China que concibe el tiempo como una proposición puramente dinástica y un sobrino, quizás, en Marruecos, para el cual el tiempo, lejos de desarrollarse horizontalmente del pasado al presente y al futuro, es concebido como un ascenso vertical y paralelo de Dios y del Hombre.

Me imagino, incluso, que tiene un joven nieto viviendo en Madagascar entre los imerima que rehúsan exiliar los tiempos antiguos en beneficio de los nuevos. Uno y otro, en vez de desterrarse mutuamente, se suman entre sí en una especie de acreción continua. Todo está vivo, todo es y está presente. Los imerima resumen toda posible historia en dos declives de la realidad: La herencia de los oídos y la memoria de los labios. Oídos y labios nos dicen, entrando al siglo XXI, que debemos darle al tiempo un cauce más amplio a fin de dar vida y cabida a las múltiples culturas de un mundo que corre el peligro de la uniformidad global pero también el de la dispersión local. Ello requiere una crítica del tiempo dentro del patrón occidental que es el nuestro, que a su vez implica una crítica de la historia como orientación hacia el futuro, una crítica del progreso como ascenso lineal inevitable hacia la perfección y, finalmente, una crítica cultural de la hegemonía y la servidumbre internacionales en el siglo XXI (237-238).

El tiempo de los campesinos es el tiempo sagrado de la vegetación, pues, por medio del rito de la cosecha, son los guardianes del ciclo de la muerte y resurrección de la

naturaleza. El campesino entiende que la tierra debe morir cada año para poder renovarse nuevamente en la primavera. Entiende que la muerte es la vida y la vida es la muerte. Por eso es que puede entender también sin problema que cuando el pueblo entra en tiempos de guerra, de muerte social, en su particular invierno político, el pueblo pueda cambiar de nombre, pero cuando termina el caos y vuelve la vida, cuando regresa la primavera y con ella la paz, el pueblo vuelve al nombre de la Gran Madre, Santa María.

Naturalmente paralelo al mundo agrícola, el mundo indígena, dice Fuentes, esconde en los ritos de su tradición milenaria, todas las soluciones alternas que necesitamos para el mal del tiempo lineal del progreso que ha venido a conquistarnos desde Occidente, la vuelta al tiempo circular:

Todas estas tensiones suponen una reelaboración de los conceptos de la temporalidad y del papel del lenguaje y de la imaginación en una redistribución del reparto de las civilizaciones de acuerdo con tradiciones más profundas y menos efímeras que las nuestras. México es un país mestizo e hispanoparlante, pero sigue siendo, también, un país indio. Un repertorio de posibilidades que hemos olvidado o aplazado o expulsado de nuestros conceptos del tiempo progresista nos aguarda calladamente en el mundo indígena, reserva de todo lo que hemos olvidado y despreciado, la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, la relación con la muerte, la manera de contar el tiempo —narración y suma— no sólo como calendario solar sino como calendario del destino, el tonopuhali de ciclos de veinte días, cada uno con su secuela particular de trece días, hasta integrar un verdadero mándala del tiempo más pleno, más abarcante, más orientado que nuestras simples concepciones lineales (239).

En el ensayo dedicado a la “Odisea”, y muy en la línea de autores que estudian el tiempo circular como Frazer o Eliade, Fuentes comenta que, aún en un país profundamente católico como México, los resquicios de la sabiduría de los pueblos originarios persisten. De esa forma, lo que se celebra durante la Semana Santa no es sólo el sacrificio del gran dios cristiano, sino la muerte y resurrección de los antiguos dioses de la vegetación, el sagrado despertar de la primavera:

La historia es el locus privilegiado del tiempo cronológico. De allí su fraternal paralelismo con el destino sucesivo del discurso. Cada paso adelante de la historia y de su servidora, la palabra (pues la historia es sólo lo que sobrevive, dicho o escrito, sobre la historia), es un paso que nos aleja de los orígenes. Las culturas llamadas «primitivas» (que no son primitivas, sino diferentes) rehúsan el acelerador de la historia. La vida y pasión de Cristo sucede, para la cultura de Occidente, entre dos fechas históricas: los reinados de Augusto y de Tiberio. Traspuesta a la cultura de los indios coras de Nayarit en México, la Semana Santa no celebra el sacrificio de un dios histórico, Jesús, sino el del dios del origen que, en el amanecer de los tiempos, vierte su sangre para que crezca el maíz (183).

También respecto a un tema como la “Amistad”, Fuentes deja caer una interesante opinión que refuta el problema que hemos revisado sobre la aporía del tiempo, pues comenta que ésta es una especie de canal por medio del cual se vuelve a vivir el pasado o, mejor aún, se vive más plenamente en el presente eterno:

Pero cuando la edad aleja [a los amigos] es sólo porque nos está esperando. Vuelven a brillar en el ocaso las luces de la primera juventud. En medio, quizás de una bruma distante, recordamos las afinidades, descubrimos juntos cuanto existe, reconquistamos la juventud, volver a ser banda, cuatiza, chorchita, patocha, barra, *gang*. Volvemos a cosechar las pasiones y a subyugar las rebeliones. Y miramos con nostalgia las antiguas horas de la amistad, como si nunca hubieran sido... (15-16)

Las horas del pasado nunca fueron porque en la reactualización de la amistad, se vuelve a ese mismo momento no como pasado, sino como presente renovado.

Finalmente, respecto a su visión literaria, Fuentes como hemos dicho reafirma en este ensayo sus raíces experimentales y su deuda con la labor de autores como Joyce, Faulkner o Virginia Woolf, en el sentido de que, al igual que éstos, sus novelas son todas una reimaginación del tiempo que da lugar a un tiempo múltiple y simultáneo, que se rebela contra esa visión positivista de la linealidad. De esa forma, dice en el ensayo sobre la “Novela”: “que no admite ni principio ni fin, ni origen teológico ni happy ending ni final apocalíptico, sino una declaración de la interminable multiplicación del sentido” (179), y finaliza al respecto en el ensayo del “Tiempo”

La gran cuestión de la literatura moderna ha sido: ¿Por qué se ve obligada la escritura a la sucesión en vez de a la coexistencia? Porque el lenguaje consiste de unidades sucesivas y discretas. La revolución de la novela moderna ha consistido, en alto grado, en rebelarse contra la fatalidad discreta y sucesiva. Pero lo mismo ha sucedido en la música, en la física y en la poesía. Es la aspiración imposible a la simultaneidad que, rebelándose contra la sucesión, no la derrota, pero la transforma: Picasso, Pound y Eliot, Apollinaire, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf... Su grandeza es su propósito, pero su genio es el fracaso del propósito, la medida del cambio logrado por la rebelión... La literatura es el gran laboratorio del tiempo (240).

4.6 *Vivir para contarla*, autobiografía

En el año 2002 Gabriel García Márquez publica su autobiografía *Vivir para contarla*, penúltimo libro de su carrera⁵⁹ que llega para romper el silencio en el que el autor llevaba sumido durante varios años. Hay que remontarse hasta 1994 para encontrar otra obra narrativa que el propio Márquez haya ideado como una publicación autónoma, *Del amor y otros demonios*. Después de *Vivir para contarla*, vendría únicamente *Memorias de mis putas tristes* (2004), su último libro⁶⁰.

En *Vivir para contarla* García Márquez se enfoca en rememorar pasajes de su niñez, adolescencia, primera juventud y muy marcadamente su desempeño como periodista en la Colombia del año cincuenta. La obra está dividida en ocho capítulos sin título, marcados únicamente por su numeración. El primero se ocupa del regreso de García Márquez a Aracataca, experiencia crucial en su vida que le ayuda a recuperar el tiempo de la niñez. También se realiza un extenso recuento a través de las figuras de su familia que más lo marcaron; el segundo capítulo cierra el relato de dicha rememoración así como su regreso a Barranquilla, con el nuevo ahínco que gana como escritor gracias a esa experiencia. También se da una introducción de sus vicisitudes como periodista y como miembro del grupo de Barranquilla.

El tercer capítulo sigue con el recuento de la niñez y la vida familiar, aunque esta vez con un parteaguas importante, pues ahora el pequeño García Márquez ha dejado Aracataca y a sus abuelos para vivir por primera vez bajo el cuidado de sus padres. Relata sus vivencias en el pueblo de Sucre y sus primeros años de educación formal en el colegio San José de Barranquilla. Finaliza el episodio con su marcha hacia Bogotá para estudiar el bachillerato. El cuarto capítulo está dedicado prácticamente por entero a relatar sus vivencias como

⁵⁹ Antepenúltima si consideramos la recién lanzada *En agosto nos vemos* (2024), libro publicado de manera póstuma.

⁶⁰ Durante este periodo se publicaron varios recopilatorios de su obra periodística (hablamos de títulos como *Obra periodística 4. Por la libre (1974-1995)* de 1999, *El amante inconcluso y otros textos de prensa* del 2000 o *Gabo periodista* del 2013), no obstante, y aunque dichas publicaciones fueron autorizadas por el propio García Márquez, es de notar que se tratan de obras recopilatorias sobre textos pasados provenientes de años muy dispares. Por lo que se puede asegurar que dicho contenido no fue pensado originalmente para publicarse como un libro autosuficiente.

estudiante de bachillerato, internado en el Liceo Nacional, con un breve lapso en el que regresa a su casa por las vacaciones y se entrega a la vida de juerga.

El quinto capítulo relata sus años como estudiante universitario en la facultad de derecho de la Universidad Nacional de Bogotá. Narra su desinterés con respecto a los estudios, y cómo empieza a forjarse ya seriamente como escritor, publicando sus primeros cuentos. La segunda parte del capítulo se centra casi exclusivamente en el recuento del asesinato del candidato a la presidencia colombiana Jorge Eliécer Gaitán, y las revueltas sociales que tal incidente provocó. El sexto capítulo está dedicado a contar cómo conoce a los integrantes del grupo de Barranquilla y cómo comienza su carrera como periodista. Se recrea en la narración de su vida de parranda al tiempo que sigue relatando el proceso sobre cómo va aprendiendo a ser un escritor.

El séptimo capítulo se centra en el intento de publicación de su primera novela, *La hojarasca* (1955), la lucha contra la censura de la dictadura militar que tuvo que sufrir como periodista, y cómo se estrena en el arte del reportaje. Finalmente, el octavo capítulo se dedica a relatar su consolidación en el modelo del reportaje a través del relato que hace del naufragio de una embarcación de la Armada Nacional, historia que sirvió de base para la escritura de *Relato de un naufragio* (1970). El libro finaliza con García Márquez dejando Latinoamérica para viajar hacia Europa.

Es el peculiar fenómeno señalado en el quinto capítulo lo que exige nuestra atención en primera instancia, pues durante la narración, la focalización centrada previamente en el yo, en el recuento del *bios* sobre su formación personal, se desplaza para ocuparse ahora del colectivo, cómo vivió la ciudad de Bogotá, y por extensión, Colombia entera, el asesinato de Eliécer Gaitán.

4.6.1 *Vivir para contarla* y el problema de su clasificación, ¿texto híbrido?

El caso de *Vivir para contarla* resulta especialmente sintomático de la dinámica que hemos señalado sobre los textos autobiográficos hispanoamericanos que, al desviarse de la norma impuesta por el ejemplo de la autobiografía europea tradicional, son señalados muchas veces como “híbridos” o liminales.

El debate tiene su origen en las palabras con las que el propio García Márquez denominó muchas veces su texto, pues tanto antes como después de su publicación (originalmente *Vivir para contarla* estaba pensada para ser el primer volumen de una serie de textos autobiográficos que finalmente nunca vieron la luz) el autor se refirió al ejemplar como su libro de “memorias”. A partir de ahí es que ha existido cierta reticencia o ambigüedad por parte de los académicos para referirse al texto en una cuestión genérica⁶¹. La incertidumbre taxonómica proviene del hecho de que, de acuerdo con la tradición teórica autobiográfica europea, autobiografía y memorias se encontrarían en distintos ordenes genéricos. Dice José Amícola que las memorias “describirían hechos que son socialmente interesantes para la *élite* social del momento. Lo importante del género de las memorias es que ellas permiten afirmar el ‘haber estado allí’” (16). Por lo que la denominación del texto como un libro de “memorias” exigiría supuestamente que el foco de la narración abandone la centralidad del yo para poner énfasis en los hechos sociales relevantes de los que ese yo resulta testigo. Puntualiza Amícola que la diferencia entre una modalidad textual y otra estriba en que las memorias “se ha dicho que ponen el acento en el ‘what’ [mientras que] la autobiografía solicita una indagación en el ‘who’, es decir que mientras las primeras se especializan en los eventos exteriores, la autobiografía insiste en dar una pintura de los sucesos interiores del yo” (16).

No obstante, es curioso observar cómo el texto de García Márquez se mueve más en el registro del ‘who’ que del ‘what’, es decir, que está emparentado mucho más con el registro de la autobiografía tradicional que con el memorístico. El texto se configura por medio de cierta linealidad afín al *bios*, pues García Márquez se retrotrae hasta el momento de su niñez para contar su historia, erigiendo retrospectivamente ese momento primigenio como el origen que explicará después su vocación como escritor⁶². Es aquí precisamente donde cobra

⁶¹ Cecilia Castro por ejemplo, en su artículo, “*Vivir para contarla*: las memorias de un novelista”, denomina el libro como un “texto híbrido”, como se atestigua en el hecho de que, a pesar del título de su escrito, más tarde se refiere a la obra de Márquez como “su autobiografía” (Castro Lee, párr. 3). Sergio R. Franco, por su parte, en su texto “La infancia re-cobrada: mercantilismo de la piel y punición. *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa”, señala *Vivir para contarla* como un ejemplo paradigmático de la tensión entre autobiografía y memorias en la tradición de la escritura autobiográfica hispanoamericana del siglo XX (106).

⁶² No hay espacio para detenernos en el tema, baste decir sin embargo que en *Vivir para contarla* encontramos una manifestación muy clara de lo que Sylvia Molloy llamó “la escena de la lectura”, esto es, que en los textos autobiográficos hechos por escritores el impulso por autofigurarse primero como lector antes que como escritor ocupa un protagonismo importante en el texto, siendo los libros citados generalmente referentes importantes en la carrera del autor. De esa forma, en *Vivir para contarla* García Márquez delinea por medio de las lecturas de

especial relevancia el caso del capítulo 5, pues la conexión que establece la crítica entre el texto y el género de las memorias no se fundamenta únicamente en las palabras del autor. En este capítulo, García Márquez abandona el registro más personal del recuento íntimo de su vida para pasar a posicionarse como testigo y describir uno de los hechos más convulsos de la política colombiana que le haya tocado presenciar de primera mano: el asesinato del candidato a la presidencia, Eliecer Gaitán, suceso denominado como el bogotazo.

De ese modo, ya sea desde la clasificación que le otorga su propio autor o el señalamiento de la crítica, *Vivir para contarla* cae en el ambiguo terreno de la hibridez con el que muchas veces se suele despachar rápidamente a los textos autobiográficos hispanoamericanos, producto de la excesiva dependencia de su comparación con los europeos. Inclusive, acaso pueda comentarse también que es esta una forma de subestimarlos, pues pareciera ir implícito en estas clasificaciones que los escritores hispanoamericanos van siempre a la zaga de los europeos y, por tanto, poseen tan escaso conocimiento de las formas que sus estructuras son siempre poco claras o acabadas.

4.6.2 Sobre cómo lo historia del Yo se vuelve la historia de todos

En la edición del 2010 de editorial Diana, el capítulo 5 tiene una extensión de setenta páginas que va de la 293 a la 363. Hasta la página 329, la narración lleva un registro más o menos íntimo o personal donde, entre otras cosas, se va contando el periplo de la publicación de los primeros cuentos de Márquez en el periódico *El espectador*. Sin embargo, en la página 330, justo donde da comienzo el relato del asesinato de Gaitán con la delineación del perfil político del candidato, llama la atención un breve giro que se presenta en la enunciación del discurso. Todavía doce párrafos atrás de este punto, el registro se centra claramente en torno a un Yo: “no sé qué malos precedentes...” (325); “Entre las amistades que me quedaron...” (326); “Fue su modo de decirme...” (327); “Lo perdí de vista...” (327); “Yo era entonces escritor y periodista sin título...” (327); “sin nadie más que los padrinos y yo...” (327); “que yo seguía a través del latín de mis tiernos años...” (328); “Los padrinos y yo permanecemos

su juventud la creación de sus propios precursores, para utilizar la célebre expresión de Borges. Se cita *Las mil y una noches* o *La metamorfosis* de Kafka como textos de donde tomó el impulso del elemento “fantástico” para su literatura; se cita a Faulkner, Joyce y Virginia Woolf como aquellos de dónde sacó el impulso experimental; y cita también los relatos de su infancia transmitidos por sus propios familiares como un claro germen de aquel elemento tan característico de su narrativa que después sería denominado por la crítica como realismo mágico, aspecto que ahora discutiremos a profundidad.

de pie...” (328); “Volví a verlo pocas veces...” (328); “No pretendo que ese episodio...” (329); “había coincidido con mi decisión íntima...” (329); en la página 330, sin embargo, irrumpe un “nosotros” que resalta inmediatamente dentro de la narración: “entonces no éramos todavía conscientes de las terribles tensiones políticas que empezaban a perturbar el país” (330); “Sólo así tomamos conciencia de que el país empezaba a desbarrancarse en el precipicio de la misma guerra civil que nos quedó desde la independencia de España, y alcanzaba ya a los bisnietos de los protagonistas originales” (330-331). Valga aclarar que esta no es la única ocasión en el texto que García Márquez utiliza la primera persona del plural, sin embargo, su uso generalmente se correspondía con la inserción del autor en un pequeño grupo de pertenencia, en donde “nosotros” era igual a “yo y mi grupo de amigos”, “yo y mis compañeros de clase”, “yo y los demás periodistas”, etc., es en cambio, en los fragmentos recién citados, en donde el “nosotros” no adquiere particularmente un referente inmediato en la narración, sino que pareciera abarcar la voz del país por entero.

Cuando el yo regresa para tomar la palabra, su primera intervención seguida a los párrafos del “nosotros” no es sino para reflexionar sobre la relación entre el yo y el colectivo, en donde la voz autobiográfica toma consciencia de la fragilidad de su individualidad frente a la poderosa voluntad de la ciudad que se integra en las palabras del discurso de Eliécer Gaitán:

Con mi inconsciencia política y desde mis nubes literarias no había vislumbrado siquiera aquella realidad evidente hasta una noche en que regresaba a la pensión y me encontré con el fantasma de mi conciencia. La ciudad desierta, azotada por el viento glacial que soplaba por las troneras de los cerros, estaba copada por la voz metálica y el deliberado énfasis arrabalero de Jorge Eliécer Gaitán en su discurso de rigor de cada viernes en el teatro Municipal. La capacidad del recinto no era para más de mil personas enlatadas, pero el discurso se propagaba en ondas concéntricas, primero por los altavoces en las calles adyacentes y después por las radios a todo volumen que resonaban como latigazos en el ámbito de la ciudad atónita, y desbordaban por tres y hasta por cuatro horas la audiencia nacional.

Aquella noche tuve la impresión de ser el único en las calles, salvo en la esquina crucial del periódico El Tiempo, protegida como todos los viernes por un pelotón de policías armados como para la guerra. Fue una revelación para mí, que me había permitido la arrogancia de no creer en Gaitán, y aquella noche comprendí de golpe que había rebasado el país español y estaba inventando una lengua franca para todos, no tanto por lo que decían las palabras como por la conmoción y las astucias de la voz. Él mismo, en sus discursos épicos, aconsejaba a sus oyentes en un malicioso tono paternal que regresaran en paz a sus casas, y ellos lo traducían al derecho como la orden cifrada de expresar su repudio contra todo lo que representaban las desigualdades sociales y el poder de un gobierno brutal. Hasta los mismos policías que debían guardar el orden quedaban motivados por una advertencia que interpretaban al revés (331-332).

Al haber tomado conciencia de su fragilidad frente al colectivo, e imbuido por el espíritu revolucionario del pueblo que se congrega bajo la lucha de Gaitán, el autobiógrafo asiste a su primer acto político. En el mismo se dan cita dos fenómenos narrativos dignos de atención, primero, otra de las particulares descripciones del colectivo en lucha, segundo, la toma de conciencia política por parte del yo:

Pocos días después -el 7 de febrero de 1948- hizo Gaitán el primer acto político al que asistí en mi vida: un desfile de duelo por las incontables víctimas de la violencia oficial en el país, con más de sesenta mil mujeres y hombres de luto cerrado, con las banderas rojas del partido y las banderas negras del duelo liberal. Su consigna era una sola: el silencio absoluto. Y se cumplió con un dramatismo inconcebible, hasta en los balcones de residencias y oficinas que nos habían visto pasar en las once cuadras atiborradas de la avenida principal. Una señora murmuraba a mi lado una oración entre dientes.

Un hombre junto a ella la miró sorprendido:

—¡Señora, por favor!

Ella emitió un gemido de perdón y se sumergió en el piélago de fantasmas. Sin embargo, lo que me arrastró al borde de las lágrimas fue la cautela de los pasos y la respiración de la muchedumbre en el silencio sobrenatural. Yo había acudido sin ninguna convicción política, atraído por la curiosidad del silencio, y de pronto me sorprendió el nudo del llanto en la garganta. El discurso de Gaitán en la plaza de Bolívar, desde el balcón de la contraloría municipal, fue una oración fúnebre de una carga emocional sobrecogedora. Contra los pronósticos siniestros de su propio partido, culminó con la condición más azarosa de la consigna: no hubo un solo aplauso (332-333).

Cuenta Márquez que el día del asesinato él se encontraba almorzando en el comedor de la pensión en la que vivía, a menos de tres cuadras de donde ocurrió el suceso, con lo que “Apenas si tuve alientos para atravesar volando la avenida Jiménez de Quesada y llegar sin aire frente al café El Gato Negro, casi en la esquina con la carrera Séptima” (335). A continuación, encontramos en el texto otra de las particulares descripciones del colectivo, enardecido y a punto de explotar en venganza por el asesinato:

Un grupo de hombres empapaban sus pañuelos en el charco de sangre caliente para guardarlos como reliquias históricas. Una mujer de pañolón negro y alpargatas, de las muchas que vendían baratijas en aquel lugar, gruñó con el pañuelo ensangrentado:

-Hijos de puta, me lo mataron.

Las cuadrillas de limpiabotas armados con sus cajas de madera trataban de derribar a golpes las cortinas metálicas de la farmacia Nueva Granada, donde los escasos policías de guardia habían encerrado al agresor para protegerlo de las turbas enardecidas (335).

Acto seguido la muchedumbre lincha al asesino, del cual da a entender Márquez que fue el ejecutor pero no la mente maestra, papel que acaso recaería con más fuerza en un extraño sujeto con “traje gris impecable” que se encargaba precisamente de dirigir la revuelta contra el asesino. Una vez ha sido muerto, el mismo señor de traje grita “¡A palacio!”, con

lo que la masa exaltada obedece y comienza la marcha. Recomienzan entonces las diversas descripciones del colectivo enardecido de la ciudad, los cuales llevan a cuestas el cadáver del ajusticiado:

Muchos se incorporaban a la marcha, que en menos de seis cuadras había alcanzado el tamaño y la fuerza expansiva de un estallido de guerra. Al cuerpo macerado sólo le quedaban el calzoncillo y un zapato.

[...]

Así que la turba siguió de largo hasta el Palacio Presidencial, también desguarnecido. Allí dejaron lo que quedaba del cadáver sin más ropas que las piltrafas del calzoncillo, el zapato izquierdo y dos corbatas inexplicables anudadas en la garganta (336-337)

[...]

Un nuevo tropel de pobres en franca actitud de combate surgía de todas las esquinas. Muchos iban armados de machetes acabados de robar en los primeros asaltos a las tiendas, y parecían ansiosos por usarlos (336-337;340).

Como es natural, esta revuelta deriva en un enfrentamiento directo entre el pueblo inconforme y la policía / ejército

Los sustantivos seleccionados para nombrar a la enorme cantidad de personas que se alzaron esa tarde, son manifiestamente poco elogiosos por parte del texto (“turba”, “muchedumbre”, “tropel” etc.) lo que va anticipando desde ya el triste y decepcionante resultado que alcanzó el breve levantamiento en la ciudad. En ese sentido es que aparecen de forma constante los extensos párrafos sobre la destrucción de la ciudad de Bogotá a raíz de los enfrentamientos entre el pueblo inconforme y la policía / ejército. En ese sentido, las descripciones en el relato de la ciudad envuelta en llamas son prolíficas y poderosas:

entonces era incalculable el número de muertos en las calles, y de los francotiradores en posiciones inalcanzables y de las muchedumbres enloquecidas por el dolor, la rabia y los alcoholes de grandes marcas saqueados en el comercio de lujo. Pues el centro de la ciudad estaba devastado y todavía en llamas, y diezmadas o incendiadas las tiendas de pontifical, el Palacio de Justicia, la Gobernación, y otros muchos edificios históricos.

[...]

Mi hermano y yo salimos a la calle después de tres días de encierro. Fue una visión terrorífica. La ciudad estaba en escombros, nublada y turbia por la lluvia constante que había moderado los incendios pero había retrasado la recuperación. Muchas calles estaban cerradas por los nidos de francotiradores en las azoteas del centro, y había que hacer rodeos sin sentido por órdenes de patrullas armadas como para una guerra mundial. El tufo de muerte en la calle era insoportable. Los camiones del ejército no habían alcanzado a recoger los promontorios de cuerpos en las aceras y los soldados tenían que enfrentarse a los grupos desesperados por identificar a los suyos (351;358).

En otro fragmento cuenta el narrador que el cielo entero pareciera oscurecerse por medio del humo del fuego:

la Gobernación Departamental [...] había sido incendiada por los manifestantes, pero el muro parecía bastante fuerte para resistir. Así que bajamos la escalera a zancadas y nos encontramos en una ciudad en guerra. Los asaltantes desaforados tiraban por las ventanas de la Gobernación cuanto encontraban en las oficinas. El humo de los incendios había nublado el aire, y el cielo encapotado era un manto siniestro. Hordas enloquecidas, armadas de machetes y toda clase de herramientas robadas en las ferreterías, asaltaban y prendían fuego al comercio de la carrera Séptima y las calles adyacentes con ayuda de policías amotinados. Una visión instantánea nos bastó para darnos cuenta de que la situación era incontrolable (342).

Y al acercarse la medianoche, suben al techo a contemplar el paisaje desolador de la destrucción:

Poco antes de la medianoche, cuando dejó de llover, subimos a la azotea para ver el paisaje infernal de la ciudad iluminada por los rescoldos de los incendios. Al fondo, los cerros de Monserrate y la Guadalupe eran dos inmensos bultos de sombras contra el cielo nublado por el humo [...] La cacería callejera había amainado, y en el silencio tremendo sólo se oían los tiros dispersos de incontables francotiradores apostados por todo el centro, y el estruendo de las tropas que poco a poco iban exterminando todo rastro de resistencia armada o desarmada para dominar la ciudad. Impresionado por el paisaje de la muerte, el tío Juanito expresó en un solo suspiro el sentimiento de todos:

-¡Dios mío, esto parece un sueño! (345).

Como símbolo de la corrupción del poder político se presenta en el texto la particular descripción de Ospina, presidente de Colombia durante la época, como una especie de Nerón moderno que toca la lira en la cumbre de una torre mientras observa a Roma, la ciudad que debería liderar y proteger, consumirse en las llamas:

uno de los visitantes me contó años después cuánto lo había impresionado el resplandor de los incendios en la cabeza platinada del presidente impasible. El rescoldo de los escombros bajo el cielo ardiente se divisaba por los grandes vitrales de la oficina presidencial hasta los confines del mundo

[...]

Y señalando por las ventanas el infierno que devoraba la ciudad, les recordó [a los liberales, aliados de Gaitán] con una ironía mal reprimida que no era el gobierno el que lo había causado (350-351).

Finalmente, Márquez enmarca el suceso del asesinato de Gaitán y el fracaso de la rebelión como el fin de las esperanzas liberales: “Todo sueño de cambio social de fondo por el que había muerto Gaitán se esfumó entre los escombros humeantes de la ciudad” (354), a un tiempo que, con cierta ironía, enmarca también el suceso como la entrada del país a la modernidad del siglo XX: “En situación tan rara, y a pleno sol, creo haber tomado conciencia de que aquel 9 de abril de 1948 había empezado en Colombia el siglo XX” (363).

Como hemos visto con la breve discusión sobre la clasificación genérica del texto, el capítulo 5 se perfila como una especie de anomalía estructural en la autobiografía de García Márquez, pues mientras que el resto de episodios se configuran desde una cierta linealidad de la narración de los años de formación, en este capítulo ese relato se abandona o se deja en pausa para pasar al registro de problemas que incumben a toda la nación por entero. Pareciera no obstante paradójico que la breve irrupción de un fragmento desestabilice para la crítica la naturaleza discursiva de la obra por entero. Lo que pretendemos demostrar con los siguientes apartados, sin embargo, es que este esquema identitario circular, en el que el yo sólo se configura como yo en la medida en que percibe sus similitudes con el otro, no se reduce únicamente al capítulo 5, pues operan en diversos lugares del texto.

4.6.3 Ciclo de repetición familiar en *Vivir para contarla*

Previo al relato de su asesinato, en uno de los eventos políticos de Gaitán encontramos la siguiente descripción sobre el colectivo que se movía bajo el espíritu de lucha del candidato: “La muchedumbre enardecida se echó a la calle en una batalla campal incruenta, ante la tolerancia secreta de la policía” (332), una visión adquiere importancia capital en el relato autobiográfico, pues le permitirá a García Márquez comprender retrospectivamente el colectivo de lucha que se movía bajo el espíritu revolucionario de su propio abuelo, el coronel Nicolás Márquez, el cual, como es sabido, sirvió célebremente de espejo al icónico personaje del coronel Aureliano Buendía:

Creo que fue aquella noche cuando entendí por fin las frustraciones del abuelo y los lúcidos análisis de Camilo Torres Restrepo [...] Llegué a la pensión aturdido por la conmoción de la noche y encontré a mi compañero de cuarto leyendo a Ortega y Gasset en la paz de su cama. —Vengo nuevo, doctor Vega —le dije—. Ahora sé cómo y por qué empezaban las guerras del coronel Nicolás Márquez (332).

En la lectura que nos interesa, este apunte no puede pasarse por alto si se conjunta con otro que aparece en este mismo capítulo, en donde Márquez hace referencia a tres estudiantes militares que conoció durante su paso por la universidad. Dice el narrador que siempre tuvo cierta reserva a entablar relación con ellos y que, tal reticencia, como se reconoció a sí mismo más tarde, la había heredado directamente de la amargura con la que sus abuelos evocaban la matanza de las bananeras a manos del ejército:

Apenas si me crucé con ellos algún saludo durante el año largo en que coincidimos en la universidad [...] Nunca supe sus nombres ni volví a tener noticias de ellos. Hoy me doy

cuenta de que las mayores reticencias no eran tan suyas como mías, que nunca pude superar la amargura con que mis abuelos evocaban sus guerras frustradas y las matanzas atroces de las bananeras (321).

Las opiniones, los puntos de vista, pero también las sensaciones y las intuiciones, se heredan, son arquetípicas. Se instaura así una memoria deformada del trauma colectivo en el que el odio de los antepasados pasa a ser el odio propio. De esa manera, el autobiógrafo en su relato se configura a través del saber heredado de aquellos que lo precedieron. Los episodios de su vida, su *bios*, se explican por cómo sus antepasados vivieron episodios afines, con lo que la vida se vuelve una repetición cíclica, si bien no al pie de la letra en cuanto a las acciones, sí en el sentido de cómo el yo la comprende o se posiciona ante ésta.

En los primeros capítulos del relato autobiográfico hay otros fragmentos que hacen resonancia de esta misma idea. Cuando Márquez habla de la forma particular con la que evoca los proverbiales escenarios caribeños, como la Riohacha, dice que éstos no son retratados en su escritura tal como fueron, sino como le fueron heredados a través de las descripciones idílicas de sus abuelos:

la Riohacha idílica que llevaba desde niño en el corazón, con sus calles de salitre que bajaban hacia un mar de lodo, no eran más que ensueños prestados por mis abuelos. Más aún: ahora que conozco Riohacha no consigo visualizarla como es, sino como la había construido piedra por piedra en mi imaginación (76).

También se invoca esta misma sensibilidad cuando Márquez trata uno de los episodios trágicos de la familia: el duelo a muerte que sostuvo su abuelo con uno de sus vecinos (Medardo Pacheco), que serviría como detonante anecdótico para el célebre episodio del inicio de *Cien años de soledad*, en el que José Arcadio Buendía reta a muerte a Prudencio Aguilar. Eventualmente José Arcadio asesina a Prudencio, y la culpa de su muerte no lo dejará en paz por el resto de sus días. En el caso del episodio real, cuenta García Márquez que la culpa no sólo recayó en su abuelo, sino que le fue heredada a sí mismo:

El hecho dividió a las familias del pueblo, incluso a la del muerto. Una parte de ésta se propuso vengarlo, mientras que otros acogieron en sus casas a Tranquilina Iguarán con sus hijos, hasta que amainaron los riesgos de una venganza. Estos detalles me impresionaban tanto en la niñez que no sólo asumí el peso de la culpa ancestral como si fuera propia, sino que todavía ahora, mientras lo escribo, siento más compasión por la familia del muerto que por la mía (52).

Este episodio es de hecho sintomático de la profunda relación que se establece entre *Vivir para contarla* y *Cien años de soledad*, pues en los primeros dos capítulos de la

autobiografía de Márquez encontramos una miríada de episodios sobre los que venimos a enterarnos que pertenecieron originalmente a la biografía de García Márquez, y después obtuvieron una traducción ficticia en *Cien años de soledad*⁶³, como el episodio en el que los hijos de José Arcadio conocen el hielo por primera vez; la niña que come tierra; la estatuas de los santos en la recámara; los corredores de la casa llenos de jazmines; la complicidad de los niños videntes y otros episodios sobrenaturales; los sirvientes indígenas, la compañía bananera; espacios como la casa, el pueblo, etc. De hecho, como es conocido, así como Aureliano Buendía está inspirado en el abuelo de Márquez, el entrañable personaje de Ursula Iguarán está igualmente inspirado en su abuela, Tranquilina Iguarán, con la que comparte incluso apellido. De esta manera, en su relato autobiográfico, García Márquez se autofigura como un juglar cuya labor no consiste en otra cosa que rescatar la sabiduría de su familia y comunidad. De contar su historia para la posteridad y no permitir que perezca en el olvido. De acuerdo con la forma en la que Márquez cuenta su propia historia, su obra no se entiende sin el elemento de la sabiduría heredada de sus antepasados⁶⁴. Vale la pena comentar este último punto un poco a profundidad, para ver cómo el célebre estilo que tantas veces se le ha adjudicado a García Márquez como la gran característica de su obra, el realismo mágico, en el relato autobiográfico se articula como una herencia que recibe directamente de su familia.

4.6.4 El lenguaje del realismo mágico, una sabiduría heredada

⁶³ En la línea de reflexión de nuestro trabajo, no puede olvidarse tampoco el hecho de que la propia novela de *Cien años de soledad* se configura como un relato cuya narración despliega manifiestamente la cosmovisión del tiempo circular. Tal es el caso de uno de sus elementos más entrañables, como es el hecho de los nombres que se repiten todo el tiempo (Aureliano, José Arcadio, Remedios, Amaranta, etc.), con lo que los personajes no se presentan como una personalidad aislada, sino como la repetición arquetípica de un modelo precedente en la historia familiar y en la historia del pueblo (la comunidad). De hecho, resulta también bastante significativo a este respecto que, mientras el tiempo se desenvuelve a través de la circularidad del eterno retorno, el pueblo vive una vida relativamente placentera, llena de fiesta y vitalidad. Sin embargo, una vez la estirpe familiar llega a su fin, y los dos últimos desdientes se ven obligados a desencadenar el tabú, se instaura el tiempo lineal del fin y la muerte, y el pueblo es destruido por una tormenta de polvo. De esa manera, no sólo vemos cómo es que *Cien años de soledad* se configura a su vez como una crítica explícita a la linealidad, ya sea en el final referido, o en la forma caótica de narrar por medio de la elipsis y la prolepsis; sino que también, como su propia obra maestra lo demuestra, podemos comentar que la circularidad fue un tema que obsesionó de forma particular a García Márquez.

⁶⁴ Esta particular autofiguración es lo que distanciaría a Márquez de otros autores cuya inspiración de sus obras también proviene de su propia vida, pues no es lo mismo cuando esta conexión se señala desde un apunte hecho por la crítica literaria, a cuando el autor mismo cuenta su propia historia y pretende dar esa imagen de sí en su relato autobiográfico.

Delinear por completo todos los pormenores del concepto de realismo mágico es algo que excede el espacio disponible de este trabajo, así pues, pasaremos sólo breve revista a algunos de los momentos cumbre de la discusión. En un ya clásico ensayo de 1975, Lucila Inés Mena se ocupa de enmarcar brevemente el desarrollo teórico del término. La invención del concepto se le adjudica al teórico alemán Franz Roh quién acuña la expresión en su libro *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)* (1925), donde define al realismo mágico como una corriente artística que responde al expresionismo, cuya dinámica consiste en un “objetivismo creado desde el sujeto” (398). Sin embargo, en su relación con la literatura hispanoamericana, el primer uso registrado del término fue acaso la polémica teórica entre Ángel Flores y Luis Leal. En 1955, Flores publica su artículo “Magical realism in Spanish American fiction”, en donde define el término simplemente “como una mezcla de realidad y fantasía” (Mena 396). Sin embargo, en 1967, Luis Leal por su parte publica su artículo “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, en donde refuta las apreciaciones de Flores argumentando que éste confunde el término de realismo mágico con el de lo fantástico, una discusión que efectivamente ha ocupado largas reflexiones por parte de los críticos.

A continuación, Mena se encarga de apuntar una diferencia entre ambos conceptos apoyándose del también clásico estudio de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, publicado en 1970. Como es sabido, el teórico búlgaro plantea que lo fantástico, o la duda por lo sobrenatural, obtiene en los textos dos posibles desenlaces: el de lo extraño y el de lo maravilloso. Lo fantástico estribaría en una reacción de duda frente al elemento sobrenatural (tanto en el personaje del relato, como en el lector) la cual, en el caso de lo extraño, es resuelta al final de la narración con una cierta explicación racional, despejando así toda incógnita respecto a la naturaleza del elemento “fantástico” en el texto. En lo maravilloso, en cambio, la duda (en este caso, sólo del lector) se responde con la capacidad de admitir sin cuestionamientos la existencia de lo sobrenatural: “En este campo, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción especial, ni a los personajes, ni al narrador, ni al lector implícito. La actitud del narrador es la de una impasibilidad ante lo relatado” (Mena 405). Apoyándose de esa descripción es cómo el realismo mágico queda hermanado con la noción de lo maravilloso, pues tal es el caso de algunas de las novelas más célebres del *Boom* latinoamericano, en donde los personajes ni se inmutan ante los hechos más extraordinarios: “Nadie cuestiona la existencia de los muertos de *Pedro Páramo*, ni

queda duda sobre la ascensión al cielo de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*. En esta última novela, los hechos, por extraños que parezcan, están totalmente integrados a la naturaleza del mundo narrado. En estos dos casos nos estamos moviendo dentro del campo de lo maravilloso” (Mena 405-406).

Es esta diferencia entre extraño y maravilloso lo que postula una cierta dicotomía entre el realismo mágico como una expresión de lo latinoamericano, versus lo fantástico como una expresión de lo europeo. Pues de acuerdo a una creencia muy extendida, muchas comunidades rurales y populares de Latinoamérica estarían más cercanas a una visión supersticiosa del mundo, donde la creencia en la magia no sólo es posible, sino frecuente, de ahí su constante representación en los textos literarios. Mientras que el europeo, supuestamente inmerso en una tradición racional y científica, tendería a observar comúnmente con sospecha los elementos sobrenaturales, lo que ha derivado por supuesto en el proverbial catálogo de la literatura fantástica europea. De acuerdo con Gónzalo Celorio, este último planteamiento es el que define la posición de Carpentier respecto al tema, quien había inaugurado el debate en 1949 con un término distinto pero que resulta conceptualmente cercano, lo real maravilloso:

La idea que subyace en ese prólogo [de *El reino de este mundo*] y que Carpentier desarrolla a lo largo de su novela es, en síntesis, la siguiente: en América –la América nuestra, se entiende–, lo maravilloso forma parte de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro, mientras que en Europa, donde los discursos (como afirmará más tarde en *Los pasos perdidos*) han sustituido a los mitos, lo maravilloso es invocado con trucos de prestidigitador

[...]

Según la tesis carpenteriana, en América lo maravilloso se suscita de manera objetiva en la propia realidad gracias a la fe de la colectividad en el milagro, mientras que en Europa es el resultado de la inventiva personal del escritor y tiene, por tanto, un carácter fantasioso y necesariamente subjetivo (Celorio, 10-12).⁶⁵

De esa manera, el realismo mágico se entiende como una herencia cultural de los pueblos latinoamericanos. Es un saber compartido, cíclico. Sin embargo, en el caso particular

⁶⁵ Como es sabido, esta perspectiva fue criticada posteriormente por considerarla un dispositivo ideado desde la mirada occidental para exotizar a Latinoamérica. Célebre es ahora la respuesta de González Echeverría a las ideas de Carpentier, en su artículo “Isla a su Vuelo Fugitiva”:

Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia -lo mismo visto desde dentro es homogéneo, liso, sin aristas, sin diferencias. Toda maravilla es una distanciaci6n, una separaci6n. Todos los esfuerzos de la mejor intencionada critica acad6mica por dar nombre a un movimiento bajo el r6tulo de realismo mágico, caen en esta contradicci6n, sin saberlo (39).

del que es quizá el más grande protagonista de esta estética, García Márquez, dedica gran parte de su texto autobiográfico (cuando menos, los primeros dos capítulos) para postular que dicho lenguaje le fue dado como una herencia a través de su familia. Significativamente, el relato autobiográfico se inaugura con la anécdota que significó para García Márquez la adquisición (o, más bien, recuperación, como ahora se verá) del lenguaje mágico. En un viaje que realizó junto a su madre al pueblo de su infancia, Aracataca, poco después de los veinte años. La primera frase del texto, reza: “Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa” (9), y completa unos párrafos más adelante: “No tuvo que decirme cuál, ni dónde, porque para nosotros sólo existía una en el mundo: la vieja casa de los abuelos en Aracataca, donde tuve la buena suerte de nacer y donde no volví a vivir después de los ocho años” (10).

Como apunte contextual, Márquez señala que su madre había estado esperando todos esos años un mejor momento para vender la vieja casa de los abuelos, pues Aracataca, un pueblito escondido en un punto medio entre las montañas de Sierra Nevada y la costa del caribe, tal como el mítico Macondo de *Cien años de soledad*, había visto transformada radicalmente su vida económica a partir de la intervención fugaz de la compañía bananera, que los catapultó a una efímera pero acaudalada riqueza. Ya es sabido cómo concluyó dicha empresa, con la huelga laboral en 1928 y la posterior matanza de los trabajadores en diciembre del mismo año. La United Fruit Company se retiró así de la región y el pueblo volvió a caer en la precariedad. Sin embargo, por alguna razón, quedó instaurado en el pueblo un rumor permanente sobre la posible vuelta de la compañía bananera en cualquier momento, con lo que la madre de Márquez había estado esperando tal hecho providencial para vender la casa una vez que la zona se haya recuperado económicamente y la propiedad se hubiera revalorado. Como es sabido, eso nunca sucedió, por lo que, resignada, la madre de Márquez decide venderle la casa en ruinas a sus actuales inquilinos y pide a su hijo que la acompañe para tal propósito. De acuerdo con su relato, no obstante, ese viaje significará para Márquez el reencuentro con el mítico mundo de su infancia, que le servirá como principal inspiración para la elaboración de prácticamente toda su obra literaria en sus años venideros:

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de setenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: en toda mi vida (11).

Mientras se va adentrando poco a poco por el polvo de la zona en ruinas, camina nuevamente las calles ardientes del pueblo de su infancia, y vuelve a pisar finalmente el suelo de la añorada casa de los abuelos, van despertando en Márquez todos los recuerdos que permanecían dormidos en la memoria, con lo que nace también la obsesión por volcarlos en literatura: “Cada cosa, con sólo mirarla, me suscitaba una ansiedad irresistible de escribir para no morir” (122).

Los recuerdos que van despertando uno a uno en Márquez, sin embargo, no solamente consisten en la descripción de los escenarios de su niñez, y en el recuento de los nombres del árbol genealógico, sino también en la recuperación de ese mundo mágico de brujas, fantasmas y prestidigitación. Citamos como muestra algunos ejemplos:

La primera vez que el doctor se fijó en mí aquella tarde fue al verme sorprendido por la crepitación como una lluvia de gotas dispersas en el techo de cinc. «Son los gallinazos —me dijo—. Se la pasan caminando por los techos todo el día.» Luego señaló con un índice lánguido hacia la puerta cerrada, y concluyó:

—De noche es peor, porque se siente a los muertos que andan sueltos por esas calles [...]

Mi último recuerdo de su esposa Wenefrida fue el de una noche de grandes lluvias en que la exorcizó una hechicera. No era una bruja convencional sino una mujer simpática, bien vestida a la moda, que espantaba con un ramo de ortigas los malos humores del cuerpo mientras cantaba un conjuro como una canción de cuna. De pronto, Nana se retorció con una convulsión profunda, y un pájaro del tamaño de un pollo y de plumas tornasoladas escapó de entre las sábanas. La mujer lo atrapó en el aire con un zarpazo maestro y lo envolvió en un trapo negro que llevaba preparado. Ordenó encender una hoguera en el traspatio, y sin ninguna ceremonia arrojó el pájaro entre las llamas. Pero Nana no se repuso de sus males. Poco después, la hoguera del patio volvió a encenderse cuando una gallina puso un huevo fantástico que parecía una bola de pimpón con un apéndice como el de un gorro frigio. Mi abuela lo identificó de inmediato: «Es un huevo de basilisco». Ella misma lo arrojó al fuego murmurando oraciones de conjuro [...]

A veces no sabía qué hacer con mi conciencia y trataba de disimularlo con parpadeos rápidos. Tanto era así, que algún racionalista de la familia decidió que me viera un médico de la vista, el cual atribuyó mis parpadeos a una afección de las amígdalas, y me recetó un jarabe de rábano yodado que me vino muy bien para aliviar a los adultos. La abuela, por su parte, llegó a la conclusión providencial de que el nieto era adivino. Eso la convirtió en mi víctima favorita, hasta el día en que sufrió un vahído porque soñé de veras que al abuelo le había salido un pájaro vivo por la boca. El susto de que se muriera por culpa mía fue el primer elemento moderador de mi desenfreno precoz. Ahora pienso que no eran infamias de niño, como podía pensarse, sino técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad más divertida y comprensible [...]

Hoy pienso que ella [su hermana, Margot], en su relación conmigo, tenía más uso de razón que los adultos entre ellos. Nuestra complicidad era tan rara que en más de una ocasión nos adivinábamos el pensamiento. Una mañana estábamos ella y yo jugando en el jardín cuando

sonó el silbato del tren, como todos los días a las once. Pero esa vez sentí al oírlo la revelación inexplicable de que en ese tren llegaba el médico de la compañía bananera que meses antes me había dado una pócima de ruibarbo que me causó una crisis de vómitos. Corrí por toda la casa con gritos de alarma, pero nadie lo creyó. Salvo mi hermana Margot, que permaneció escondida conmigo hasta que el médico acabó de almorzar y se fue en el tren de regreso. «¡Ave María Purísima! —exclamó mi abuela cuando nos encontraron escondidos debajo de su cama—, con estos niños no se necesitan telegramas» (38-39;94;104;102).

Tal visión del mundo, comenta el narrador, le había sido transmitida directamente por su abuela, Tranquilina Iguarán, una especie de maga por vocación instintiva:

la abuela Tranquilina, la mujer más crédula e impresionable que conocí jamás por el espanto que le causaban los misterios de la vida diaria. Trataba de amenizar sus oficios cantando con toda la voz viejas canciones de enamorados, pero las interrumpía de pronto con su grito de guerra contra la fatalidad:

—¡Ave María Purísima!

Pues veía que los mecedores se mecían solos, que el fantasma de la fiebre puerperal se había metido en las alcobas de las parturientas, que el olor de los jazmines del jardín era como un fantasma invisible, que un cordón tirado al azar en el suelo tenía la forma de los números que podían ser el premio mayor de la lotería, que un pájaro sin ojos se había extraviado dentro del comedor y sólo pudieron espantarlo con La Magnífica cantada. Creía descifrar con claves secretas la identidad de los protagonistas y los lugares de las canciones que le llegaban de la Provincia. Se imaginaba desgracias que tarde o temprano sucedían, presentía quién iba a llegar de Riohacha con un sombrero blanco, o de Manaure con un cólico que sólo podía curarse con hiél de gallinazo, pues además de profeta de oficio era curandera furtiva.

Tenía un sistema muy personal para interpretar los sueños propios y ajenos que regían la conducta diaria de cada uno de nosotros y determinaban la vida de la casa. Sin embargo, estuvo a punto de morir sin presagios cuando quitó de un tirón las sábanas de su cama y se disparó el revólver que el coronel escondía bajo la almohada para tenerlo a mano mientras dormía. Por la trayectoria del proyectil que se incrustó en el techo se estableció que le había pasado a la abuela muy cerca de la cara (94-95).

Poco más adelante comenta que, entre la herencia más moderadamente templada del carácter de su abuelo, y la visión del mundo mágico de su abuela, aunque siempre quiso de alguna forma seguir la estela de su abuelo, el mundo de la abuela lo llamaba como por impulso:

En medio de aquella tropa de mujeres evangélicas, el abuelo era para mí la seguridad completa. Sólo con él desaparecía la zozobra y me sentía con los pies sobre la tierra y bien establecido en la vida real. Lo raro, pensándolo ahora, es que yo quería ser como él, realista, valiente, seguro, pero nunca pude resistir la tentación constante de asomarme al mundo de la abuela (97).

La larga serie de rememoraciones sobre la mágica vida familiar se cierra con un comentario que hace hincapié en el hecho de la cosmovisión como herencia colectiva: “Muchas veces he presentado, en mis insomnios del mundo entero, que yo también arrastro la condena de aquella casa mítica en un mundo feliz donde moríamos cada noche” (102). A

lo que puntualiza que no pudo tener mejor fundamento imaginario para el ejercicio de su escritura: “No puedo imaginarme un medio familiar más propicio para mi vocación que aquella casa lunática, en especial por el carácter de las numerosas mujeres que me criaron” (103). Para el narrador, la visita había hecho resurgir en su interior todo el mundo de su infancia como una visión hipnótica, a tal punto que, al finalizar el viaje, ya en el transporte de regreso, comenta que apenas y puede reprimir las ganas por ponerse escribir:

La había padecido otras veces, pero sólo aquella mañana la reconocí como un trance de inspiración, esa palabra abominable pero tan real que arrasa todo cuanto encuentra a su paso para llegar a tiempo a sus cenizas. No recuerdo que habláramos algo más, ni siquiera en el tren de regreso. Ya en la lancha, en la madrugada del lunes, con la brisa fresca de la ciénaga dormida, mi madre se dio cuenta de que tampoco yo dormía, y me preguntó:

—¿En qué piensas?

—Estoy escribiendo —le contesté. Y me apresuré a ser más amable—: Mejor dicho, estoy pensando lo que voy a escribir cuando llegue a la oficina (122).

Y, ya de vuelta, sentencia providencialmente para uno de sus colegas:

escuchó con su curiosidad insaciable el trastorno emocional que traté de transmitirle con el relato frenético de mi viaje. Al final, como síntesis, no pude evitar mi desgracia de reducir a una frase irreversible lo que no soy capaz de explicar.

—Es lo más grande que me ha sucedido en la vida —le dije (124)⁶⁶.

Como resulta fácil adivinar a estas alturas, la herencia familiar del lenguaje mágico, recuperado de su memoria en ese tardío viaje que realiza con su madre para vender la casa, servirá como fundamento imaginario y lingüístico para la elaboración de la parte de su obra

⁶⁶ De acuerdo con su relato, a partir de ahí es que empieza a concebir el ejercicio de su escritura como una manifestación de lo maravilloso, buscando esos elementos con ahínco en la vida diaria (tal como sucedía en el mundo de su niñez) para intentar plasmarlos después en la escritura:

En ésas andaba una noche de domingo en que por fin me sucedió algo que merecía contarse. Había pasado casi todo el día ventilando mis frustraciones de escritor con Gonzalo Mallarino en su casa de la avenida Chile, y cuando regresaba a la pensión en el último tranvía subió un fauno de carne y hueso en la estación de Chapinero. He dicho bien: un fauno. Noté que ninguno de los escasos pasajeros de medianoche se sorprendió de verlo, y eso me hizo pensar que era uno más de los disfrazados que los domingos vendían de todo en los parques de niños. Pero la realidad me convenció de que no podía dudar, porque su cornamenta y sus barbas eran tan montaraces como las de un chivo, hasta el punto que percibí al pasar el tufo de su pelambre. Antes de la calle 26, que era la del cementerio, descendió con unos modos de buen padre de familia y desapareció entre las arboledas del parque. Después de la media noche, despertado por mis tumbos en la cama, Domingo Manuel Vega me preguntó qué me pasaba. «Es que un fauno se subió en el tranvía», le dije entre sueños. El me replicó bien despierto que si era una pesadilla debía ser por la mala digestión del domingo, pero si era el tema para mi próximo cuento le parecía fantástico. La mañana siguiente ya no supe si en realidad había visto un fauno en el tranvía o si había sido una alucinación dominical. Empecé por admitir que me había dormido por el cansancio del día y tuve un sueño tan nítido que no podía separarlo de la realidad. Pero lo esencial para mí no terminó por ser si el fauno era real, sino que lo había vivido como si lo fuera. Y por lo mismo —real o soñado— no era legítimo considerarlo como un embrujo de la imaginación sino como una experiencia maravillosa de mi vida.

Así que lo escribí al día siguiente de un tirón, lo puse debajo de la almohada y lo leí y releí varias noches antes de dormir y en las mañanas al despertar (322-323).

que hoy en día se agrupa bajo el nombre del ciclo de Macondo, la cual va desde su inicio como novelista hasta bien entrada la década de los 70 (es decir, precisamente, los años del *Boom*): *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972).

Lo que se observa entonces con estos ejemplos, la herencia del lenguaje mágico, y la herencia de los traumas familiares (el resentimiento contra los militares, la culpa por la muerte del vecino de su abuelo, etc.), es que el episodio de la muerte de Gaitán en el capítulo 5 no resulta tan ajeno al resto del texto como se pensaba en un principio. Si uno de los fines del relato autobiográfico es delinear la identidad del autor, queda patente que para Márquez el delineamiento de su identidad no puede resultar ajeno a los problemas que aquejan a todo el país, pero tampoco de los que aquejan a sus antepasados, su propia familia. La historia del yo no puede así aislarse de ninguna manera de la historia del marco social en el cual se inserta. Las distintas facetas de su relato autobiográfico perfilan esta idea de forma consecuente.

Síntesis conclusiva

En este capítulo hemos visto cómo el Boom latinoamericano está estrechamente ligado con el proyecto de experimentación temporal de la novela moderna europea, lo que ha impulsado a estos autores a concebir su proyecto literario como una crítica frontal contra el tiempo lineal, lo que tendrá un correlato directo en sus textos autobiográficos. Hemos visto también cómo en el ensayo autobiográfico de Carlos Fuentes, *En esto creo*, la preponderancia del colectivo sobre el individuo permea la gran mayoría de los asuntos tratados en su abecedario temático. También hemos visto cómo el ciclo de existencia continuada se manifiesta plenamente en la escritura de Fuentes al postular que su vocación literaria le fue heredada por el gusto de su abuelo y el destino de su tío, el cual llegó a realizarse, en compensación, en su persona. Sin embargo, el ciclo familiar arquetípico se completa más plenamente cuando su hijo repite así mismo la historia de su tío con los mismos tintes trágicos. Finalmente, hemos visto cómo en el ensayo de Fuentes la crítica al tiempo lineal es una preocupación directa, con sendos fragmentos que problematizan la cuestión, y que aluden a la búsqueda de nuevas formas temporales de existencia. Luego nos ocupamos de la autobiografía de García Márquez, *Vivir para contarla*, en donde hemos visto que en el capítulo 5 la narración deja a

un lado la centralidad de la intimidad del yo para narrar la historia del colectivo, en este caso, la ciudad de Bogotá, que funge como resumen del país entero. Así mismo, también hemos visto cómo el estilo que para la amplia mayoría de lectores caracteriza proverbialmente al autor, el realismo mágico, se presenta en el texto como una sabiduría heredada de su familia, más concretamente de su abuela Tranquilina Iguarán y el resto de mujeres con las que compartió su niñez en la mítica casa de sus abuelos en Aracataca.

CAPÍTULO 5

AUTOBIOGRAFÍA COLECTIVA Y TIEMPO CIRCULAR EN LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DEL *BOOM* EDITORIAL DE LA ESCRITURA DE MUJERES: VERÓNICA GERBER Y VIVIAN ABENSHUSHAN

En este capítulo se delinean algunos pormenores de lo que ha sido denominado “el *boom* editorial de la escritura de mujeres”, contexto en el que se ha pretendido enmarcar a las autoras analizadas aquí. Posteriormente, se observa cómo, en el trasfondo de este fenómeno literario, se desarrolla paralelamente un auge de la narrativa en primera persona durante el siglo XXI, estrechamente relacionado con una visión capitalista del mundo de carácter fundamentalmente individualista. Sin embargo, dentro de ese mismo panorama, nos encontramos con dos autoras cuyo relato autobiográfico intenta posicionarse en contra de esa lógica lineal del progreso para proponer un retorno a las relaciones comunitarias propias del tiempo circular. Pasamos entonces al análisis de la novela autobiográfica *Conjunto vacío* de Verónica Gerber, deteniéndonos sobre todo en tres aspectos fundamentales: su crítica a la noción de linealidad desde un aspecto tanto formal como de contenido; su amplia reflexión sobre el tiempo en las investigaciones que la narradora lleva a cabo sobre el concepto; y el arquetipo de repetición que la narradora comparte tanto con sus familiares (su madre, su abuela) como con otros personajes de su entorno (Marisa), lo que le otorga una conciencia de pertenencia a su comunidad. Luego pasamos a ocuparnos de *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan, en donde observamos cómo la autora propone una crítica frontal al tiempo lineal del progreso y la lógica capitalista por medio de una crítica a la noción de autorialidad. Abogando más bien por mecanismos (el plagio, la paráfrasis, la clara exposición de su método de composición) que devuelvan la práctica de escritura a la noción más antigua de literatura como un relato construido desde el colectivo.

5.1 El detonante: la cuarta ola del feminismo en Hispanoamérica

La cuarta ola del feminismo se perfila como un fenómeno inherente al contexto del siglo XXI, al tratarse de un movimiento en el que el espacio del internet se vuelve campo primordial para las movilizaciones de protesta. Así lo prueba uno de los grandes inicios de la cuarta ola como lo fue el hashtag #MeToo, que se viralizó en Twitter a raíz de las denuncias por acoso sexual en contra de varias figuras prominentes de la industria hollywoodense. Sin

embargo, a pesar de este punto de partida anglosajón, cuenta Lamus Canavate, siguiendo a Gargallo en sus ideas, que de forma muy significativa la cuarta ola tuvo su desarrollo más pleno en territorio hispanoamericano, más concretamente en las marchas y protestas políticas que tuvieron lugar en países como Argentina, Chile o España bajo distintos contextos (4).

En Argentina, el movimiento se consolida a raíz de la lucha por la legalización del aborto en el 2018, de la que el grupo “Ni una menos” hizo lobby de forma proverbial con la así denominada “Marea verde”, por el color de los paliacates al cuello que las protestantes usaban como insignia en las marchas —la ley sería finalmente aprobada por el Congreso en el 2021—. En España, Rosa Cobo comenta que la marcha del 8M del mismo año 2018 marcó un partaguas definitivo en el que “cientos de miles de mujeres” se movilizaron por primera vez bajo la causa (134). Un año después, en el 2019, en Chile, las protestas por las subidas de precio del metro de Santiago derivaron en una movilización política general que terminó con la posibilidad de cambiar la Constitución de 1980 heredada por Pinochet. Dentro de ese contexto, en las diferentes revueltas que se alzaron a lo largo del país, el grupo feminista LASTESIS presentó en un performance urbano la canción “Un violador en tu camino”, que rápidamente alcanzaría una viralidad importante en redes sociales hasta convertirse en un hito insigne de la cuarta ola. Lo que pone nuevamente en relieve el papel que jugaron las redes para la difusión del movimiento⁶⁷.

Este uso de las redes como medio a través del cual el movimiento logró masificarse ocasionó un fenómeno muy particular, y es el hecho de que un gran número de mujeres que terminaron simpatizando con la causa no se autopercibían como feministas, ni se encontraban afiliadas a ninguna forma de militancia previo al estallido de la cuarta ola. Rosa Cobo lo destaca de esta manera:

El carácter intergeneracional de este movimiento pone de manifiesto la adhesión de mujeres no militantes [...] Muchas más mujeres que las que se autodefinen como feministas se han

⁶⁷ En un artículo titulado “La cuarta ola del feminismo: conoce a las mujeres rebeldes”, Kira Cochrane cuenta cómo, a la par de la denuncia de los casos de acoso por parte de celebridades en el fenómeno MeToo, durante la cuarta ola las mujeres han usado fundamentalmente las redes sociales como método de denuncia. Hay espacios que se han vuelto especialmente célebres para ese propósito como es el caso de *Everyday Sexism* (comenzando como un perfil de Twitter, pasó luego a ser toda una plataforma independiente) en el que miles de mujeres comparten sus experiencias de acoso. También se podría comentar al respecto que esto es lo que inaugura en parte la así llamada cultura de la cancelación, en la que toda personalidad pública, desde la más minúscula hasta la más prominente, es susceptible de ser juzgada por una constante vigilancia punitiva en las redes sociales.

identificado con esta idea [...] En el territorio español, miles de mujeres jóvenes han formado parte de ese estallido sin pasar previamente por las organizaciones feministas. El proceso se ha realizado al revés: se han movilizado primero, han conectado ideológicamente con las vindicaciones feministas, y ahora es cuando se están acercando a grupos feministas organizados en unos casos y en otros están formando sus propias asociaciones y/ asambleas (134-135).

Que las redes sociales se volvieran el campo central de batalla ideológico, no sólo facilitó el consumo de dicho contenido por parte de las internautas, sino que también acercó mucho más la discusión a mujeres cuyo consumo digital no se movía en el terreno de lo estrictamente político. Así, el alcance de las ideas del movimiento adquirió un receptor no sólo más masivo, sino mucho más popular y alejado del dogma de los sectores más radicales, lo que se tradujo en un éxito abrumador.

Extrapolarse a lo meramente masivo y/o popular y alcanzar con ello un elevado número de simpatizantes, explica por qué un movimiento como éste pudo generar un estallido paralelo en el campo de la cultura, más concretamente, en el campo editorial. A este respecto, no debe olvidarse tampoco la popularización masiva de un concepto como el de *sororidad*, el cual se volvió una de las principales banderas de la cuarta ola, supuesto a denominar el acto de la “solidaridad política entre mujeres”. En una dinámica que presuntamente se convierte en una red de mujeres apoyando a otras mujeres, millones de lectoras se comprometen políticamente en su acto de lectura y se niegan a leer otra cosa que no sea literatura hecha por mujeres. Lo que genera, en automático, un *boom* de ventas de la escritura de autoras femeninas.

5.2 Cambio de paradigma en el mercado editorial

Sin embargo, la cuarta ola y la postura de sororidad por parte de las lectoras es sólo la punta del iceberg de un gran giro que se ha efectuado en la estructura social en los últimos once años. Un estudio de la OECD realizado en el 2023⁶⁸ muestra que, a lo largo del mundo (el estudio recoge una muestra de hasta 74 países) las mujeres son amplia mayoría en las carreras de la rama de Artes y Humanidades, ocupando cuando menos el 65% de la población estudiantil, versus el 35% que ostentan los hombres. Un hecho que posiblemente cualquier profesor del área habrá atestiguado ya a estas alturas. De acuerdo con los resultados del

⁶⁸ Encinas-Martín, M. and M. Cherian (2023), *Gender, Education and Skills: The Persistence of Gender Gaps in Education and Skills*, OECD Skills Studies, OECD Publishing, Paris, <https://doi.org/10.1787/34680dd5-en>.

mismo estudio, al parecer los varones en la última década han centrado sus elecciones educativas en carreras de la rama de STEM (por sus siglas en inglés, Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas), descuidando por descontado la dimensión cultural. Por si esto no fuera poco, se arroja además el dato de que las mujeres ya superan ampliamente a los hombres en la población estudiantil de educación superior, con el 52% del estudiantado a nivel universitario, versus el 39% que representan los hombres.

Al hilo de esta reflexión, y para dar una breve muestra del caso mexicano, de acuerdo con el censo del INEGI del 2025, un 43.1% del total de la población mexicana se confiesa lectora de literatura⁶⁹, de la cual un 48.3% son mujeres, y sólo el 37.0% son hombres. Por lo que también se puede decir que en uno de los centros culturales más grandes del mundo hispanico, aunque sea sólo por el hecho de la extensa población que lo compone (130 millones), el campo lector en la actualidad se encuentra claramente dominado por las mujeres.

Así pues, el patrón resulta claro. La elección de consumo del grueso de la población lectora es lo que va a marcar naturalmente la pauta editorial, generando que ciertos contenidos alcancen un estatus hegemónico. Si la mayoría de la población educada son mujeres, y un gran porcentaje de estas mujeres se inclina por carreras de las Ciencias Sociales, y dentro de éstas, hay otro porcentaje considerable que ha hecho suya la bandera de la lectura como un acto de sororidad, el mercado editorial va dar un vuelco con el fin de intentar complacer a estas potenciales consumidoras. Puesto de forma llana, ¿qué libros son los que están dispuestos a comprar aquellas mujeres que leen? Quien domina el ámbito lector marca la pauta editorial sobre lo que se debe publicar. Quien domina la pauta editorial, domina la cultura.

5.3 El *boom* editorial de la escritura de mujeres

“En los últimos tiempos, ha sido común en el espacio de la crítica y de la prensa cultural la afirmación de que asistimos a un auge de producción de narrativa escrita por mujeres en el ámbito hispanico” escribe Carmona Gil en su artículo “Más allá del «*boom*»: una relectura de la narrativa fantástica escrita por mujeres en el siglo XXI” (48). Algunos de

⁶⁹ El censo especifica literatura diferenciándola de la lectura de libros religiosos, libros técnicos con fin laboral, o redes sociales.

los nombres más prominentes que conforman este *Boom* editorial de la escritura hecha por mujeres son Mariana Enriquez, Christina Rivera Garza, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Guadalupe Nettel, Mónica Ojeda, Valeria Luiselli, Fernanda Melchor, Laia Jufresa, Verónica Gerber, Alejandra Costamagna, Lina Meruane, María Gainza, Fernanda Trias, Margarita García Robayo, Rita Indiana, Yolanda Arroyo, Claudia Hernández, Sara Mesa, Elvira Navarro, Claudia Piñero y Gabriela Wiener. Salvo nombres puntuales como Rivera Garza o Piñero, la crítica ha señalado que el principio que unifica a la mayoría de estos nombres es la lógica generacional, pues todas son autoras cuya fecha de nacimiento se ubica de 1970 en adelante, con lo que se trata de escritoras relativamente jóvenes, que durante el estallido de la cuarta ola no contaban todavía 40 años cumplidos (las más jóvenes, como Ojeda, no contaban todavía ni 30 años).

Carmona Gil destaca además el hecho de que varias de estas autoras no están publicadas por sellos menores o independientes, de poca repercusión editorial, sino por los sellos más importantes del mercado: “en la actualidad, otros sellos más grandes, como Anagrama —que publica, por ejemplo, a Mariana Enríquez o Ariana Harwicz— o Random House —que hace lo propio con Fernanda Melchor y que ha publicado también la última novela de Mónica Ojeda, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024)” (Carmona Gil, 61)

Sin embargo, para demostrar el fenómeno de forma puramente cuantitativa y lejos de especulaciones, Carmona Gil echa mano del “canon” cultural que se establece por medio de una institución como la revista *Granta* y su lista de “mejores narradores jóvenes”, que la autora identifica como uno de los principales “*gatekeepers* de la literatura actual” (54). Con el supuesto fin de dar veracidad a su empresa y no elaborarla con nombres de efímera efervescencia, la revista publica su lista cada década, para hacer así un barrido mucho más óptimo del campo cultural. De esa manera, en la lista que se publicó en el 2010, la constante de la mayoría que ostentaban los hombres en el campo literario se veía aún reflejada:

En la lista publicada en 2010, fueron seleccionadas cinco mujeres de veintidós narradores en total que recogía la lista. Esto supone que la visibilidad de escritoras en esta primera publicación es del 22,72% [...] Ellas son Sonia Hernández (España, 1976), Elvira Navarro (España, 1978), Pola Oloixarac (Argentina, 1977), Lucía Puenzo (Argentina, 1976) y Samanta Schweblin (Argentina, 1978) (Carmona Gil, 54).

Sin embargo, diez años después, en la lista del 2021, las autoras pasan de poco más de 20% de representatividad, a una casi paridad:

En la lista publicada en 2021, en el número 23 de *Granta en Español*, se incluyeron once mujeres de los veinticinco escritores designados como los mejores narradores jóvenes en español. Así, la representatividad de mujeres en esta ocasión es del 44% [...] es decir, aumentó un 21,28% con respecto a la lista de la década anterior. Ellas son Andrea Abreu (España, 1995), Miluska Benavides (Perú, 1986), Irene Reyes-Noguerol (España, 1997), Cristina Morales (España, 1985), Aniela Rodríguez (México, 1992), Andrea Chapela (México, 1990), Aura García-Junco (México, 1989), Camila Fabbri (Argentina, 1989), Dainerys Machado Vento (Cuba, 1986), Paulina Flores (Chile, 1988) y Mónica Ojeda (Ecuador, 1988) (Carmona Gil, 55)⁷⁰.

Nótese, sin embargo, que el barrido de la última lista publicada sólo alcanza hasta el año 2021. Si bien el inicio de la cuarta ola puede rastrearse hasta el 2017, como se vio, no fue sino hasta al 2018 y 2019 que el estallido tuvo propiamente lugar en el ámbito hispánico, por lo que esta paridad se alcanza con apenas tres años del *boom* editorial de mujeres. Si se mantiene la tendencia, habría que esperar hasta la lista del 2031 para observar ya una clara hegemonía por parte de las mujeres en el ámbito editorial.

A continuación, en su estudio, Carmona Gil pasa de ocuparse de la lista *Granta* a la cobertura en prensa del así llamado *boom* editorial de mujeres, del que ha habido un bombardeo de artículos en algunos de los principales medios de prensa, como el diario *El País*, *La Vanguardia*, *El Observador*, la extinta revista colombiana *Arcadia* o la revista del sello Penguin Random House. Para reforzar además el concepto de la lista *Granta* como un “*gatekeeper* cultural” de la actualidad, señala la autora una coincidencia temporal entre la publicación de la última lista *Granta* y este bombardeo de artículos en prensa: “En primer lugar, al mismo tiempo que llama la atención la sucesión de artículos y reportajes sobre la cuestión —como decimos, aquí presentamos una selección: los ejemplos son más—, sobresale también la fecha de publicación de la mayoría de ellos, 2021, coincidente con la publicación de la última lista *Granta*” (Carmona Gil, 59).

Por otro lado, la paridad que comenzaba a vislumbrarse en la lista de *Granta*, se observa ya como realidad en la nómina de algunos de los premios literarios más importantes del ámbito hispánico e internacional, como es el caso del premio Herralde de novela (6 mujeres premiadas versus 6 hombres en los últimos 12 años⁷¹), el premio Biblioteca Breve

⁷⁰ Carmona Gil apunta que el giro hispanoamericano que ha cobrado este auge editorial se observa en el balancee de las once mujeres seleccionadas, pues tres son españolas y el resto hispanoamericanas.

⁷¹ Por el lado de las mujeres: Cynthia Rimsky en 2024, Xita Rubert en 2024 (doble premio), Mariana Enriquez en 2019, Cristina Morales en 2018, Marta Sanz en 2015 y Guadalupe Nettel en 2014; mientras que por el lado

(4 mujeres premiadas versus 4 hombres en los últimos 8 años⁷²) o el premio Nobel de literatura (6 mujeres premiadas versus 7 hombres en los últimos 13 años⁷³). Mientras que también hay algunos galardones cuya balanza se decanta ya en favor de las mujeres, como es el caso del Premio Planeta (6 mujeres premiadas versus 5 hombres en los últimos 11 años⁷⁴).

Si este es el estatus de los premios más prominentes para autores de ambos géneros, también hay que destacar que durante los años de la cuarta ola se ha registrado el crecimiento de un fenómeno particular, y es la creación de premios literarios que galardonan exclusivamente a autoras mujeres. En el ámbito anglosajón tenemos casos como el Women's Prize for Non-Fiction fundado en el 2023 o el Carol Shields Prize for Fiction del mismo año; mientras que en el mundo hispánico tenemos ejemplos como el Premio Bellas Artes de Cuento Hispanoamericano Nellie Campobello fundado en el 2021, o el Premio latinoamericano de poesía Marta Eugenia Santamaría Marín fundado en el 2022. Estos premios vienen además a sumarse a la nómina de los galardones ya existentes pre cuarta ola, que tienen como estatuto el premiar exclusivamente a mujeres. En el ámbito anglosajón tenemos el Stella Prize fundado en el 2013 o el Women's Prize for Fiction fundado en 1996, mientras que en el ámbito hispánico tenemos el caso del Premio Escrituras de la Memoria Mujeres fundado en el 2006, el Premio Dolores Castro fundado en el 2012, o el Premio Sor Juana Inés de la Cruz fundado en 1993, que se otorga año con año en el marco de la FIL de Guadalajara. El caso de este último premio nos interesa especialmente, pues ha sido un

de los hombres: Pablo Maurette en 2025, Luis López Carrasco en 2023, Javier Pérez Andújar en 2021, Luisgé Martín en 2020, Andrés Barba en 2017 y Juan Pablo Villalobos en 2016.

⁷² Por el lado de las mujeres: Elma Correa en 2026, Rosario Villajos en 2023, Raquel Taranilla en 2020 y Elvira Sastre en 2019; por el lado de los hombres: Benjamín G. Rosado en 2025, Jesús Carrasco Jaramillo en 2024, Isaac Rosa en 2022 y Juan Manuel Gil en 2021.

⁷³ Por el lado de las mujeres: Alice Munro en 2013, Svetlana Aleksíevich en 2015, Olga Tokarczuk en 2018, Louise Glück en 2020, Annie Ernaux en 2022 y Han Kang en 2024; por el lado de los hombres: Patrick Modiano en 2014, Bob Dylan en 2016, Kazuo Ishiguro en 2017, Peter Handke en 2019, Abdulrazak Gurnah en 2021, Jon Fosse Noruega en 2023 y László Krasznahor en 2025. Cabe destacar que el nombre masculino que rompe la paridad es Bob Dylan, *a priori*, un autor que no pertenece estrictamente al ámbito literario de acuerdo con las opiniones más conservadoras del medio, por no decir que es un premio que se le otorgó simbólicamente a una figura de izquierda en el singular año del 2016, en el que la nueva derecha tomaba protagonismo en el escenario político de la mano de la candidatura de Donald Trump por las elecciones presidenciales de los Estados Unidos.

⁷⁴ Por el lado de las mujeres: Alicia Giménez Bartlett en 2015, Dolores Redondo en 2016, Eva García Sáenz de Urturi en 2020, Luz Gabás en 2022, Sonsoles Ónega en 2024, Paloma Sánchez-Garnica en 2024; por el lado de los hombres: Javier Sierra en 2017, Santiago Posteguillo en 2018, Javier Cercas en 2019, Carmen Mola en 2021 y Juan del Val en 2025.

galardón donde varios de los nombres de las protagonistas del *Boom* editorial de mujeres se han dado cita, como es el caso de Cristina Rivera Garza (premiada dos veces, 2001 y 2009), Lina Meruane (premiada en el 2012) o Claudia Piñero (premiada en el 2010). Como hemos señalado, de la misma forma que el *Boom* latinoamericano se configuró por medio de instituciones literarias como el premio Biblioteca Breve o el Rómulo Gallegos, también en el *Boom* editorial de mujeres existen ciertos espacios donde los nombres de sus máximas representantes se entrelazan creando redes de significado⁷⁵. Tal es el caso también del premio Herralde, ganado por Guadalupe Nettel en 2014 y por Mariana Enriquez en 2019⁷⁶.

En adición, un artículo publicado en la revista *WMagazin* por Winston Manrique Sabogal el 7 de marzo del 2022, titulado “Las mujeres liderarán, en cinco años, de forma indiscutible en España el mundo del libro como lectoras y como escritoras” señala que “En

⁷⁵ En el caso particular de la literatura mexicana, las autoras más prominentes del *boom* editorial de mujeres se entrecruzan también en una red de significación en el caso de su aparición en los volúmenes de la antología de textos feministas conocida como *Tsunami*:

Las autoras convocadas en este primer volumen son Brenda Lozano, Vivian Abenshushan, Cristina Rivera Garza, Daniela Rea, Dania J. Torres, Jimena González, Margo Glantz, Sara Uribe, Verónica Gerber Bicecci, Yasnaya Elena Aguilar Gil y Yolanda Segura. En el segundo volumen participan Marina Azahua, Lydia Cacho, Dahlia de la Cerda, Diana del Ángel, Lia García (La Novia Sirena), Valeria Luiselli, Fernanda Latani M. Bravo, Luna Maran, Sylvia Marcos, Ytzel Maya, Brenda Navarro y Jumko Ogata (Amaro, 42-43)

De forma bastante significativa, el título funge como una metáfora hiperbolizada en estrecha relación con el concepto del movimiento feminista como una serie de olas que se encienden y se apagan a lo largo del tiempo, Amaro, en un estudio titulado “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres” rescata las palabras al respecto de Gabriela Jauregui en su papel de coordinadora del proyecto:

El nombre escogido se hace eco de la idea que vivimos, más que una *cuarta ola* feminista, un *tsunami* de proporciones, que reúne con fuerza a mujeres de diversas generaciones y modos de pensar, con ánimos de arrasar estructuras largamente instaladas; como lo plantea la escritora mexicana y coordinadora de ambos volúmenes en México, Gabriela Jauregui, “el sentimiento es que, en estos tiempos, nuestras voces se suman en *crescendo* hasta que ola tras ola más bien se crea un verdadero tsunami” (*Tsunami* 19).

Los volúmenes de *Tsunami* vienen así a confirmar la estrecha relación que existe entre el *Boom* editorial de mujeres y el fenómeno político de la cuarta ola.

⁷⁶ No nos interesa demasiado entrar al tema de la comparación entre el *Boom* latinoamericano y el *Boom* editorial de mujeres, si bien autoras como Carmona Gil han destacado que el sólo uso de la misma partícula lingüística para definir a ambos fenómenos, establece un campo semántico común que llama a la comparación retroactiva entre uno y otro. Carmona Gil por ejemplo defiende la tesis de que el *Boom* editorial de mujeres tiene un giro específico hacia la literatura fantástica o de horror, como se presume por los libros más famosos de autoras insigne del fenómeno como Enriquez u Ojeada, y hace la comparación de cómo en el *Boom* latinoamericano, el giro temático fue también especialmente hacia lo fantástico de la mano de la célebre etiqueta del realismo mágico. Por ello es que, defiende la autora, ambos fenómenos se alzan como una representación adalid de la identidad latinoamericana, pues llevan implícita una mirada particular del mundo que es heredera de la magia y, por tanto, sirve de contrapunto a la herencia racionalista o realista de la literatura europea. Un interesante apunte con el cual no estamos realmente de acuerdo, pues si así fuera, habría que admitir que todas las grandes novelas del *Boom* latinoamericano giran especialmente en torno a la estética del realismo mágico, lo que no es así. Pues ni *Rayuela*, ni *La muerte de Artemio Cruz*, ni *La ciudad y los perros*, ni *Tres tristes tigres*, ni un largo etcétera, basan sus temas en torno a la estética del realismo mágico (si bien sí es posible, a veces, encontrar en estas novelas breves destellos del mundo mágico y la superstición).

el último lustro, dos de cada tres de los diez premios literarios y comerciales más conocidos los ganaron mujeres, mientras que en el periodo anterior la proporción fue de uno a tres”. Y cita la revista que 13 de las 20 obras más vendidas van firmadas por mujeres. Sobre la misma línea, tres años después, en un artículo publicado el 5 de marzo del 2026⁷⁷, *La Vanguardia* sigue un estudio hecho por World Economic Forum⁷⁸ que señala que desde el 2023 las mujeres publican más libros que los hombres.

En el siglo XXI la literatura hispanoamericana experimenta no sólo una ampliación de la participación femenina, sino una reconfiguración del campo editorial que tiende hacia una hegemonía simbólica de las escritoras, visible en los mecanismos de legitimación, circulación y recepción. Sin embargo, el discurso crítico contemporáneo sobre la literatura hispanoamericana tiende sólo a describir el auge de las escritoras en términos de visibilización y reparación, lo que ha evitado conceptualizar este fenómeno como una reconfiguración del poder simbólico o una nueva centralidad dentro del campo literario, aunque haya datos estadísticos y mercadológicos para pensarlo.

Y es que el estatus de las mujeres como un grupo oprimido en la historia de la literatura es innegable, sin embargo, la condición histórica de subordinación de un grupo no impide que, en un campo específico y en un momento determinado, ese grupo ocupe posiciones centrales en los mecanismos de legitimación cultural. Hay que recordar que la noción de hegemonía no se define por la pertenencia a una mayoría o una minoría, sino por la capacidad de establecer criterios de legitimidad en las estructuras políticas y culturales. De esa manera, el análisis no debe centrarse en la identidad de los actores, sino en la estructura de las instituciones que distribuyen dicho reconocimiento.

Como hemos señalado, el *Boom* editorial de escritoras obedece en gran parte al dominio que ostentan las mujeres en el ámbito del público lector durante la última década, por lo que *a priori* los sellos editoriales realmente no tendrían otro interés que simplemente cumplir la demanda de los consumidores. De ese modo, en su citado estudio, Amaro destaca

⁷⁷ “La revolución editorial de las mujeres: publican más libros que hombres y amplían diversidad narrativa.” *Vanguardia MX*, 5 Mar. 2026. <https://vanguardia.com.mx/noticias/la-revolucion-editorial-de-las-mujeres-publican-mas-libros-que-hombres-y-amplian-diversidad-narrativa-GE19486044>

⁷⁸ El estudio consta de un análisis de las publicaciones de los últimos 70 años, con fuentes desde lo más institucional a lo más popular, como la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y plataformas como Amazon, Goodreads y Bookstat.

también que tras el entramado cultural que dio origen al *Boom* editorial de mujeres, se esconden los profundos mecanismos de poder de la lógica del mercado y la dinámica capitalista, aspecto que acaso merezca pensarse de forma más detenida:

incluso hoy, de cara al aparente “éxito” de las escritoras y de los discursos antes minorizados, muchas veces lo que hay detrás son intereses económicos y perspectivas políticas que, lejos de visibilizar y valorizar la disidencia, procuran domesticar las propuestas más radicales para alimentar lo que tanto Diamela Eltit como otrxs autorxs ven como una intensificación del programa neoliberal, con la consecuente proliferación de nichos de consumo que pueden acabar por convertir las consignas sociales en nuevas mercancías, y algunas reivindicaciones, en formas de discriminación o ghetización.

Discernir sobre estos procesos es complejo, ya que ocurren a la par de las legítimas demandas de inclusión y equidad de género, que en el programa del feminismo liberal remiten, en la mayoría de sus formas, a la exigencia de cuotas participativas y suministro igualitario de fondos privados y públicos (Amaro 36-37).

Por su parte, Carmona Gil, realiza el reparo de la siguiente manera:

Pero considero que debemos ser conscientes de las particularidades de estas obras como objetos producidos en un contexto político, cultural, social y económico concreto —y, por eso, atravesados por él—, a fin de sortear los «tentáculos» del sistema y evitar caer también en la extendida paradoja que nos hace preguntarnos: ¿cómo es capaz de producir y promocionar literatura concienciada por las problemáticas feministas y LGBTTIQ+, la crisis climática y económica, entre otras —en definitiva, literaturas «disidentes»— el mismo sistema que provoca esas problemáticas? (Carmona Gil 63).

En su ensayo *Requiem for the American dream*, Noam Chomsky comenta que la absorción de las movilizaciones políticas más radicales para convertirlas en productos que acaben fortaleciendo al mercado, es una estrategia que la estructura capitalista aprendió a la perfección durante la crisis del sistema por los movimientos de emancipación en Estados Unidos y en el mundo en la década de los 60:

ellos estaban horrorizados por las tendencias democratizadoras de los años sesenta y pensaron: «Tenemos que reaccionar». Les preocupaba que estuviese desarrollándose un «exceso de democracia». Partes de la población que antes se habían mostrado pasivas y obedientes —las mujeres, los jóvenes, los ancianos, los trabajadores—, en ocasiones denominados «grupos de interés», empezaban a organizarse e intentar entrar en el terreno político. Dijeron que aquello tensaba excesivamente el sistema, que no podía con tanta presión... Por consiguiente, estos sectores debían volver a la pasividad y despolitizarse.

Mostraban especial preocupación por lo que ocurría con los jóvenes, en la vanguardia de los sucesos de los años sesenta. Los jóvenes se volvían demasiado libres e independientes. Lo exponían como si se tratara de un fracaso por parte de las escuelas, las universidades, las iglesias... las instituciones responsables del «adoctrinamiento de la juventud». La frase es suya, no mía. Se debía tener lo que ellos llaman más «moderación en la democracia», y entonces todo iría bien (30).

El antídoto del sistema para pelear contra estos movimientos que resultan “un exceso de democracia”, es el fortalecimiento del mercado:

A partir de la década de 1970 ha venido produciéndose una enorme, concentrada y coordinada ofensiva empresarial para oponerse a los esfuerzos igualitarios que se prolongaron hasta finales del Gobierno Nixon.

Es evidente en muchos aspectos; se pone de manifiesto en documentos como el célebre Memorando Powell —enviado a la Cámara de Comercio, el principal grupo de presión empresarial, por el futuro miembro del Tribunal Supremo Lewis R Powell—, un documento que advertía que la gran empresa estaba perdiendo el control de la sociedad y que había que actuar para contrarrestar tales fuerzas.

El *Memorando Powell* afirmaba que la clase más perseguida en los Estados Unidos era la clase capitalista. Los propietarios, los muy ricos, sufrían una persecución radical. El documento viene a decir: los delirantes izquierdistas —Herbert Marcuse, Ralph Nader, los medios, las universidades— lo controlan todo, pero nosotros tenemos el dinero, lo que nos permite contraatacar. Lo que tenemos que hacer es utilizar nuestro poder económico para salvar lo que llamaremos «libertad», pero que en realidad será nuestro poder.

Evidentemente Powell lo expone en términos defensivos —«defendernos de un poder exterior»—, pero en realidad es un llamamiento para que las grandes empresas utilicen su control sobre los recursos para iniciar una gran ofensiva contra la corriente democratizadora (29-30).

Esto es lo que ha venido sucediendo los últimos años en el mercado mundial. McDonalds, que se jacta de vender 6 millones de hamburguesas en un día, lo que equivale aproximadamente a 600 animales exterminados en el lapso de una revolución solar, vende la modalidad de su nueva hamburguesa “vegana”. Johny Walker, la mayor productora de whisky/scotch en el mundo (directamente, una productora de narcóticos), cambia su etiqueta para promocionar su Jane Walker y apoyar así la cuarta ola del feminismo. Google pinta las letras de su logo en arcoíris durante el *pride month* buscando la aceptación del sector consumidor actual. La moralidad se convierte, así, en una estrategia de mercado. La ideología revolucionaria, en un producto que es susceptible de ser etiquetado y vendido, convirtiendo a los simpatizantes de ideologías que persiguen el cambio de las estructuras, en consumidores pasivos que se encargan de mantener circulando el capital.

Ahora veremos, precisamente, cómo la condición contextual que liga a este fenómeno editorial con la lógica capitalista de producción, ha permeado de forma considerable la inclinación por ciertas formas textuales, lo que ha generado cierta preponderancia de la narrativa del yo en la literatura hispanoamericana del siglo XXI. Antes, no obstante, será necesario hacer un pequeño apunte sobre la tradición de la escritura autobiográfica hecha por mujeres.

5.4 Breve apunte sobre las escrituras autobiográficas hechas por mujeres en el siglo XXI: capitalismo e individualismo

La condición histórica de la escritura autobiográfica de mujeres es un tema que no tenemos espacio para desarrollar en este trabajo. Baste con decir que es un barrido que consiste en una larga serie de lugares comunes que acaso los textos contemporáneos (o, cuando menos, los que vamos a revisar en este capítulo) han superado desde hace mucho.

Intentaremos abreviar. José Amícola en su ensayo *Autobiografía como autofiguración* señala que, mientras que el discurso autobiográfico hecho por hombres delinea el proyecto de construcción de la subjetividad por medio del motor de la conciencia y la razón, un lenguaje que el hombre ha conquistado a lo largo de dos mil años de historia occidental, en contraposición, las mujeres suelen pensarse en sus escritos autobiográficos generalmente a partir del elemento del cuerpo. En la vida cotidiana, el cuerpo tiene generalmente tres dimensiones principales, se usa para trabajar, para criar, o para la satisfacción sexual. De esa forma, es común encontrar en la historia de la escritura autobiográfica de mujeres autofiguras constantes como madre, amante o esclava doméstica. Aunado a este aspecto, se ha señalado también ampliamente que las mujeres eran un gremio en principio excluido de la práctica de la autobiografía tradicional occidental (aquella nacida con Rousseau), pues si, como decía un autor como Doubrovsky, la autobiografía es sobre todo un vehículo para que los hombres prominentes del orden público elaboren su relato, las mujeres, vedadas de participar en ese espacio público, no podían tener acceso a este tipo de escritura autorreflexiva⁷⁹. Sin embargo, así mismo se ha señalado que, a la par que se veían relegadas de la posibilidad de la autobiografía tradicional, al mismo tiempo las mujeres sí que fueron pioneras importantes de la escritura autobiográfica en su espectro general, pues el registro escrito del espacio privado es el tema por antonomasia de formas célebres de las escrituras del yo como el diario íntimo o las cartas. De ahí la larga tradición de escritura autobiográfica femenina en los campos de la escritura diarística y

⁷⁹ Recordemos para este propósito que en el caso de la autobiografía tradicional occidental, se ha señalado que ésta muchas veces fue un discurso de autojustificación frente a las críticas de los detractores. Al enunciar desde el espacio público, los autores encontraban continuamente objeciones a su pensamiento, con lo que se veían impelidos a una defensa de sus ideas. Sin embargo, si no operas en el espacio público, no tienes tampoco detractores, con lo que la autobiografía no es supuestamente necesaria.

epistolar, con ejemplos célebres como los diarios de Virginia Woolf, Anaïs Nin, Sylvia Plath o incluso Anna Frank en el caso del primero; y de las cartas de Eloísa, Sor Juana Inés, Roxa Luxemburgo o Simone Weil en el segundo. Se comprende entonces que cuando el discurso de poder reduce tu libertad de agencia, los temas sobre los que puedes hablar son aquellos a los que te han limitado (el cuerpo, lo íntimo), lo que no va a significar, sin embargo, una ausencia en sí de escritura o tradición.

Ahora bien, ubicándonos ya en el siglo XXI, en la teoría de la escritura autobiográfica la proliferación del uso de la primera persona en la narrativa contemporánea se encuentra bien documentada en los estudios de la autoficción. El tema es extenso de delinear y para un lector que guste profundizar remitimos a una investigación anterior⁸⁰, por lo demás, ya señalamos previamente en el trabajo que el concepto de autoficción ha sido conectado con las reflexiones posmodernistas del siglo XX sobre la crítica al logocentrismo. Por medio de máximas célebres como “la muerte del autor” o “la muerte del sujeto”, la noción ilustrada del sujeto como una identidad fija fue puesta en tela de juicio. La autoficción se presenta entonces como una posibilidad de contar la vida apelando a un ambiguo registro de los hechos vitales por medio de la ficción, desechando el principio de veracidad. Por eso fue tan importante en su momento para la teoría de la autoficción el denominar esta dinámica textual como un “género” ambiguo, a caballo entre la autobiografía y la novela.

Sin embargo, no puede desdeñarse en esta ecuación el papel que juega el individualismo moderno producto del orden del sistema económico capitalista, dinámica a la que el sujeto se ve empujado de forma irremediable. El tiempo del capitalismo es fundamentalmente el tiempo lineal, el tiempo del progreso, como apunta célebremente Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Como es sabido, en su novena tesis, Benjamin cita el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, al que imagina como “el ángel de la historia”. Con la mirada fija en el pasado, el ángel observa cómo el huracán del progreso, que avanza irremediabilmente hacia adelante, amontona ruinas sobre ruinas en el mundo,

⁸⁰ Amador Solís, Lausmeg Teiccauh. *La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción*. Tesis de maestría, UAEM, 2021. Repositorio Institucional de Acceso Abierto UAEM, <https://riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/1929>. Ver capítulo 3, el apartado 3.2 y sus respectivos subapartados.

con lo que la mirada histórica se convierte así en el testigo de la ruina progresiva de la humanidad:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso* (44-45).

Como es sabido, además de la crítica al capitalismo desde una postura marxista, Benjamin también dirigió una crítica profunda contra las interpretaciones progresistas del materialismo histórico, particularmente aquellas que concebían la historia como un avance necesario hacia la emancipación final del proletariado. El *Angelus Novus* se vuelve así un símbolo de la crisis dialéctica del materialismo histórico, cuya promesa mesiánica se ve reducida a una imposibilidad, pues el huracán del progreso es tan fuerte que el ángel no es capaz ya ni de mover sus propias alas. Lo que nos interesa de esta metáfora, no obstante, es ese huracán devastador que representa al tiempo lineal del progreso capitalista, el cual se conjunta con la metáfora bíblica no de forma inocente si recordamos que es la instauración del cristianismo como religión oficial lo que inaugura la concepción del tiempo lineal⁸¹.

Como hemos visto, si todo avanza irreversiblemente hacia adelante, todo lo que ha sucedido, no puede volver a suceder otra vez. Con lo que cada hecho en el mundo resulta único. Por eso es que esta perspectiva funda el individualismo moderno en el que el sujeto se entiende como un ser único e irrepetible en la larga historia de la humanidad. Nadie puede ser lo mismo que yo, mi vida, mis opiniones y mi interioridad solamente yo puedo conocerlas. Esta postura es lo que llevaría muchas veces a la elaboración del relato autobiográfico.

⁸¹Se ha señalado que Benjamin se adscribe a una tradición judía antes que cristiana. Sin embargo, conviene recordar que ambas doctrinas comparten una comprensión fundamentalmente lineal de la historia sustentada en un horizonte mesiánico. Para el judaísmo, la redención definitiva permanece en el futuro con la llegada del Mesías; para el cristianismo, la consumación de la historia tendrá lugar con la segunda venida de Cristo. En ambos casos, la historia se orienta hacia un acontecimiento futuro de carácter escatológico que obliga a situar la mirada en el futuro, en aquello que está por venir.

En la sociedad capitalista la voluntad individual prima sobre todas las cosas, el yo tiene siempre la última palabra y su mirada se convierte en la medida de la realidad. En otra parte hemos comentado ya este aspecto:

Al prestigio de lo individual habría que añadir la obsesión constante en el sistema capitalista de hacer de todo una mercancía, de convertir en producto cada aspecto de la vida y, por supuesto, de entrar así en el juego inacabable del espectáculo. No olvidemos que los libros de autoficción son después de todo productos en el mercado cuya función última es ser vendidos, de lo que podríamos concluir que esta dinámica encierra una cruda mercantilización de la propia vida. Esta praxis deriva en la entrada, prácticamente de manera automática, a la maquinaria del espectáculo, pues la escritura, publicación, venta e incluso posterior lectura por parte de un público de una autoficción, implica para el autor poner su propia vida en el escaparate. El autor de una autoficción debe exponerse, desnudarse y exhibirse ante a los demás. Hacer de su yo más personal un entretenimiento y de su vida más privada un espectáculo.

Esta práctica puede derivar también en un cierto gozo mismo de la dinámica del espectáculo, en la medida en que en ésta va implícito un proceso conductivo de estímulo y recompensa. Es decir, su acto de exhibicionismo del yo es recompensando para él a través de cierta efímera atención, fama y ganancias monetarias. Así pues, el convertir el yo en producto y mercancía para después venderlo, termina desembocando en un cierto acto de veneración hacia ese yo por parte del público. El predominio y supremacía de la individualidad se ve así satisfecha en todos sus sentidos (Amador Solís *Autofiguración*, 106-107).

Curiosamente, estas perspectivas no siempre son advertidas como debería, pues muchas veces suelen ocultarse bajo un peligroso discurso victimista y sentimentaloides del *wellness*, el *coaching* y el “autocuidado” contemporáneo. “Cada vez que dices sí a los demás, es decirte no a ti mismo”, “primero está tu salud mental”, “prioriza lo más importante, empieza por ti”. En una sociedad subyugada por la lógica que otorga un precio a todo, es fácil observar también esta dinámica en la idea moderna que se tiene del “lujo”. El automóvil como antítesis del transporte público, las salas y los espacios VIP, las playas privadas, el *fast track* o fila preferencial. La idea no sólo de éxito ante los demás, sino la propia idea de comodidad, felicidad y paz se ofrece por medio de espacios y tecnologías que tienen como finalidad aislar al sujeto de sus congéneres. La literatura por supuesto termina filtrando todos estos imaginarios por medio de la ficción, por lo que no es raro encontrarse con un uso sobreabundante de la primera persona en las narrativas contemporáneas, un campo que, como ya vimos, en la última década se encuentra dominado por las escrituras hechas por mujeres.

Dentro de esta dinámica, sin embargo, dos autoras mexicanas como Verónica Gerber y Vivan Abenshushan publican libros cuyo eje autobiográfico no lleva el fin de la autorreflexión interior, sino el de la cavilación y la representación de lo colectivo, derivando

así en una profunda meditación sobre el tiempo circular. Sus textos se posicionan así como una crítica implícita a la visión lineal del tiempo del progreso del sistema en el que se encuentran inmersas. Veamos los ejemplos.

5.5 Colectivo y tiempo circular en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber

Conjunto vacío es una novela de la escritora mexicana Verónica Gerber, galardonada con el premio Internacional de Literatura Aura Estrada 2013, y publicada por la editorial Almadía en el año 2015. La novela sigue una clara senda autoficcional en la medida en que, aunque por medio de las señas paratextuales el texto se asume a sí mismo como novela, la protagonista narradora de la historia se denomina a sí misma como Verónica⁸². Al igual que la propia autora, la Verónica de la novela es artista (visual, plástica y escritora) y vive en la Ciudad de México.

En el epílogo a la novela de la edición de Almadía del 2021, se agregan algunas notas de la propia autora que intentan arrojar luces sobre la composición de la obra. En dichas notas, Verónica Gerber confiesa que la protagonista de la historia no solamente es un trasunto ficticio de ella misma, sino que el texto tiene un claro proyecto autobiográfico:

Busco en las páginas de mis cuadernos a la Verónica que escribió *Conjunto vacío*. Temo encontrarla y, al hacerlo, convertirme en una estatua de sal

[...]

la investigación que desarrollé para un proyecto llamado Todas las cosas suceden simultáneamente, y cuyo título final fue Homesick (2007). Fue, de algún modo, mi primer intento de escribir *Conjunto vacío*. Se trata de un ejercicio autorreferencial que partió de una premisa sencilla: «A finales de octubre de 2004 tuve que dejar inesperadamente la que había sido mi casa»

[...]

Los personajes y situaciones en este artefacto no son imaginarios (como tampoco lo es la narradora) sino “autobiográficos al mil por ciento”. Es decir, tienen un cien por ciento de autobiografía más un novecientos por ciento que se agregó a ella”, como dijo atinadamente el escritor y psicoanalista Serge André de su obra *Flac*

[...]

El personaje de Verónica, por ejemplo, es una narradora omnisciente pero también es una forma circular nombrada Yo(Y). Desdoblada como narradora y como dibujo (como sujeto y objeto), ella es cualquier persona que pueda nombrarse “Yo”. Yo es cualquier nombre, y, a la vez, no deja de ser Verónica. Del mismo modo en que, aunque es *otra* Verónica, tampoco deja de ser yo misma (215;216;219;224, cursivas del original)

Lo que nos interesa de la novela, sin embargo, no es un señalamiento superficial de la coincidencia en la identidad nominal entre autor y personaje, sino observar cómo lo autobiográfico, a priori un discurso eminentemente individual de acuerdo con la tradición

⁸² Un autor como Jacques Lecarme en “Autofiction: un mauvais genre?” delinea la autoficción con la siguiente definición: “una autoficción es un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal, y donde el título genérico indica que se trata de una novela” (Ana Casas, 21).

occidental, deviene en lo colectivo. A este respecto, nótese cómo Verónica Gerber, después de denominar su texto como autobiográfico, aclara que su proyecto no se origina de una inquietud por la autoreflexión interior, sino por intentar develar la conexión entre sí misma y la idiosincrasia familiar.

En las mismas notas contextuales, Verónica Gerber confiesa que el impulso creativo para escribir la novela nace de la anécdota de una la lectura compartida entre toda su familia, concretamente el título *Mountolive*, tercer volumen de *El cuartero de Alejandría* de Lawrence Durrell. Un libro que leyó su madre, su padre y su hermano. Significativamente, señala además que las copias a su disposición de los primeros dos tomos de la saga contenían las anotaciones de su padre, por lo que su lectura del libro era de alguna forma seguir la lectura heredada del padre. Más tarde, ella y su hermano se embarcan incluso a un viaje a las costas de Alejandría para conocer los escenarios del libro, e intentar responder así a la fascinación que sentía la familia por el mismo. Dice Gerber que tenía la sensación mística de que, si lograba responder a la fascinación del gusto compartido, podía resolver el misterio del lazo familiar de una vez por todas. No sabemos si Verónica Gerber pudo descifrar el arquetipo de repetición del gusto compartido, pero sí logró, por medio de un relato autobiográfico, diluir al yo y su simulacro de individualidad en una red colectiva de existencia. Veamos de qué manera.

5.5.1 Contra el tiempo lineal, o el desorden temporal como postura estética

Estructuralmente hablando, la propia novela se posiciona como una crítica a la disposición lineal del orden narrativo en la tradición. Pues se encuentra compuesta de diversos fragmentos en desorden cronológico sin título ni numeración⁸³. La crítica a la linealidad se observa ya desde el propio párrafo de apertura de la novela, en el que la narradora se confiesa a sí misma como una coleccionista de inicios, patrón del cual está ya cansada:

Mi expediente amoroso es una colección de principios. Un paisaje definitivamente inacabado que se extiende entre excavaciones inundadas, cimientos al aire libre y estructuras en ruina; una necrópolis interior que ha estado en obra negra desde que recuerdo. Cuando te conviertes

⁸³ Valga el apunte que esta disposición estructural iría en consonancia con lo que hemos señalado más arriba acerca de la novela autoficcional como un discurso que pone en entredicho la unidad identitaria del sujeto por medio de la fragmentación. El yo no se representa así ya por medio de un relato totalizante y progresivamente lógico, sino por medio de pinceladas fragmentarias que sólo dejan ver ciertos aspectos.

en coleccionista de inicios también puedes corroborar, con precisión casi científica, la poca variabilidad que tienen los finales. Estoy condenada, particularmente, a la renuncia. Aunque, en realidad, no hay mucha diferencia, todas las historias terminan bastante parecido. Los conjuntos se intersectan más o menos igual y lo único que cambia es el punto de vista desde el que te toca ver: la renuncia es voluntaria, el consenso es la menos común de las opciones, y el abandono es más bien una imposición (9).

El detonante narrativo bajo el cual conocemos a la narradora es el de una ruptura amorosa. Sin embargo, cansada como está ya de los inicios, la narradora conscientemente se salta el relato de su pasada relación para ir directamente hacia el final. Se entiende, como una estrategia que supone evitar el dolor de repasar todos los detalles de la relación recién acabada, pero también en un sentido que desde ya nos va perfilando sus preocupaciones estéticas, la de desordenar el tiempo:

esta vez no quiero preámbulos, intentaré evadir el comienzo, ya tengo demasiados. Estoy cansada de los preludios y el único momento al que podría volver con cierta seguridad es a aquel desenlace, a ese rompimiento que lo cambió todo en primer lugar, que me convirtió en una desertora, en una compiladora de historias irremediablemente trucas.

Un buen día, sin previo aviso, desperté en el final. No me había levantado de la cama cuando, desde la puerta de la habitación, a punto de irse a dar clase, el Tordo(T) me dijo:

Ya no eres la misma de antes (10).

La novela se llama *Conjunto vacío* porque a lo largo de la narración se juega mucho con la idea de la teoría de conjuntos de las matemáticas, en la que por medio de diagramas circulares se pretende estudiar de forma abstracta las relaciones compartidas entre dos entes distintos. Tal es el caso del famoso diagrama de Venn, en donde si se superpone la parte derecha y la parte izquierda de dos círculos una sobre la otra, se resaltará una pequeña área que queda así compartida por ambas figuras.

En la novela, cada personaje está representado por un círculo, la relación entre diagrama circular y personaje se señala por medio de la inserción de la inicial del nombre del personaje en la parte inferior de la figura. De ahí que a la autora le preocupe tanto el presentar a cada personaje seguido de su letra inicial en mayúsculas y entre paréntesis, i.e.: Mamá(M), Tordo(T), Alonso(A), Hermano(H), etc. Si se llega a repetir alguna letra, se añade una pequeña minúscula a un lado que sirva como variante para diferenciarla del nombre que ya había hecho uso esa letra, así por ejemplo se distingue al personaje de Marisa(Mx) del personaje de su Mamá(M). Por su parte, el personaje de la narradora, el yo, estaría representada por un círculo con la letra “Y”.

Volviendo al tema de la ruptura amorosa que detona la trama, la narradora utiliza el método de la teoría de conjuntos para explicar los pormenores de la ruptura. Primero, hay dos existencias circulares, “Y” y “T” (ella y Tordo, su novio) compartiendo una relación, pero luego aparece una tercera existencia que viene a entrometerse:

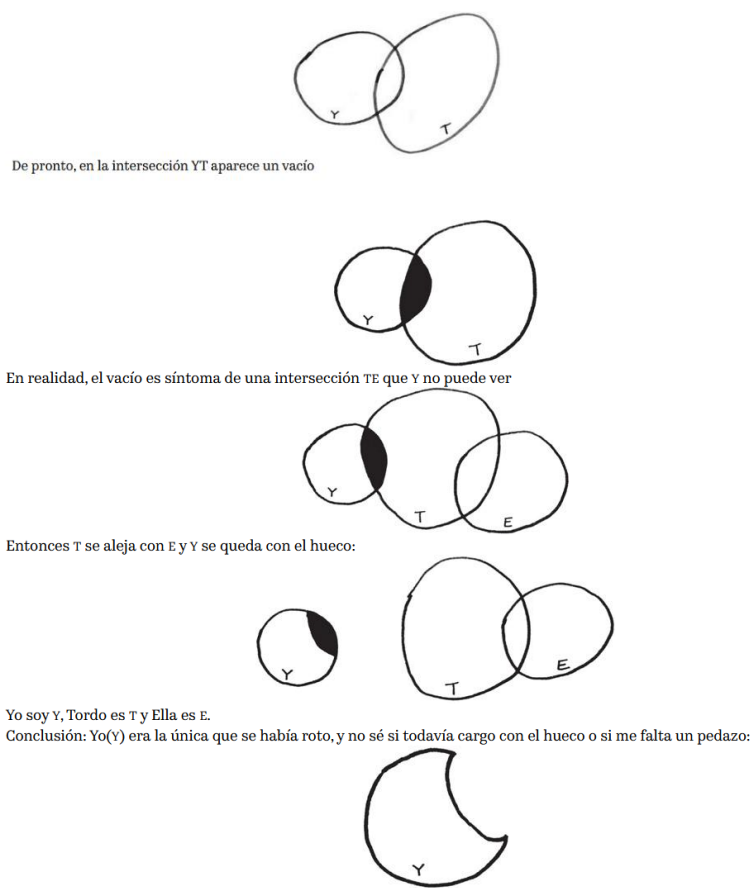


Figura 5

Ya que se trata de una novela en donde la relación entre la palabra y la imagen resulta central⁸⁴, simbólicamente hablando, es muy significativo el hecho de que la existencia de una persona esté representada por un círculo. Recuérdese a este propósito, en contraposición, la citada reflexión de Bourdieu sobre la existencia en el lenguaje de variadas metáforas que refieren la vida como un proceso lineal, tal como un camino, un río, un puente, una vía, una carretera, un viaje, etc. Pero nótese además que se tratan de círculos en estrecha relación con otros círculos. De ahí la importancia del sintagma *conjunto* en el título, pues un círculo por

⁸⁴ En los fragmentos paratextuales de la edición de Almadía de la novela, por ejemplo, la editorial presenta la autora como una artista cuya búsqueda estética reside entre el cruce entre palabra e imagen.

sí mismo, un yo aislado, no nos diría nada. Es en su relación con otros yos, con otros círculos en un diagrama de conjunto, que comienza su proyecto de autocomprensión autobiográfica⁸⁵.

Ya vimos cómo la narradora pretende desordenar el tiempo evitando hablar del inicio de su relación recién terminada, dejando así de lado toda forma cronológica. Esta fórmula, presentada en las primeras páginas de la novela, se respetará a lo largo de toda la narración y, a partir de ahí, cada vez que la autora introduzca una nueva relación amorosa, no lo hará nunca por el inicio de la misma, sino, en cierto sentido, *in media res*⁸⁶. Lo curioso al respecto es que muchas veces el inicio de determinada relación amorosa sí se cuenta en la novela, es decir se encuentra en el texto, pero el lector llega a esas páginas muchísimo después de conocer de sobra a los personajes implicados.

Así, apenas por ejemplo en la página 18 de la edición de Almadía de la novela, se introducen sin contexto ninguno las cartas de amor a Marisa(Mx) por parte de S⁸⁷. Más adelante, exactamente de la misma manera, la historia de Verónica(Y) y Alonso(A) es introducida de golpe y sin contexto alguno, con la carta fechada del 18 de octubre en donde ya se muestra el nuevo lenguaje que manejan ambos amantes, un lenguaje fundamentalmente desordenado, invertido:

18 de octubre

Solona:

Toyes doneanpla nu jevia a Natigenar a nif ed oña.

Em ríatagus eup gasven. ¿Éuq cesdi?

V.

No contestó. (34)

⁸⁵ Cabría también aquí una reflexión sobre el elemento metaficcionalmente autobiográfico de la novela. Pues si se ha señalado que un escritor se crea autobiográficamente a sí mismo como lenguaje, una artista visual como Gerber, se debe representar a sí misma como dibujo o arte visual. Por lo que la estrategia intermedial de la novela que puede llamar la atención del lector por su singularidad, en realidad no es otra cosa que una estrategia de la expresión autobiográfica.

⁸⁶ Esta presentación en desorden o *in media res* será la norma de prácticamente todas las secciones habituales en los fragmentos de la novela. Tal es el caso de las HOJAS DE OBSERVACIÓN, cuya primera muestra en es la hoja III en lugar de la I. Durante ese momento de la lectura (página 25), dicha sección tomar al lector por sorpresa, más tarde sin embargo se explica que dichas observaciones son hechas con el telescopio que le regala Alonso(A), el nuevo amante serio de Verónica(Y) después de Tordo(T).

⁸⁷ La identidad de “S.”, el amante de Marisa(Mx), nunca se revela en la novela, de hecho, uno de los fragmentos de la novela está compuesto únicamente por una sola línea que reza: “Nunca sabré quién es S.” (131)

Observamos aquí dos aspectos importantes a propósito de la relación entre la trama de la novela y el tiempo circular; primero, el hecho de que todo se repite, pues en la novela la abrupta introducción del romance de Marisa(Mx) se repite con la mismamente abrupta presentación del romance de Verónica(Y); segundo, el hecho de que el lenguaje del amor es fundamentalmente no lineal, pues el amor sirve como un catalizador que desordena el tiempo y anula su lógica progresiva. En ese sentido es como se lee una de las cartas d S. a Marisa(Mx): “Ya te lo había dicho una vez: si no quieres no me escribas. Pero tengo derecho a decirte algunas de las cosas que hago, como llevar el calendario al revés, no por los días que han pasado sino por los que faltan (para verte, claro)” (63). Pero la verdadera manifestación de este desorden temporal que produce la fuerza del amor la encontramos en las cartas de Alonso(A) y Verónica(Y):

7 de octubre

Querida Verónica:

Si

no

pensamos

en

el

principio

nunca

habrá

final,

A. (162)

Además, en un juego muy significativo que pone la estructura lineal en entredicho, la narradora presenta el final de la historia justo a la mitad de la novela (página 57), el cual es prácticamente una hoja mayoritariamente en blanco cuyo contenido es sólo la leyenda “Aquí es donde esta historia termina”. Mientras que en la página 58 presenta el diagrama completo de todos los personajes que se involucran en la novela como un gran cuadro de conjuntos. Un detalle que resulta curioso a nivel de lectura, puesto que hasta ese momento el lector no conoce a muchos de los personajes que aparecen ahí representados como diagrama circular.

5.5.2 La madre, eje del tiempo

Otro de los detonantes fundamentales de la narración es que, debido a su ruptura amorosa, la narradora se ve forzada a dejar el lugar en el que vivía y regresar a su casa materna: “Casi de un día para otro tuve que meter toda mi ropa en una maleta, escoger

algunos libros, escribir una carta de despedida que nadie me pidió, llamar un taxi y volver al único lugar al que podía ir: el departamento de Mamá(M)” (10). Ello significa para la narradora tener que volver a enfrentarse cara a cara a la ausencia de su madre, la cual ha desaparecido hace ya varios años sin dejar pista alguna. A medio camino entre la desidia y la nostalgia, Verónica(Y) y su hermano(H) deciden dejar la casa materna tal como su madre la dejó antes de irse, por lo que para estas fechas se ha convertido ya en una casa descuidada, casi en ruinas y en abandono, que han apodado con el nombre del “búnker”. La protagonista entonces comenta que es como si el búnker se encontrara detenido en el tiempo:

Había dejado de pensar en su inevitable aspecto de laboratorio de paleontología: los panales de polvo; la colección de esqueletos que alguna vez fueron plantas, clavada en las macetas; las bolas de pelusa adheridas unas a otras formando extraños amortiguadores de peluche en las esquinas; los dibujos de cochambre en las paredes y techo de la cocina; la pátina gris de los vidrios, producto de infinitas capas de lluvia seca; y la serie de extraños microorganismos creciendo en los frascos abandonados del refrigerador.

Aunque hubiéramos podido pedirle a papá, nunca trajimos a un plomero, no contratamos a alguien para que limpiara, ni limpiamos nosotros mismos porque –estábamos seguros– ella dejaría algún rastro.

No hicimos nada.

La casa se quedó suspendida en el tiempo. Seguía tal como el día que dejamos de ver a Mamá(M)
[...]

Nunca cumplí los quince, y eso que ya habíamos encargado un pastel de chocolate amargo para una fiesta que nunca se hizo. Su interminable ausencia –la de Mamá(M)– se llevó todos nuestros cumpleaños, enredó el paso del tiempo.

No hay causa reconocible, sólo efectos. Corrijo: sólo una frontera en el espacio-tiempo, flujos turbulentos, entrecortados. Entre cortados.

[...]

Actuábamos como si todo fuera normal, pero al departamento, a casa, no entraba nadie.

Lo bautizamos como el búnker.

Una cápsula de tiempo donde todo permanece en perpetuo abandono.

Un sistema perfectamente cerrado que Mamá(M) construyó antes de desdibujarse, y que había logrado producir algún tipo de singularidad (10-11;15;19).

Poco a poco empieza a tomar forma entonces el título completo de la novela, *Conjunto vacío*, pues el verdadero conjunto vacío no será la ruptura amorosa sino la familia⁸⁸, la

⁸⁸ En realidad, el título de *Conjunto vacío* encuentra diversos significados a lo largo de la novela. Uno de ellos es por ejemplo la primera cita que tuvieron Verónica(Y) y Alonso(A) en un museo, pues forman parte de las palabras que encontraron en un crucigrama del restaurante al que fueron a cenar después de la exposición:

Tienes hambre? Dijo que sí. Saliendo del museo le propuse ir a cenar. Dijo que no podía, que tenía que trabajar en su tesis y cambiarse porque se sentía raro con la ropa húmeda. Luego en el coche lo convencí, no sé cómo. En el restaurante los manteles tenían un crucigrama. Mientras esperábamos la comida estuvimos pescando palabras. Alonso(A) encontró “la palabra que designa a un corte de carne argentino”: vacío; y Yo(Y) encontré “la palabra que designa un juego de vestir femenino”: conjunto (136).

ausencia de la madre es ese círculo que desaparece del diagrama de Venn que tendría que ser la unión familiar. Sin embargo, hay un detalle interesante, y es que si bien la ruptura familiar pareciera provocarla la marcha de la madre, en cierta forma, ya la marcha del padre tiempo antes había fracturado todo el conjunto, si bien es verdad que su padre sólo los deja y su madre al parecer desaparece para siempre⁸⁹. Aunque, al respecto, resulta un importante generador de sentido en el texto que su madre(M) posea una inicial que la denomina mientras que su padre no. De hecho, en lo que pareciera ser un juego de polos contrapuestos, así como la madre(M) se encarga de desordenar el tiempo en la vida de la narradora (“nunca cumplí los quince”, etc.), la figura del padre pareciera ser un agente ordenador del mismo:

Papá tardó muchos años en darse cuenta de que Mamá(M) no estaba. A veces no estoy completamente segura de si se enteró, ellos no se dirigían la palabra desde el divorcio (o tal vez él es mucho mejor que nosotros actuando como si no pasara nada). Papá es un hombre metódico y difícilmente percibe algo ajeno a su rutina. Nos llamaba por teléfono una vez a la semana: los miércoles a las 2:45 pm, porque ese día en particular tenía unos minutos extra, y comíamos en su casa todos los domingos. Pero supongo que algo sospechaba porque siempre tenía listo un sobre manila con suficiente dinero para cubrir todos los gastos de la casa y nunca, nunca, nunca preguntaba por Mamá(M) (19-20).

El padre sería así una especie de agente patriarcal al servicio de la linealidad, algo de lo que la narradora pretende huir.

En otro fragmento, cuando Verónica(Y) conoce por primera vez el cuarto de Marisa(Mx) (la madre de Alonso, su “futuro” amante para ese momento de la narración), los objetos de la habitación le hacen pensar en la muerte en cuestión temporal, lo que la transporta a otra reflexión sobre su madre:

Fue extraño, además, recorrer la habitación de alguien que no conocí y que no sabía que había muerto aunque al parecer era obvio. Sé muy poco o casi nada sobre la muerte. La muerte es otro tipo de ausencia. Desaparecer es parecido, pero la muerte, creo, deja una herida grande

Con lo que *Conjunto vacío*, en ese sentido, sería una clave amorosa, una combinación entre una parte de Verónica(Y) y otra de Alonso(A).

La frase también aparece en otro momento, cuando la protagonista intenta describir la soledad, apuntando que nunca se sintió más sola como en el momento en que su madre desapareció:

Todas las cosas se descubren después. La soledad, por ejemplo. No cuando creemos que estamos solos ni cuando nos sentimos abandonados. Eso es otra cosa. La soledad es invisible, se atraviesa sin saberlo, sin darnos cuenta. Al menos esta de la que hablo. Es una especie de conjunto vacío que se instala en el cuerpo, en el habla, y nos vuelve ininteligibles. Aparece inesperadamente al mirar hacia atrás, instalada en un momento en el que no habíamos reparado. Creo que nunca he estado más sola que cuando Mamá(M) desapareció (148).

⁸⁹ En los últimos cinco fragmentos de la novela, se puede dar a entender que la madre(M) finalmente ha regresado, aunque podría tratarse más bien de una especie de final abierto a interpretación del lector.

(enorme), de golpe, que cierra poco a poco; y la desaparición –al contrario– hace una herida chiquita, dudosa, que se abre un poco más cada día. (La teoría de las heridas la acuñamos mi Hermano(H) y Yo(Y) durante las muchísimas horas vacías que pasamos en el Búnker.) (85).

Si la muerte es una especie de punto final, la desaparición equivaldría a los puntos suspensivos. En ese sentido, la desaparición de su madre, la pausa que interrumpe el fin, es otro de los aspectos en la vida de la narradora que se escapan de la concepción de la linealidad.

5.5.3 Las investigaciones sobre el tiempo

En *Conjunto vacío* el concepto de tiempo resulta central, no sólo porque la disposición experimental de las acciones desordene la cronología de la narración, ni porque la cosmovisión del tiempo circular sea uno de los temas principales de la novela, sino porque también varios de los fragmentos están dedicados especialmente a una investigación sobre el tiempo que la narradora está llevando a cabo, a medio camino entre el hobby y una estrategia para entender el problema de su familia. De ese modo, Verónica(Y) comienza estudiando sobre la “dendrocronología”, ciencia que observa el ciclo de crecimiento de los árboles:

Mientras pintaba recordé a mi maestro de escultura del primer año de la carrera. Era japonés. Sus veinticinco años viviendo en México habían pasado en balde porque hablaba español como si acabara de llegar; es decir, casi no lo hablaba. Su mayor preocupación escultórica era que entendiéramos el ciclo de la vida. La primera clase nos llevó en metro a comprar cuatro gallinas a la Merced. En un bautizo pagano decidimos llamarlas Klein, Fontana, Manzoni y Beuys. Vivieron en una enorme jaula dentro del taller todo el semestre. Las sacábamos a pasear por los patios de La Esmeralda dos veces por semana, había turnos para darles de comer anotados en el pizarrón y algunos, no entiendo muy bien cómo, lograron encariñarse con ellas. Al final del semestre Mifusama Suhomi llegó con una olla gigante y mucho carbón diciendo que teníamos que matarlas. Se hizo un enorme silencio. Él mismo les torció el cuello y las desplumamos entre todos. Cocinó una sopa de la que todos teníamos que comer para completar el ciclo. Vida-muerte-vida, dijo. Nunca volví a comer algo igual. No sé si era un buen artista, pero tenía madera de chef. Y aunque su español era endeble, utilizaba las palabras exactas, tal como lo haría un sensei. Dos fueron más que suficientes para entender algo tan esencial y complejo como que las cosas empiezan, luego terminan, y luego vuelven a empezar (39).

Significativo es por supuesto que su maestro sea un oriental pues como ya hemos visto en otras partes de este trabajo, la concepción del tiempo circular se encuentra profundamente arraigada en los países asiáticos, gracias a las enseñanzas del hinduismo, budismo, confucianismo o taoísmo. Sigue comentando la narradora:

Su clase era de lo más extraña: nos mostró qué es y cómo se hace el yeso, en lugar de enseñarnos a usarlo para hacer moldes y vaciados. De dónde viene el mármol, en lugar de

darnos un martillo y un cincel. Con la madera sucedió lo mismo: Pala hacel tabla triplay, árbol gila dentlo de sacapuntas gigante, viluta de tlonco aplastada en glan plancha. En esa clase me enteré de que las vetas de la madera cuentan con detalle las aventuras de un periodo específico de tiempo del árbol. Me gustaba creer eso, que cada veta de mis tablas me contaba una historia distinta para no tener que pensar en la mía. El área de cada veta corresponde a un anillo del tronco, y cada anillo puede corresponder, aunque no exactamente, a un año de vida del árbol. Después supe que hay una ciencia que estudia eso. La dendrocronología puede calcular la edad de un tronco siguiendo, del centro hacia afuera, el crecimiento radial de los anillos que se dibujan en él. Me hubiera gustado ser dendrocronóloga. Pero en las tablas de triplay no se ve la edad de un árbol. El gran sacapuntas giratorio rebana el tronco con un ángulo inclinado. Ese corte en diagonal lo desordena todo: en cada viruta hay distintos momentos salteados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica

[...]

En el búnker tenía tres paneles de madera con el tiempo desordenado y superpuesto. Ojalá eso fuera posible: desordenar el tiempo. Me gustaría inventar una ciencia que investigue la forma en que una tabla de triplay desordena el tiempo. Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas, poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier otro lugar). O el pasado en un futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo. En este tipo de disertaciones se me iba la mañana

[...]

Quería investigar la idea de tiempo en las tablas de triplay. Quería encontrar una forma de entender cómo este se transforma en sus vetas y cortes cónicos. La dendrocronología era una forma de estudiar el tiempo y el espacio sin subirme en un cohete o resolver ecuaciones de física cuántica. Curiosamente, fue un astrónomo quien descubrió el lenguaje de los árboles. Andrew Ellicott Douglass había errado el camino, igual que Yo(Y). Él estudiaba las manchas solares y terminó dedicándose a estudiar los anillos de los troncos para ver si podían decirle algo sobre el sol. No se trata solamente de saber su edad, en los dibujos de la madera se queda marcada la historia de su bosque. Los árboles guardan las cicatrices de los incendios y de todo tipo de desastres naturales: terremotos, huracanes, enfermedades. Los insectos también les dejan marcas. Se puede corroborar, incluso, la edad de un violín o un mueble midiendo los anillos de su madera. Un tronco es la bitácora de un ecosistema. Y talar un bosque no es solamente una tragedia ecológica; es, literalmente, destruir un archivo de datos históricos. Pero los árboles escriben en un lenguaje que no se ve. Me pregunto cómo se vería mi vida en el interior de un tronco, qué significarían todas esas líneas, nudos y circunferencias. Me pregunto cómo se dibuja en su idioma una colección de principios trancos, un final abrupto o una desaparición (39-41;61-62).

Evidentemente, la técnica de elaboración del triplay, en la que se “destruye” el círculo interior original del tronco de un árbol, y queda en la madera solamente las huellas de una existencia anterior (líneas o círculos disformes de color café que “manchan” de la tabla), funge como símbolo paralelo de lo que la autora está intentando hacer con su novela, pues los fragmentos de la historia que van asomando poco a poco, se asemejan a las huellas inconexas de la tabla del triplay. Sin embargo, su obsesión por estudiar los círculos del tronco de los árboles y, de esa manera, poder reconstruir la historia del árbol por entero, resulta también paralelo a sus esfuerzos por desentrañar la historia de su familia (especialmente la de su madre(M) y su abuela(AB)) y la historia de la mamá de Alonso(A), Marisa(Mx). Lo

que la llevará a entender su condición eminentemente cíclica en la que ella se encuentra repitiendo exactamente la misma historia.

En otro fragmento sobre la investigación dendrocronológica, la narradora presenta una muy especial reflexión sobre que el presente y el pasado confluyen circularmente en el presente, a manera de una especie de cono, esto es, un círculo tridimensional:

El paisaje de tiempo se extendió bastante. En las tablas de triplay no sólo se veía el tiempo que contienen las vetas de la madera; en grises, blanco y negro estaba también todo el que yo misma le había dedicado a delinearlas e iluminarlas con un pincel. Nunca pinté la tercera tabla, tenía sentido que fueran sólo dos, juntas parecían una enorme puerta de dos hojas, una entrada a otra dimensión (que todavía no sabía cómo abrir).

Si Yo(Y) lanzara una piedra a un estanque, al caer formaría ondas concéntricas en el agua, y estas se expandirían una a una hasta desaparecer. El dibujo de esas ondas es también un cono. La punta es el lugar y momento en que la piedra pega en el agua y, el cuerpo, las ondas que se abren y ensanchan, una por una. Todo esto es importante porque el tiempo se comporta de forma muy parecida en los conos de luz. Es posible que esté malinterpretando a Stephen Hawking, pero cada suceso en el Universo(U) despliega un cono de luz –tal como la piedra en el agua– hacia el pasado ($\leftarrow$) y otro hacia el futuro ($\rightarrow$). El presente, este momento justo, es donde las puntas de ambos conos se encuentran. El diagrama científico del tiempo es un cono en espejo, una especie de reloj de arena. Mi caso particular sólo puede describirse si ubicamos en el pasado dos conos: el Tordo(T) y Mamá(M), y el reflejo superpuesto de ambos en el futuro. Es la única forma de explicar por qué me parece que estoy dentro de una lavadora encendida o por qué el futuro, desde aquí, parece la entrada a un remolino: (94-95)



Figura 6

Nótese la profunda similitud entre la reflexión de la narradora y la célebre tesis del río de Heráclito, donde ya hemos visto que el *ta onta*, esto es, la corriente que fluye, es ese momento en donde pasado y futuro confluyen en un mismo punto, el eterno presente. Ya hemos visto de sobra cómo esta reflexión se pronuncia crítica y contraria a la concepción del tiempo lineal, que observa el tiempo por medio de una división tripartita que separa al pasado, presente y futuro en tres distintos ordenes de realidad. De ahí la célebre máxima de tantos estudiosos de la autobiografía sobre que el relato autobiográfico al momento de evocar el pasado no realiza más que una traición de éste, pues lo observa filtrado desde la luz del

presente. Sin embargo, ya hemos rebatido que el presente sólo es presente con todo su pasado auestas, por lo que esa división tripartita de la linealidad es en realidad falsa. La narradora pues no hace más que llegar a esta misma conclusión pero mediante el estudio de los círculos internos de los árboles, o las ondas que producen los objetos al caer en el agua. En otro fragmento que va sobre la misma línea (152), Verónica(Y) comenta que, debido al alzhéimer, su abuela ha perdido la propiedad de ubicarse en el tiempo⁹⁰, por lo que viaja libremente a través del pasado y el presente en un movimiento en donde el fin y el inicio se confunde en la circunferencia de un círculo:

En la cabeza de mi Abuela(A_B) hoy es hace treinta años.
Y también es hoy.
Todo al mismo tiempo.

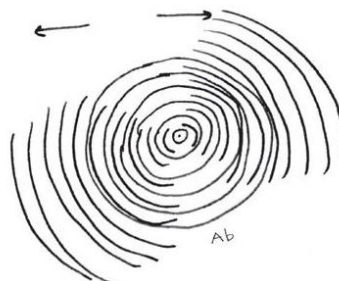


Figura 7

En otro fragmento relativo a la investigación de la narradora sobre el tiempo, el yo enuncia de forma directa su disconformidad con la linealidad:

Historia del tiempo fue por mucho la mejor de todas mis lecturas en aquellos días, no solamente porque mi investigación sobre el tiempo en los anillos de los árboles había fracasado rotundamente; también porque era una lectura fundamental para entender mejor el búnker (dijo mi Hermano(H)). Un día que pasó de visita le conté que si una estrella muere, su último destello puede tardar ocho mil millones de años en llegar a nosotros.

Eso todo mundo lo sabe, Vero.

Ya no le dije que lo verdaderamente alucinante es que el pasado, al parecer, no desaparece, se queda ahí flotando en algún lugar y no deja de reconfigurarse. No es, necesariamente, lo que está en nuestra memoria. Por lo tanto el tiempo tampoco es esa cosa lineal que todos pensamos; todo está hecho bolas. Lo raro es que los científicos pueden investigar un pasado tan remoto como el del origen del Universo(U), pero las cosas aquí en el planeta Tierra no van para atrás. Para ir hacia atrás solamente tenemos los telescopios y los libros, y tal vez también los árboles. De otra manera no hay retorno, aunque a veces parezca que sí, que

⁹⁰ Es sabido, tanto en el ámbito geriátrico como el neurológico, que un paciente con alzhéimer o demencia senil pierde de forma parcial su habilidad de ubicarse temporalmente en el presente. Sin embargo, la capacidad cognitiva del cerebro de ubicación del tiempo y el espacio continúa, por lo que una vez que se ha “perdido” parcialmente el presente, es que el cerebro acude al pasado almacenado en la memoria para llenar ese hueco temporal. Por ello es que los pacientes con dichas patologías suelen desubicarse o no reconocer a las personas de su entorno inmediato, o hablar de hechos bastante lejanos en el tiempo como si hubieran sucedido hace poco.

volvemos a empezar, que la vida nos escupe frente a la terrorífica maestra de tercero de primaria (167-168).

La luz de las estrellas funge como una metáfora de la memoria que perdura, pero es ésta una memoria cíclica a la manera de Heráclito, pues no es una memoria que se evoca y resulta traidora de la facticidad del momento pasado, sino una memoria siempre presente como resplandor en el cielo, que se puede ver en todo momento, aún si el hecho que provocó originalmente el resplandor ya ha sido dejado atrás.

5.5.4 La preponderancia de lo colectivo: arquetipo familiar y la existencia como repetición

Ya hemos mencionado cómo en el mundo antiguo un sujeto nunca se entiende desde su individualidad aislada, pues su propia autopercepción siempre irá mediada por la percepción que tenga su comunidad de él. Por eso las profesiones eran tan importantes en el mundo antiguo, porque eran el testimonio vivo de lo que podías aportar a tu propia comunidad. Un cazador o un pescador se sabe orgulloso de sí mismo en la medida en que los demás lo reconozcan como tal. Pero el cazador sabe también que su conocimiento no le llegó de la nada, para ello debió tener primero un maestro que le heredara su oficio, generalmente su padre, con lo que se entiende no como un individuo único, sino como la repetición arquetípica de un modelo comunitario.

La gran mayoría de los actos de los hombres son arquetípicos, pues pertenecen a actividades ritualistas que los antiguos practicaron en algún momento. En otra parte del trabajo vimos por ejemplo cómo Jung menciona que si se le preguntara a un hombre moderno por qué es que pone un árbol con luces en navidad, probablemente no sabría qué respuesta dar, más allá de alguna banal (porque le gusta) o egoísta (porque le da la gana). Claramente un hombre moderno no conoce el antiguo ritual del pino en el solsticio de invierno, por eso es que los símbolos en parte hoy en día, veíamos, han perdido su significado. Pero lo excepcional del planteamiento es que, no importa si los hombres entienden o no de dónde vienen sus actos, los siguen cometiendo, esto es, siguen reproduciendo el patrón de repetición del arquetipo colectivo.

5.5.4.1 El triángulo amoroso

En la novela se va a jugar mucho con esta idea, pues la protagonista de la historia, Verónica(Y), se ha encontrado toda su vida repitiendo los mismos patrones de conducta que sus antepasados, al punto de que su existencia es una repetición comunitaria de su tribu. Lo único es que ella, como la gran mayoría de la gente en el mundo moderno, no se ha percatado hasta ahora de ese hecho. Es precisamente gracias a su investigación sobre el tiempo que poco a poco irá tomando conciencia sobre la gran red colectiva que la une con su comunidad.

Un ejemplo es el patrón de amor que se repite una y otra vez de forma circular para la protagonista: el triángulo amoroso. En ese sentido, todos sus amantes son uno y el mismo, pues con todos se repite la misma historia, en donde ella parece ser la segunda mujer. En el caso de Tordo(T) ya hemos visto al inicio del capítulo cómo es que precisamente su ruptura derivó del hecho de que Verónica(Y) descubrió su infidelidad. Pero también Alonso(A), el amante acaso más idealizado en la novela, por tratarse del amante actual en el momento de la diégesis, cuando enamora a Verónica(Y), en realidad ya tenía a Mayra(My) a su lado:

¿Tenía novia? Hecatombe interior. Después de comer, Alonso(A) se levantaba de la silla y me dejaba en la mesa con la promesa de volver, pero tardaba demasiado y Yo(Y) terminaba yéndome a casa. Al principio creí que estaba en el baño, después me di cuenta de que se encerraba a hablar por teléfono. Me armé de valor y le pregunté a Chema cómo se llamaba la novia de Alonso(A). Mayra(My), con y griega, dijo sonriendo. Sentí feo porque esperaba otra respuesta. Disimulé. Alonso(A) y Yo(Y) nos contábamos muchas cosas pero no me había dicho nada de Mayra(My) (43).

De hecho esa será la razón por la que Verónica(Y) y Alonso(A) terminen, pues se da a entender que éste vuelve al lado de su novia, y, de forma aparentemente sencilla, se olvida de su aventura con Verónica(Y).

Pero además de los casos de Tordo(T) y Alonso(A), el patrón repetitivo se encuentra también presente en sus aventuras fugaces, como la que tiene con Jürgen(J), un alemán recién llegado a México, en una fiesta:

Se acercó por detrás y me besó la nuca. Estiré mi brazo de espaldas, le desabroché el pantalón y metí una mano debajo de su bóxer. Murmuró algo en alemán en mi oído. Me dio la vuelta, uno frente al otro, me levantó en el aire, mi falda se infló como un hongo –ese instante se quedó cincelado en mi cabeza durante varios días– y me llevó contra la pared. Fue contra la pared. Él no sabía mi nombre y Yo(Y) tampoco sabía hablar su idioma. Después nos recostamos sobre el colchón. Él se quedó dormido, Yo(Y) me quedé viendo el techo un rato largo.

De una *Lonely Planet Mexico*, tirada en el piso a un lado de la almohada, salía el pedazo de una cara. En la parte que se ocultaba dentro de la guía estaba él dándole un beso a esa cara. Atrás había una fecha bastante próxima y decía algo más pero no

supe qué. Alcancé a leer la firma –Nadia(N)– pero no sentí nada. En realidad sí sentí algo, algo raro. No eran celos, solamente la sensación de desaparecer; mi cuerpo se hacía transparente. Yo(Y) no existía ahí, porque definitivamente ahí no existía. Y eso, en realidad no era un problema porque no quería existir ahí, lo que me preocupaba era no poder existir en ningún lugar (65-66).

De hecho, en otro fragmento que hace alusión a Jürgen(J), Verónica(Y) se piensa a sí misma como dentro de dos triángulos amorosos al mismo tiempo (el de Tordo(T) y el de Jürgen(J)) y lo representa por medio del arte gráfico:

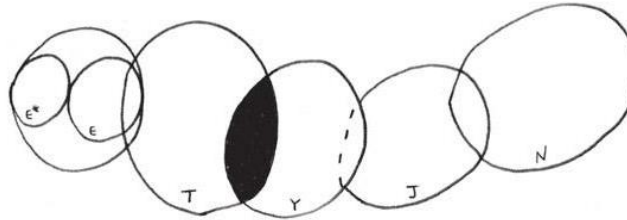


Figura 8

Cabe decir que sucede también lo mismo con Tordo(T) aun antes de su ruptura, pues el triángulo amoroso no sólo estuvo presente al final de la relación, sino desde el principio, dado que la narradora cuenta que lo conoció y se enamoró mientras él se encontraba a mitad de un divorcio: “Tampoco me buscó después de la nota. Cuando le pregunté por qué no me había contestado dijo que era complicado. Siempre pensé que él tenía miedo. Al menos eso me pasó a mí. Pero lo complicado era que él estaba en medio de un divorcio” (76). Al principio del relato de este fragmento, la narradora se reprende a sí misma por caer aparentemente en la trampa que intentaba evitar, esto es, la de regresar al inicio de la historia de amor:

El Tordo(T) no iba a llamar. Tampoco me llamó después de besarnos la primera vez. Maldita sea. Prometí que no recordaría el principio. Pero, en realidad, ese no fue el único principio. Nuestra historia empezó varias veces y terminó sólo una, es por eso que todavía no logro entender cuál de los comienzos fue el que se acabó (76).

Como hemos visto hasta el momento, sin embargo, lo que aprende el lector a lo largo de la novela es que esa misma historia tuvo varios inicios no solamente con Tordo(T), sino a lo largo de la vida misma de Verónica (Y), pues se ha encontrado repitiendo su particular arquetipo amoroso. En ese sentido, tampoco la historia de Tordo(T) ha tenido solamente un final. como dice la cita apenas revisada, sino que ha terminado y comenzando constantemente en todas las parejas que la narradora se ha ido encontrado y desechando, dado que todos ellos son uno y el mismo.

El patrón del triángulo amoroso, no obstante, se encontrará incluso en más personajes además de Verónica(Y), pues a lo largo de la novela aprendemos que el famoso romance entre Marisa(Mx) y “S.” era en realidad una aventura⁹¹. De esa manera, en la novela todos los personajes son un eco arquetípico de una existencia pasada o paralela en el tiempo, Verónica(Y) de su propia madre(M), de su Abuela(AB) o de Marisa(Mx); Tordo(T) de Alonso(A) y Jürgen(J), e inclusive la nueva novia de Tordo(T) no es más que una repetición de un rostro famoso que la narradora siente que la persigue a lo largo de la ciudad:

El problema era encontrar el valor para salir del búnker. Aventurarme a un nuevo recorrido implicaba encontrarme una y otra vez con Ella(E). Ella(E), tal vez ya está claro, era la nueva novia del Tordo(T). Y el retrato de Ella(E*) –esto todavía no está claro– estaba en cientos de espectaculares de todo tipo y, para colmo, su voz se oía en la radio y en todos los puestos de piratería, y también aparecía en los comerciales del cine y en la televisión. Para mí era una pesadilla aunque el resto del mundo la consideraba genial. Ella(E), en realidad, sólo tenía rostro de famosa; la de los posters era su hermana gemela(E*): una actriz de la nueva ola de telenovelas “con contenido crítico” que después debutó como cantante. Su fama alcanzó tal magnitud que una de sus canciones se adaptó a reguetón para un comercial de Bubulubu.

Ir al cine, ver televisión, escuchar la radio o tomar grandes avenidas eran actividades de alto riesgo porque podía “encontrármela(s)”. Tal vez fue una síntesis injusta: por mucho tiempo las consideré como una misma persona porque su imagen duplicada le daba un peso abrumador al vacío que tenía frente a mí. Lo triste es que, entre otras cosas estúpidas, tuve que dejar de comer Bubulubus.

[...]

Fue difícil encontrar una ruta en la que su sonrisa, la sonrisa de Ellas(E, E*), no apareciera de repente en una curva. El segundo piso del Periférico era una pésima idea porque desde ahí los espectaculares se ven perfectamente bien, así que opté por viajar debajo –donde el paisaje se convirtió en decenas de columnas y un techo de cemento–, con el radio apagado y las ventanillas arriba (79-80)

⁹¹ Como ya se ha venido insinuando, la propia Marisa(Mx) resulta un eco circular de la existencia de Verónica(Y) en muchos sentidos, pues el amante de ella también tiene un nombre que empieza con “T” y su fonética es muy parecida a la de Tordo(T), Tono(Tn). De hecho, como se puede apreciar justamente se utiliza una “T” adjunta a una letra minúscula para indicar la diferencia entre los personajes. El juego de las iniciales que bautizan los diferentes conjuntos gráficos de la novela resulta muy sugerente, en el sentido de que, si se piensa bien, al tratarse de una novela y permitirse por así decirlo estar “escondida” tras el velo de la ficción, los nombres no tendrían por qué ser fácticos, y, salvo que eso modificara en gran forma el sentido del texto, para evitar cualquier tipo de cacofonía podría simplemente hacerse uso de nombres que sean todos dispares entre sí, y de esa forma los personajes queden bien diferenciados. Nos encontramos, en cambio, con un juego similar al de *Cien años de soledad*, en que los personajes forman un todo colectivo en donde uno es el eco del otro y todos son parecidos entre sí. Por eso es que en efecto es muy importante este juego lingüístico para el sentido de la novela, pues el hecho de que las consonantes se repitan constantemente (la M, la T) nos indica que los personajes se encuentran conectados en una gran red de identidad colectiva.

De manera significativa, en el caso de la nueva novia de Tordo(T) y la actriz que tiene su misma cara, la autora decide representar su conjunto como dos círculos unidos en uno mismo

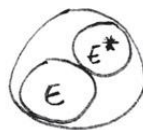


Figura 9

5.5.4.2 El arquetipo de repetición familiar

En la “HOJA DE OBSERVACIÓN III”, la narradora ve un avión atravesado por una nube, y la visión de la máquina detona en ella una interesante reflexión sobre el tiempo:

En algún momento me obsesionaron los aviones. Me parecían el símbolo perfecto de mi historia familiar. Los aviones nos habían separado y, algunas veces, volvían a juntarnos. También son lo más parecido que existe a una máquina del tiempo. Cuando aterrizo en Argentina, donde vive mi Abuela(AB), siempre me parece que estoy en otra época o en una vida anterior, que apenas recuerdo (25).

El avión es una máquina del tiempo porque, al visitar a su Abuela(AB) en la Argentina, como sucederá más tarde en la novela, ello la transporta a los tiempos remotos de su familia, en los que se origine todo que ella ahora conoce a modo de retazos. Como ahora veremos, sin embargo, desde la lógica del tiempo circular, eso la lleva hacia su propia vida pasada, dado que su madre y su abuela son ella misma, y Verónica(Y) sólo se encuentra repitiendo el arquetipo colectivo de su “tribu”.

Previo a su viaje a Argentina, la novela ya nos ofrece pistas de este hecho cuando Verónica(Y) se percata de haber heredado de su Abuela(AB) los mismos tics de personalidad. Esto es, su olvido y su distracción:

En el búnker las cosas se cambian de lugar. O al menos parece. Estaba segura de que había dejado un libro sobre el escritorio y no en el librero, o los zapatos en la sala y no en mi recámara. Podría jurar que compré yogur y ya no había. Tal vez mi Hermano(H) pasó a visitar el búnker y era responsable del yogur, pero llevar mis zapatos a mi cuarto, jamás. Eso mismo dice mi Abuela(AB) en el teléfono cuando le llamo para avisarle que vamos a ir a verla:

¿Cómo estás, Abuela(AB)?

¡Me mueven todo de lugar, hija! Yo lo pongo en un lado y aparece en otro.

¿Estás segura, Abuela(AB)?

No sé si yo estaba demasiado distraída o ya no veía bien, pero empezaba a pasarme lo mismo. Tampoco me sorprendía demasiado, en el búnker no hay ley física que se respete, más que la del caos (144).

Luego, cuando la protagonista llega a la casa de su Abuela(AB) en Argentina, se percata también de forma muy significativa que incluso en el propio espacio de la casa hay profundas coincidencias, pues la casa de su abuela es exactamente igual que el “búnker”, la casa de su madre:

Es extraño llegar a un lugar que se corresponde contigo, pero al que no perteneces. Reconocer una calle en la que no creciste. Dormir, comer, bañarte en una casa que debió quedar a la vuelta de la tuya. Deambular por un barrio en el que no jugaste. Conversar con gente a la que no conociste. Encontrar un hueco justo de tu tamaño, pero no poder llenarlo. Mi Hermano(H) había llegado esa mañana directo a Córdoba. La casa de la Abuela(AB) no ha cambiado nada, me advirtió al abrir la puerta. Está todo más viejo, eso sí, incluida ella. Más lleno de polvo.

El parecido con el búnker es aterrador, continúa mientras deshago la maleta. Es una especie de sucursal en el Cono Sur, insiste (183).

Al respecto, en otro fragmento comenta que la casa de su Abuela(AB) también se encuentra, como el búnker, suspendida en el tiempo. Pero inclusive ella misma, la narradora, físicamente, a ojos de los habitantes del barrio de su abuela, es la imagen viva tanto de su madre como de su propia abuela. Ya hemos visto que Jung menciona que el arquetipo de repetición colectiva se manifiesta no solamente por medio de la cultura, sino también por los genes. Cuando una niña tiene los mismos ojos que su madre o un niño el mismo gesto que su padre, los antiguos lo consideraban la señal de una existencia continuada, la forma más empírica de una reencarnación. En la novela, no es un detalle menor señalar que, gracias a este episodio, la narradora adquiere una consciencia de la comunidad o tribu a la que pertenece, ganando un sentido de integración:

¡Es idéntica a Coty!, cuchichean las amigas de la Abuela(AB) en la casa de la cultura del barrio. La Abuela(AB) logró estar lista a tiempo, así que fuimos los tres a una función de baile regional. Coty es mi Mamá(M). Se pronuncia acentuando la y griega: “Coty”. Nunca pregunté por qué le dicen así. No sé si están conscientes de que es una marca de perfume. Suplantaron conmigo la imagen de Mamá(M) que les hace falta. No me veían a mí sino a Coty, incluso mi Abuela(AB). Una tribu a la que le basta con llenar los huecos. En mi Hermano(H) todos ven al abuelo. Hay una suerte de superposición temporal. Nosotros somos el pasado. Ellos no cambiaron. Y los perfumes tienden a evaporarse. Creo que todo mundo tiene más de un rol en la vida; Yo(Y) me reconozco en el de varios, pero no logro conseguir el papel que quiero (193).

En otra parte la narradora hace alusión a que su madre siempre los amenazaba con irse al “fin del mundo”, a lo que ella se dice a sí misma, quizá a manera de consuelo, que cree que seguramente su madre escapó hacia allá: “Cuando estaba enojada o harta de nosotros solía amenazar con dos cosas: ‘Los voy a regalar a los gitanos’ o ‘Un buen día me iré al fin

del mundo donde nadie pueda encontrarme'; quizá había cumplido con su promesa" (72). Un viaje y/o escapatoria que, en este momento de crisis en su vida, ella misma ha repetido⁹², siguiendo así la estela de su madre y repitiendo su historia a cada paso.

El patrón cíclico que se establece entre la historia de varios personajes cobra una relevancia muy particular en la similitud que existe entre la historia de Marisa(Mx) y la de su madre(M) (las dos "M" de la novela), pues en esa relación el relato adquiere importantes matices políticos. Al igual que Marisa(Mx), los padres de Verónica(Y) huyen de la represión de la dictadura militar en Argentina y llegan a México, donde nace tanto Verónica(Y) como su hermano(H). Al poseer ambos episodios la coerción de la dictadura argentina como telón de fondo, la historia de Marisa(Mx) cumple la función de ser para Verónica(Y) una especie de canal que le permita esclarecer el misterio de su madre, pues todo lo que ella sabe sobre su pasado en Argentina (se da entender que sus padres tuvieron una cierta participación como activistas políticos) le llega únicamente por medio del caótico y fragmentario relato de su mamá(M)⁹³, con lo que queda más bien sumido en el misterio. El relato de Marisa(Mx) entonces será muy importante con el fin de elucidar poco a poco ciertos vacíos, de ahí que, en un principio, Verónica(Y) admita que a través de su trabajo de archivo ha logrado comprender mejor el exilio de Marisa(Mx) que el de su propia madre(M)⁹⁴.

Todo comienza cuando la narradora llega al cuarto de Marisa(Mx) por primera vez, confiesa sentir que ha entrado a una especie de universo paralelo, representándolo a través de la teoría de conjuntos:

⁹² El viaje que la protagonista hace a Argentina lo ocupa no sólo para visitar a su abuela(AB) e ir en busca de las pistas de su historia familiar, sino también para hacer un poco de turismo e intentar avanzar en su investigación sobre la arqueología del tiempo. De ese modo es que realiza un viaje a Ushuaia para conocer el "fin del mundo". Cuando por fin llega con la expedición turística al afamado lugar, en un pasaje lleno de humor, pero al mismo tiempo un tanto revelador, la narradora se encuentra con una profunda decepción al descubrir que el "fin" está desprovisto de sentido, pues sólo es un punto en el que se da vuelta en círculo para volver por donde se ha venido:

Por alguna razón pensé que al cruzar ese límite entendería algo. Pero resulta que el famoso Faro del fin del mundo no es el Faro del fin del mundo. El bote te lleva al Faro Les Eclaireurs (Los Exploradores), que es mucho más cerca, pero igual le llaman Faro del fin del mundo y no te enteras de que es el Faro Los Exploradores hasta que estás ahí, frente a la pequeña isla. El nombre verdadero del Faro del fin del mundo es Faro de San Juan de Salvamento y ningún bote turístico llega porque sus instalaciones las utiliza el Servicio Nacional de Hidrografía Naval de la Argentina. El Faro del fin del mundo no existe y, en realidad, es el título de una novela de Julio Verne, dice la guía. Qué desfachatez. Lo más patético es que el barco da vuelta en U en el supuesto fin del mundo y regresa como si nada (180-181)

⁹³ "Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos" (33)

⁹⁴ "terminé entendiendo más del exilio de Marisa(Mx) que del de mis propios padres" (122)

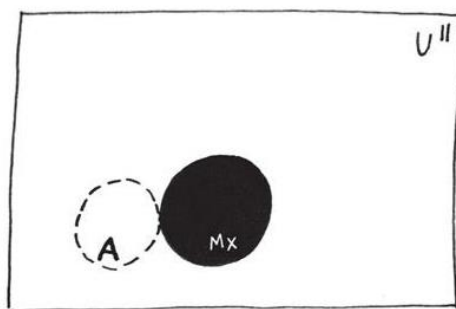


Figura 10

El universo paralelo es una forma particular de repetición. De entrada, lo que ha significado la muerte de Marisa(Mx) para su hijo, Alonso(A), es paralelo a lo que significa en la vida de Verónica(Y) la desaparición de su madre, por lo que se podría decir que los amantes terminan juntos porque encuentran coincidencias en su historia⁹⁵. Mientras revisa el archivo, Verónica(Y) da con el relato de la crisis nerviosa en la que cae Marisa(Mx) al tratar de regresar a su país, y encontrarse en una tierra extraña para ella. Se observa así que las verdaderas consecuencias de un episodio tan traumático como la dictadura o el exilio pueden presentarse hasta muchos años después de haber pasado por ello:

Ahí mismo, en la puerta de lo que fue su casa, sufre una crisis nerviosa y termina en el hospital. Esos espacios a los que ella necesitaba volver ya no existen y en ello radica su tragedia: nada le pertenece. Al parecer las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es sólo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: FLURPPPP, una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria (123).

De ese modo, el episodio se convierte también en una hipótesis de la desaparición de su propia madre(M) y el por qué se fue sin dejar explicación alguna. Pues las víctimas no eligen el momento en el que sus traumas las alcanzan. Al final de este mismo fragmento, la narradora presenta una valiosa reflexión respecto a la propia escritura autobiográfica, y es que durante la crisis nerviosa, Marisa(Mx) comenzará a escribir sus memorias como una forma de exorcizar sus demonios, o, mejor aún, como una forma de autocuidado. Aquí se presenta lo que se ha discutido largamente en torno a la valía política de las escrituras del yo. De la misma forma que el relato psicoanalítico pretende exorcizar el fantasma del trauma por medio del proceso de hacerlo consciente a través de su narración, igualmente, el relato

⁹⁵ En otro fragmento, la narradora comenta al respecto: “Me gustaba estar ahí. Repartí el tiempo entre ese Universo paralelo(Un) en el que convivía con la ausencia de Marisa(MX) y mi Universo(U) original, en el que convivía con la ausencia de Mamá(M). Me desplazaba del perímetro del búnker al perímetro de esa habitación en el último piso de una casa en Tizapán, San Ángel (y viceversa)” (96).

autobiográfico en general cumple la función de antídoto contra el trauma de la violencia, en la medida que al nombrarlo, se le hace presente, y de esa manera se le encamina hacia la cura:

Después de un par de semanas Marisa(Mx) sale del hospital y compra dos boletos de regreso. Nunca más vuelve a poner un pie en Argentina. Al llegar a México se interna voluntariamente en un hospital psiquiátrico. Me pregunto si Alonso(A) pasó esa temporada con Tono(Tn), si alguien le explicó qué estaba pasando. Es ahí donde, al parecer, empieza a escribir sus memorias. Imagino que a eso se deben las repeticiones obsesivas y la letra temblorosa de sus manuscritos. No sé cuánto tiempo permaneció ahí ni cuánto pasaba entre una copia y otra. Me pregunto si el exilio la convirtió en un personaje secundario o si lo había sido siempre. Acomodé los manuscritos en un orden cronológico hipotético (bastante pesimista): primero aquellos en los que las letras son claras y después aquellos en los que nunca llega al final y en los que, poco a poco, las letras se convierten en símbolos incomprensibles. No podían estar en un folder rosa ni en uno verde así que les puse un broche y nada más (124).

Significativo resulta además el hecho de que Verónica(Y) resalte el detalle de que hay cosas que Marisa(Mx) no puede relatar por medio del lenguaje, pues sus letras “se convierten en símbolos incomprensibles”, lo que trae a colación el problema filosófico de lo terrible irrepresentable. Para lo verdaderamente cruel, lo puramente sádico, no hay al alcance signos lingüísticos que puedan reflejarlo con precisión, pues éstos no se le presentan a la mano ni siquiera a las propias víctimas. Dice también la narradora en otra parte de la novela: “Se sentía raro escuchar mi voz fuera de mi cabeza. Las palabras me dan miedo, me asusta no saber qué entienden los demás cuando Yo(Y) hablo” (127). Lo autobiográfico es la salvación, es la cura, pero lo autobiográfico sigue siendo lenguaje, y el lenguaje tiene sus límites. Jugando con esta idea, nos encontramos con el siguiente fragmento:

Pero los fantasmas están en el pasado. O vienen del pasado.
Aquí no hay fantasmas.

DESAPARICIÓN	_____	X
APARICIÓN	_____	FANTASMA

Para encontrar la palabra secreta, la que nos hace falta, hay que despejar X.
El búnker (o Mamá(M)) es la incógnita X.
Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras (130).

Evidentemente, en términos freudianos, el planteamiento pareciera ser incorrecto. El fantasma sólo retorna mientras el hecho traumático permanezca “desparecido” para la psique (en términos psicoanalíticos, diríamos mientras permanezca inconsciente). Es un fantasma porque no viene en carne propia, sino en forma de simulacro: como sueño, como síntoma, etc. Sin embargo, una vez que “aparece”, es decir, que se vuelve consciente para la psique,

pierde su condición fantasmática. No obstante, lo que la autora pretende explicar aquí es que en el caso de los desaparecidos políticos, hay un culpable, hay un enemigo, esto es, el acto de desaparición en sí tiene un sentido. En cambio, en el acto de desaparición de la madre(M) de la protagonista, sólo hay dudas, incertidumbre, no existe como tal una explicación precisa, y de esa manera no hay sentido ni significación. El fantasma psicoanalítico es susceptible de ser interpretado, la pura ausencia, al contrario, no lo es. A eso se refiere el texto con que en el caso de la desaparición de la madre(M) no hay ni siquiera un fantasma, pues no hay significado, y en ese sentido no puede ser explicado con palabras.

El testimonio personal de las víctimas además funge como una forma de ir en contracorriente del relato oficial producto del Estado, en donde los crímenes, las muertes y las desapariciones son suprimidas. La memoria autobiográfica, en ese sentido, tiene el fin de liberar, de curar. Pero es ésta una memoria colectiva, que conecta a un individuo con otro. Ya explicamos al principio de este capítulo la dinámica de la teoría de conjuntos que la autora utiliza como una forma gráfica para presentar las diversas relaciones entre los personajes (el colectivo), sin embargo, hay que aclarar que, mucho más tarde en la novela, este aspecto adquiere también una importante dimensión política, pues cuenta la narradora que la teoría de conjuntos fue prohibida precisamente durante la dictadura argentina. ¿Con qué propósito se cancela una teoría matemática cuya lógica pareciera recaer en la pura abstracción? Debido a que el objetivo de la dictadura es separar, dividir, y la teoría de conjuntos se encarga de buscar las similitudes, de señalar qué es aquello que comparten los entes individuales. Es una teoría del colectivo, y, en ese sentido, resulta subversiva:

A través de ellos se puede ver el mundo “desde arriba”, por eso me gustan los diagramas de Venn. No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. Sabemos, por ejemplo, que un jitomate pertenece al conjunto de jitomates(JI) y no al de cebollas(C) ni al de chiles(CH) ni al de cilantro(CI). ¿Dónde está la amenaza en un razonamiento como ese? En la teoría de los conjuntos, los jitomates, cebollas y chiles podrían darse cuenta de que son alimentos distintos, pero también de que tienen cosas en común, como el hecho de que todos podrían pertenecer al conjunto salsa pico de gallo (SPG) y, al mismo tiempo, al Universo(U) de plantas cultivadas(PC) y, tal vez, unir fuerzas contra algún otro conjunto o Universo(U), por ejemplo, el de la salsa picante enlatada(SPE). En pocas palabras, hacer una comunidad de vegetales. Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer. Tal vez es eso lo que les preocupaba, que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en

colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema. Visto así, “desde arriba”, el mundo revela relaciones y funciones que no son del todo evidentes (91-92).

En ese sentido, la teoría de conjuntos y la existencia de los personajes en la novela como pequeños círculos, se vuelve un poderoso símbolo de la sabiduría antigua de la colectividad, que rema evidentemente en contra del individualismo moderno. Si el núcleo del tiempo circular reside en la repetición, en una existencia que encuentra eco en otra distinta y de esa manera adquiere su sentido, la teoría de conjuntos de la autora busca representar de forma gráfica ese aspecto compartido entre los seres, acaso aquello que nos vuelve una repetición de alguien más, la huella de nuestra colectividad. De esa manera, el tiempo colectivo en la novela se vuelve también una forma de resistencia política.

5.6 *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan

5.6.1 Sobre la forma y sus percances

Permanente obra negra (2019) de Vivian Abenshushan es una novela experimental que propone un juego rupturista tanto en el aspecto del contenido como en la forma. Ocupándonos brevemente de este último punto, y en consonancia con la reflexión de esta investigación, con esta novela Abenshushan propone rebelarse contra el propio formato del libro, al considerar la disposición de su lenguaje y comunicación una herencia directa de la cosmovisión del tiempo lineal. La linealidad se encontraría impresa en el propio acto corporal y cognitivo de la lectura, pues leer un libro significa pasar sus páginas de principio a fin, se comienza por la primera página y se termina con la última. También, para comprender el hilo argumental de su contenido, habrá que ir pasando revista a sus ideas de la misma manera, comenzando por la introducción de la discusión, pasando por el desarrollo de los argumentos y llegando a las partes conclusivas. Borges lo explicó quizá mejor que nadie en su célebre reflexión sobre la visión del Aleph: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (205). De ese modo, aun en novelas de la tradición con fuerte carga experimental tales como las novelas de Faulkner o Virginia Woolf, por mencionar algunas, a pesar de que, como hemos visto, la disposición no cronológica de las acciones intenta revelarse en contra de esa linealidad, el puro acto de leerlas seguiría siéndolo en sí mismo, pues el lector tendría que ir navegando igualmente por el libro de principio a fin.

¿Cómo desprenderse entonces de esta linealidad del acto de leer? Cortázar sin duda intentó hacerlo con su novela *Rayuela*, al establecer la herramienta del tablero de direcciones, pues seguir su orden significaría entrar a una especie de desorden donde los capítulos a leer no son numéricamente continuos, lo que en el puro acto mecánico de la lectura significa que el lector debe detenerse, saltar las páginas, y continuar, yendo hacia atrás y hacia delante según sea el caso. Se entra de esa forma en el juego de la fragmentación no sólo en el contenido, sino en la forma. Sin embargo, Abenshushan pretende ir incluso más allá, al considerar el formato mismo del libro como algo que debiera ser repensado.

Permanente obra negra entonces se presenta primero, más que como un libro, como un sistema de fichas, en el que se abandone la paradigmática unión de una serie de páginas

en una encuadernación, que es el formato libro, para pasar a la manipulación más literal de fragmentos puros. De esa forma, en su año de publicación, Abenshushan lanza su novela en cuando menos tres formatos diferentes al mismo tiempo: 1) Como fichero, esto es, como una caja color rojo con las fichas literalmente divididas en pequeñas cartulinas blancas en su interior; 2) como página web, a manera de software interactivo en donde, dándole click en según qué parte de la interfaz, se arrojaba en la pantalla el texto de una de las fichas para su lectura; 3) y finalmente, también en formato de libro tradicional⁹⁶. En la novela, encontramos la siguiente ficha que reflexiona sobre el aspecto de su múltiple formato:

¿Cómo publicar ese material sin congelarlo? ¿Cómo alentar su transformismo? Otras tantas noches rumiando hasta que -> ¿Y si saliera del clóset bajo distintos formatos para encontrarse así, multiplicadamente, con distintas lectoras? -> Las fichas sueltas + el libro de montajes + un algoritmo que propicie combinaciones aleatorias en dispositivos digitales -> Pero, ¿qué editor en qué lugar del mundo me seguiría en el delirio? -> ¿Con qué recursos? -> ¿Por qué no dejo, por una vez, de meterme en problemas? (396).

Ello es la razón por la que la palabra “libro”, cada vez que aparezca en el texto para referirse a la novela en sí, aparecerá tachada con el fin de negar su existencia absoluta: “No he borrado el ~~libro~~, lo he tachado. He querido conservarlo por si al final lo necesitaba” (330). En la novela, de hecho, encontramos infinidad de fragmentos autobiográficos de corte metaficcional, que reflexionan sobre la propia técnica de la obra:

Sí, pero ¿qué es lo que investigo? En primer lugar, mi resistencia a la novela. El paso de aquella *FORMA larga* a esta otra *forma corta*, o mejor, *entrecortada*, que materializa la carrera trunca de la novelista futura (una promesa que la tradición me enviaba como consigna irrevocable: “Es buena escritora, decían, pero le falta una novela”) (116).

Con el fin, sin embargo, de instaurar cierto orden estético (que no lineal o argumental) la autora divide las fichas en seis tipos de temáticas diferentes, cada uno de estos grupos irá diferenciado por la tipografía usado en la ficha, así como, generalmente, por el tema que tratan o al que hacen alusión. En la página 13 del libro impreso nos encontramos con la siguiente ficha que declara las “instrucciones de uso” de las mismas:

INSTRUCCIONES DE USO

⁹⁶ Hubo en realidad cuatro ediciones de distinto formato, a las tres señaladas habría que añadir la que Sexto piso, la editorial encargada de la publicación, denominó “el libro suajado”, donde las páginas son divididas en tres partes o cuadernillos con doblez (esto es, no cosidos ni pegados) para que el lector pudiera manipularlos y realizar las combinaciones que quisiera.

1. Este artefacto es un ~~libro~~ astillado, triturado en series.
2. Cada serie tipográfica configura un fichero o libre autónomo.
3. Las series pueden leerse por separado: primero Baskerville. *Adobe Caslon Pro*. Corbel. Bodoni. **Franklin Gothic Medium**. Eurostile, etc.
4. O no (13).

Y en otra ficha se lee:

INSTRUCCIONES DE USO

Otra posibilidad: dejar que las fichas hablen con la elocuencia sutil del montaje (15).

Respecto a la sistematización de las fichas por temática, la autora divide las mismas en seis series, una por cada tipografía utilizada. El tema compartido de cada ficha que lleva la misma tipografía aparece esbozado en las primeras páginas de la novela en su versión de libro impreso:

1ª serie -> PERMANENTE OBRA NEGRA

bitácora de la novela que no o mejor: notas de una mujer que quiere dejar de escribir (del mismo modo) y delibera (en el sentido político del término) los medios para realizar ese deseo / despliegue de mi memoria Negra súbitamente *autorecovered* / el proceso de construcción integrado al libro.

2ª serie -> ARCHIVO DE ESCRITURAS NEGRAS

apuntes sobre los esclavos de la letra / el plagio imperial roba al negro / arqueologías de la escritura / clandestinidad, códigos secretos y emancipación / infamia de los barcos negreros

3ª serie -> LA NOVELA INEXPERTA [TÍTULO PROVISIONAL]

voces, murmullos, a veces gritos, desde la fábrica de la infelicidad / tratado de rumorología / una comunidad sin nombre alrededor de un libro improbable / la escritura Negra se esfuerza en fundar un archivo

4ª serie -> EL LIBRO DE LOS EPÍGRAFES

citas sin atribución (o con atribuciones a punto de borrarse) / fuentes públicas al borde del camino/ un libro para el disimulado género de los "lectores de epígrafes"

5ª serie-> LOS ARTISTAS DE LA FICHA

el fichero como práctica estética / las hojas sueltas y los artistas de la dispersión / un archivo que se investiga a sí mismo

6ª serie-> INSTRUCCIONES DE USO

máquinas de escritura /ejercicios / desmontajes / archivo visual / ¿acaso el lado más conceptual del fichero?

En palabras de la propia narradora:

[Tipografía = Línea de Investigación. En otras palabras: las tarjetas escritas bajo una misma tipografía crean un conjunto de frases colindantes, campos de coincidencia, series temáticas o módulos que, al cruzarse con otros, producen chispas como dos maderos en fricción. Las series son, entonces, mi combustible primario, los motores que condicionan y guían lo que escribo desde dentro y le confieren un grado de actividad] (114).

El hecho de que, tanto en la versión de fichero como en la de página web, el lector se viera obligado a manipular con sus manos un objeto diferente al del libro, y también que, dada la propia naturaleza fragmentaria de la plataforma en la que se presentaba el texto, su acercamiento a la escritura no fuera nunca lineal o progresiva, reactualizaba para Abenshushan el acto lector de forma radical. Leer no se hace únicamente con la vista, ni mucho menos con la mente, sino que lleva implícito todo un acto ritualista que involucra las manos, los brazos, la postura y el cuerpo entero. Por ello es que, en la 5ª serie de fichas, la narradora rescata la siguiente reflexión sobre cómo observaba Mallarmé la literatura:

Mallarmé prefería la palabra *operador* (etimológicamente ligada a *obra*, del latín *opus*), sobre la de *lector*. Un operador es, pues, alguien que colabora activamente en la construcción de la obra.

El proyecto del *Libro* quería darle nacimiento: hecho de hojas sueltas, ese libro estaría condicionado por el acto manual del lector, dotándolo en el futuro de la coherencia que le hacía falta (195).

En otra ficha de la 1ª serie, la narradora comenta que su objetivo último es crear una obra en permanente construcción, en el sentido de que sea el lector, con el orden particular y azaroso de su lectura, y no la confección del objeto libro, lo que acabe por cimentar el texto “final” como tal.

Si al fichero se puede entrar por cualquier parte, si su transformismo se vuelve crónico, si permite todas sus mutaciones bajo la acción directa del lector, la Autora pierde, ¡al fin!, la autoridad sobre la producción de sentido de su Obra...

Ajúa

[...]

El fichero configura, entonces, una *obra para ensamblar*, donde la lectora adquiere, gracias a la manipulación de los materiales, una dimensión nueva. La de coautora (308; 376).

Es exactamente lo mismo que pretendió ya el *Boom* durante los sesenta. En entrevista con Soler Serrano para el programa *A fondo*, Carlos Fuentes comenta que lo que él y sus compañeros latinoamericanos pretendían con sus estructuras experimentales en obras como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz* o *La ciudad y los perros*, era “sacudir al lector, sacarlo

de su modorra, ayudarlo a escribir la novela conmigo” (239). No obstante, todo sea dicho, así como se podría discutir cuál fue realmente el éxito de Cortázar con la tabla de direcciones ya en cuestiones prácticas, el alcance del experimento de Abenshushan también encontró rápidas limitaciones. Por ejemplo, al momento de escribir estas líneas, la edición de la novela en forma de fichero se encuentra ya *out of print* y no se consigue salvo de segunda mano y a sobreprecio. Tampoco la página web, con dirección www.permanenteobranegra.cc, aunque continúa activa, el software parece ya no funcionar más, pues haciendo click en las máquinas (des)ordenadoras de fichas, no se arroja ningún texto en la pantalla. De esa manera, la novela ya solamente puede conseguirse en formato libro, lo cual resulta un tanto irónico considerando la intención original del proyecto en su propuesta rupturista.

A pesar de este percance técnico, sin embargo, *Permanente obra negra*, aún en su formato libro, sigue siendo una novela fuertemente experimental que llama a repensar las cuestiones del tiempo y la autoría.

5.6.2 Lo autobiográfico y la crisis del yo

La primera persona autobiográfica resulta fundamental en el lenguaje de la novela. En las fichas sobre todo de la 1ª serie, encontramos un sinfín de reflexiones metaficcionales de la narradora acerca del funcionamiento y la creación de su propio libro. Éstas serán muchas veces frases breves y sueltas como: “Hoy comencé un libro nuevo. Por la mañana escribí esta frase” (10), “Esta tarjeta, esta frase, se ha movido durante esta mañana doce veces de lugar” (178); “Efecto notorio del sistema de copiado: son las cuatro y media de la mañana y no puedo parar” (354).

Como veremos más adelante, *Permanente obra negra* es una larga reflexión sobre la cuestión autoral y cómo ésta se encuentra estrechamente ligada a la cosmovisión de la modernidad, esto es, la cosmovisión del tiempo lineal que, aunado a las lógicas del capitalismo, establece una visión individualista y mercantil de las cosas. De ese modo, la novela se devela como una crítica a la noción de la individualidad autoral, intentando buscar nuevas estrategias que devuelvan la literatura al colectivo, esto es, a su condición primigenia en la Antigüedad. Sobre esa línea y en relación con lo autobiográfico, podemos ir adelantando que la narradora tiene grandes reservas en introducir su *bios* en la escritura, pues su intención es que el libro no verse sobre sí misma, sino sobre los otros. Sin embargo, a pesar de sus

esfuerzos, en los extensos fragmentos metaficcionales de las fichas, la narradora va soltando pequeños detalles sobre su vida personal, en este caso la vida familiar, lo cual devela una clara conexión que puede establecerse entre la narradora y la figura autoral de Abenshushan:

L duerme en la misma cama que yo, eso es evidente. ¿Diré algo más sobre L? ¿Diré algo sobre O? (108)⁹⁷

“L”, por su inicial, refiere al esposo de Abenshushan, el editor Luigi Amara, mientras que “O” referiría al hijo de ambos, Oliverio. En otras fichas de la 1ª serie, leemos diversas reflexiones sobre la dinámica familiar y cómo ésta se combina en diversos momentos con la empresa de la construcción del libro:

Hace algún tiempo encontramos la primera *index card* en la historia de la escritura (su trocito anticipado), en una sala de la Morgan Library, en Nueva York. Era una tablilla de arcilla (quizá era 4x6) con signos cuneiformes. Pero no fui yo quien se estremeció, sino mi hijo (tenía entonces siete años), quien inmediatamente ocultó su rostro. Era imperceptible y silenciosa su emoción y él mismo se preguntaba, ¿por qué lloro?

[...]

No hay un instructivo realmente útil para este artefacto. Es como uno de esos juegos que O inventa sobre la marcha y cuyas reglas se tienen que descubrir jugando. Lo cual implica ejercer posibilidades, moverse, meterse en problemas, atascarse, como quien entra en un laberinto mecánico y autosuficiente de repeticiones y fórmulas obsesivas en las que asoma la sensación de ser juguete del juego

[...]

He encontrado la FORMA para el libro que comienza, le digo a L antes de dormir. ¿Cuál?, me pregunta, quizá con temor a que lo desvele (L lleva a O muy temprano a la escuela). Entonces despliego mis tarjetas 4x6 sobre la cama, clasificadas por Tipografías o Series. (Es la primera vez que lo hago y percibo un temblor en mis manos).

Parece el esqueleto de una investigación, dice y apunto sus palabras en una tarjeta blanca. Y las subrayo

[...]

La *junkie* de las fichas, me llama L...

[...]

Todos los días pruebo diferentes combinaciones para estas fichas como si se tratara de un juego salvaje (ese momento de éxtasis en el que O derrumba los cubitos de madera de la ciudad imaginaria que, unos minutos antes, ha construido él mismo con enorme lentitud y paciencia). Tal manía desacomodadora hace retroceder la versión definitiva, el ensamblado que sí *cuaaja*, el agua congelada. Lo muerto.

(Movimiento de diáspora que no debe ser reprimido)

⁹⁷ Dado que el mecanismo que monta el texto de la novela tiene una relevancia central en *Permanente obra negra*, en su mayoría utilizaremos la modalidad a bando para la citación de las fichas, para que pueda valorarse el texto aislado y fragmentado tal como está supuesto a presentarse en el montaje original. Con ello nos tomamos una libertad importante en lo estrictamente académico, donde la regla dicta que el texto sería demasiado corto como para ir a bando.

[...]

Cuando comencé esta permanente obra negra, O era todavía un niño. Ya no lo es: le han salido vellitos alrededor de los labios (334;408;106;314;222;410).

El hecho de que sus nombres aparezcan únicamente como iniciales, se relaciona directamente con la estética de la novela pues, como hemos dicho, la pretensión de la narradora es borrar, dentro de la medida de lo posible, toda marca autoral. Sin embargo, irremediablemente la marca autoral otorga no sólo una cohesión sino una identidad al discurso. De ahí que, por la mitad del libro, en la página 226, la narradora se pregunta si el lector tendrá todavía presente esos breves esbozos de su vida personal, al declarar si se acordará todavía de los nombres mencionados anteriormente en el texto: “¿El lector se acuerda de L? ¿De O? ¿De mí? ¿De sí?” (226).

También encontramos en las fichas de corte autobiográfico diversas marcas de deixis, que señalan el tiempo y el lugar de ciertos episodios, lo que termina develando por ejemplo la nacionalidad de la narradora:

Pero no se trataba (aún) de un programa. Simplemente no podía dejar de alejarme de *la novela*. Cualquier novela. Intenté acercarme una vez, el 01/02/2003 a las 04:56 pm, según consta en el archivo de mi computadora. Ese día abrí una carpeta que decía: la novela inexistente escrito con letra mayúscula, como anunciando su propia imposibilidad. Adentro, un documento, rotulado también en mayúscula, donde escribí: proyecto de novela, seguido de un garabato horrible con una firma *idem*.

[...]

Recuerdo haber buscado información sobre buques factoría realmente existentes que reservaban siete u ocho camarotes para turistas. En algunos se pescaban y enlataban atunes, en otros se maquilaban impresiones de libros desde China. Quería enlistarme. Me preparaba para la aventura. Pero ninguno de esos barcos zarpaba desde México, así que pospuse indefinidamente mi investigación (234;202, cursivas del original)

Como vemos, la mayoría de fragmentos más tradicionalmente autobiográficos pueden encontrarse en las fichas de la 1ª serie. Si volvemos a revisar la descripción que se nos ofrece de este fichero, leemos: “bitácora de la novela que no o mejor: notas de una mujer que quiere dejar de escribir (del mismo modo) y delibera (en el sentido político del término) los medios para realizar ese deseo / despliegue de mi memoria Negra súbitamente *autorecovered* / el proceso de construcción integrado al libro” (114). Nótese cómo el tono aparentemente impersonal de la frase, “notas de una mujer que quiere dejar de escribir” en seguida se vuelve íntimo al enunciar que esas fichas serán, sobre todo, un “despliegue de mi

memoria”, una de las descripciones más tradicionales que se pueden esbozar de la escritura autobiográfica. Pero las referencias al *bios* personal no son por supuesto la única huella que deja ver el texto sobre la autoreflexión del yo que escribe. Podemos recordar en esto el apunte de Molloy sobre que una escritura autobiográfica más compleja tendría que mostrar por fuerza a un yo en crisis. Como hemos recalcado, en la escritura autobiográfica hispanoamericana, el yo se comprende y se construye por medio de su relación con el colectivo. En *Permanente obra negra*, esta crisis de yo deriva de una crisis por la reflexión del yo autoral, de un ansia de modificarlo, en una operación cuyo esfuerzo logre desplazar al yo-autor para ir hacia el yo-comunitario: el yo-otro, o el *yo en y con otros*.

A este respecto, no debe confundirse nunca la reflexión autobiográfica desplegada en *Permanente obra negra* por una fría reflexión en tono impersonal sobre la autorialidad como categoría. Posicionarse de esa forma sería recuperar la voz del erudito occidental delineando géneros, temáticas y demás cuestiones intentando develar su verdad, algo que precisamente el texto pretende evitar. Tampoco se trata de un texto en donde se hable de “el autor” como función a la manera postestructuralista, en la novela, y esto es de crucial importancia, el “autor” es un autor que “soy yo”. Al reincorporar al autor en el colectivo, no se reincorpora a una función textual desde una reflexión académica, sino que “soy yo mismo(a)” el que regresa al colectivo para reencontrarme con el otro. La reflexión atraviesa de esa forma al yo en su dimensión más íntima.

No se puede olvidar tampoco el hecho de que la escritura autobiográfica hecha por escritores muchas veces se configura por medio de una reflexión metaficcional que atraviesa el texto por entero. Pues tal como los pintores se autorretratan a sí mismos pintando, el escritor se representa a sí mismo siempre escribiendo. El autor que dedica su vida a la literatura nunca va a ver como algo meramente impersonal, ensayístico o académico la reflexión autoral. Sin embargo, en su texto, Abenshushan va mucho más allá para decirnos abiertamente que el autor sobre el que habla no es “el autor”, sino que es un autor que “soy yo”. La crisis no es así sobre la categoría discursiva sino sobre mí misma.

Por eso es tan importante que ese yo autor se difumine constantemente en el texto, coqueteando con el vacío y la borradura. Para fundar tal empresa textual, antes la narradora deberá pasar por una introspección en donde se cuestione las vicisitudes que conforman su

identidad, llegando a la resolución de que, para volver y mezclarse con los *otros*, es preciso antes pasar por un proceso de “destrucción del yo”:

¿Soy yo? ¿Cómo sería si fuera yo? ¿Cómo estaría siendo ahora si no fuera yo?

[...]

A veces yo -o eso que se llama yo- soy un personaje que produce textos que me dan de comer. A veces soy una escritora que sufrió, si es que sufrió, porque alguna vez quiso escribir, pero perdió la clave de la novela. Era difícil porque deseaba que fuera una novela exterior a mí, donde yo sonara debilísimamente

[...]

Nuevo Gran Problema -> El mecanismo que uso implica (aún) la intervención de alguien que lee, elige, recorta y pega: yo -> ¡Yoyo! -> La autoría se desplaza, pero la subjetividad no desaparece del todo -> Mantengo, entonces, el proceso (por el momento y hasta nuevo aviso) en un lugar intermedio

[...]

Abandoné la Novela para dedicarme a buscar (obsesivamente) cómo boicotearía mi Autoría. Me tardé una década. La destrucción del yo toma su tiempo

[...]

Lo que explora este libro (tachado) es la lenta transformación de un yo que está aprendiendo el anonimato (262;488;344;258;382).

5.6.3 Yo son otros, el autor es siempre otro

¿Cómo es que el yo abandona la individualidad para volver y mezclarse con los otros? ¿cómo es que se anula y se reconfigura al yo autoral? De la multitud de estrategias de las que da cuenta la novela, la narradora echará mano sobre todo de las cualidades de la cita, la paráfrasis y el plagio. Esto es, que aspirará, de manera consciente, no a construir su discurso como un particular tren de pensamiento de ideas originales, sino rescatando, reutilizando y haciendo suyas las palabras de los otros. De ese modo, en otra de las fichas de la 1ª serie, leemos:

¿El material de este ~~libro~~? Tomas rápidas y cortantes (*samples* verbales) extraídas de una variedad casi insoportable de fuentes: libros, revistas, ensayos, contraportadas, conversaciones, diarios de escritores, frases escuchadas al pasar, notas periodísticas, rumores, entrevistas, teorías, archivos digitales, poemas, mensajes de texto, galerías, PDFs, estenciles, graffitis, canciones populares o infantiles, la página de sucesos, tuits, blogs, *tumblrs*, partículas de oralidad que luego manipulo de distintas formas.

Todo lo contrario de un arte privado.

[...]

(parodia, sustitución, copia, proliferación, síntesis, suplantación, cita, remix, recombinación, intertexto, falsificación, recontextualización, *copy paste* y todas las técnicas que me permiten mis ojos miopes, mis fichas perdedizas, mi procesador de palabras, mis *poil-ils*, los libros analógicos y digitales que acumulo en mi biblioteca, mis notas al margen, mis cervicales

rectificadas, mi dorsal desviada, mi mano entumida por el *mouse*, es decir: mis mediaciones cotidianas para escribir). (340;380)

Para otorgar verosimilitud a esta estrategia, no sólo en la diégesis de la narración sino en la dimensión extraliteraria del producto del libro en sí, Abenshushan firmará su texto como “Vivian Abenshushan [et.al.]”. Como es conocido, una abreviatura latina que significa *et alii*, “y otros”, utilizada sobre todo en el gremio académico. Así es como aparecerá el libro firmado en su portada, con lo que Abenshushan pretende llevar la disolución del yo autoral y la vuelta al otro-colectivo más allá de lo puramente diegético. En otra de las fichas, leemos: “En la portada, al lado de nuestro nombre, escribir siempre: [et al.] ¡junto a otros] [con otros] [entre una multitud]” (284).

Sin duda existe siempre el riesgo de considerar una contradicción el intentar desaparecer la autoridad del autor, y al mismo tiempo firmar el texto. Firmar o no firmar, *that is the question*. Sin embargo, a ese respecto debe recordarse el apunte que ya hizo Virginia Woolf en su célebre ensayo *Una habitación propia* en donde, a través de una hermosa hipótesis, más poética que documental claro está, menciona que, dada la condición de invisibilización que la mujer sufrió a lo largo de la historia de la literatura, le gustaría pensar que siempre que un texto se firmó como anónimo en realidad se encontraba una mujer detrás (69). De ahí que la decisión última de Abenshushan de firmar su texto no resulte criticable pues, como veremos, la novela se cuestiona también diversos debates sobre la explotación literaria. Ceder a la desaparición absoluta de la firma es seguir abogando por la invisibilización histórica de las autoras.

Pero volviendo a la estrategia de construir un libro por medio de citas, por eso es que la narradora denomina la cuarta 4ª serie de fichas como el “libro de los epígrafes”, pues lo que pretende Abenshushan es rescatar la lógica más pura de la citación en un texto: si alguien ya lo dijo mejor, con las palabras y la definición precisa, más vale rescatar esas palabras que aventurar la desafortunada empresa de tratar de escribirlo otra vez. Así, en una de las fichas leemos a este respecto:

Primero la tipografía, luego el epígrafe. Así el ~~libro~~ se abre camino. A pesar de todo, a pesar de sí mismo.

Pero, ¿si no puedo elegir sólo un epígrafe? ¿dos? ¿tres? Escribir un libro para el disimulado género de los “lectores de epígrafes”. Un libro sin nada que acompañe o ilustre la serie de inscripciones (integradas, copiadas, transcritas, sin comillas, con el Autor atenuado,

convertidas ellas mismas, de ese modo invisible, en el Libro, digamos: *El libro de los Epígrafes*) (42).

Tales epígrafes, por supuesto, no serán elegidos al azar, sino que prácticamente todos versarán sobre reflexiones en torno a la ficción de la autoría, el derecho al plagio, y la literatura como un sistema compartido donde todo ya está escrito. Rescatemos como muestra algunas de las fichas más significativas al respecto:

Babel sólo se regía por una ley: las palabras eran propiedad de todos.

ALGUIEN

[...]

Como plagiaría soy una ladrona de gallinas: lo que robo son fetiches, una frase. Bueno, todos los lacanianos hablan en lacaniano y ninguno lo considera un plagio, sino una transmisión.

MARÍA MORENO

[...]

Ya nadie da un centavo por la novela per se. La narración contemporánea es el relato de su propia manufactura, no la obra misma. Lo que me interesa: el fragmento asombroso, los residuos del proceso de construcción. No el trabajo en sí mismo sino la historia de los incidentes de su elaboración, todo el trabajo alrededor del zumbido que genera la escritura.

DAVID SHIELDS

[...]

Cuando a un autor honrado lo obsesiona el plagio sólo tiene dos caminos. Uno: dejar de escribir. Dos: escribir sobre el asunto en la forma más delirante que pueda, con la esperanza de llegar a una zona estable. Pero en nosotros, los plagiadores autoconfesos, está abierta una tercera posibilidad: abrir los brazos al plagio. No intentar ya su alejamiento: provocar su propagación sistemática hasta quedar motorizados en forma total. Amar el plagio.

ALBERTO LAISECA

[...]

Es el primer autor, el original, el que comete el plagio porque es este el que se apropia del excedente de labor colectiva que produce el texto... El segundo autor, el que plagia al primero, lo único que hace es devolverle a la colectividad lo que el primero se apropió.

LUIS OTHONIEL ROSA

[...]

No es lo mismo escribir de nosotras que con nosotras.

LOHANA BERKIN

[...]

La autoría del anonimato es un rasgo fundamental del estado en el que el yo se vuelve colectivo. El anonimato no es un yo que se borra, se mimetiza o se confunde. No es un yo pasivo, condenado a la indiferencia y a la insignificancia. Es el yo que descubre la excentricidad inapropiable y, en este sentido, anónima de la vida compartida. Su voz es plenamente suya porque no puede ser solamente suya. Su voz es máximamente singular e irreductible porque ya no es privada ni particular. En el anonimato, la lógica que nos ata, como individuos, a la ley de la identidad y de la propiedad ha sido sabotada.

MARINA GARCÉS

[...]

La frontera entre el Yo y el Otro es más fluida que rígida, con lo cual ese Otro puede ser incluido en las fronteras de la identidad propia.

SUZI GABLIK

[...]

Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

JORGE LUIS BORGES

(17; 103; 165; 15; 129; 269; 289; 321; 349, cursivas del original)

La elección de los autores citados, por supuesto, resulta en muchos casos reveladora. Tal como lo demuestra su cita, Borges defendía la postura de que todo ya estaba escrito, y lo único que hacían los poetas era repetir los mismos planteamientos, ideas y obsesiones del pasado, acaso sólo dichos de manera renovada. La obra misma de Borges girará muchas veces en torno a ese ejercicio, célebre es su reelaboración del mito de Teseo y el minotauro en su cuento “La casa de Asterión”, o su “plagio” prácticamente al pie de la letra de uno de los cuentos de *El conde Lucanor* (ejemplo XI) en su libro *Historia universal de la infamia*. En consonancia con este tren de ideas, en otra ficha de la 5ª serie, leemos:

Para Barthes la literatura, como producción del Autor, ya era cuestión póstuma. Prefería hablar de escritura (133).

Barthes alcanzó la inmortalidad académica por su teoría de la muerte del autor. Enmarcado en el más puro estilo de la crítica postestructuralista, tal teoría establece que no es posible ser autor de ninguna obra literaria *strictu sensu*, pues para la elaboración de cualquier texto, el autor lo que hace es únicamente retomar la lengua que le fue dada y el bagaje cultural ya existente. No hay originalidad, no se inventa nada per se, en ese sentido, no se es autor tal como lo entendió la estética del genio romántico, sino un compilador que rescata la cultura de la tradición y reordena el lenguaje ya existente. De ese modo, encontramos en otra de las fichas, ya en palabras de la narradora:

Nada invento; ante el envejecimiento instantáneo de las novedades, mi operación es más bien la de inventariar

[...]

No decir nada. Dejar que las citas hablen solas con la elocuencia sutil del montaje. Ser apenas una lectora que subraya

[...]

“Es dudoso que un autor tenga plagarios, y también lo es que él mismo no lo sea”, escribió Macedonio Fernández. Lo cual, traducido, quiere decir que el Autor no es la causa ni el origen de su propia obra, o sea, que todo el lenguaje de la literatura es una cita, lo cual significa que las palabras de las que soy escriba son de todo el mundo, etceterísima. (192; 104; 320)

Con este planteamiento en mente, en varias de las fichas, la narradora intentará poner en práctica su estrategia del plagio de forma más o menos abierta. Así, por ejemplo, en una de las fichas de la 6ª serie realiza un “plagio” de uno de los versos de Nicanor Parra, el cual proviene de su poema “Autorretrato”, en el que los versos rezan: “aquí me tienen hoy / detrás de este mesón inconfortable / embrutecido por el sonsonete de las quinientas horas semanales”. La narradora por su parte escribe en la novela: “Me alisto para dormir en la oficina detrás de esta mesa *high end* embrutecida por el sonsonete de las quinientas horas semanales” (260). Lo curioso a este respecto es que, a diferencia de las fichas de la 4ª serie, como hemos visto, compuesta generalmente de citas firmadas con el nombre de su autor, aquí no se hace alusión alguna al sitio de donde proviene el verso original. Así es como el “plagio” se consuma. Pues el verso sólo será reconocido por un lector avezado que tenga previo conocimiento del poema de Parra.

Otra estrategia es alterar conscientemente las frases para resignificar su sentido:

~~Una~~ Una puede ser su ~~lector~~ lectora, su ~~único lector~~ única lectora, eso no tiene importancia.

JOSEFINA VICENS (273)

Y en otra página:

Someter ~~al Autor~~ a la Autora a la duda y la irrisión.

ROLAND BARTHES (415)

Más allá de la evidente crítica feminista aplicada a las frases originales, al cambiar el género de las palabras, aplica también las propias máximas de su texto, pues el “plagio” exitoso es aquel que se apropia a libertad de las ideas ya dadas en la cultura, y en ese sentido, no tiene por qué respetar la sintaxis de la cita original⁹⁸.

A veces, también, los juegos de “plagio” son mucho más inocentes, como en una ficha de la 1ª serie en donde se reelabora la célebre canción popular “Quizás, quizás, quizás”:

Lector (aburrido) me pregunta,
que cómo, dónde y cuándo.
Y yo siempre le respondo:

⁹⁸ En el caso de Vicens, claro está, el ejercicio de crítica feminista tiene también un alcance político-identitario pues, como es sabido, con el fin de eludir ciertas críticas, Vicens pasó largo tiempo de su carrera como periodista escondiéndose bajo un pseudónimo masculino.

quizás, quizás, quizás.

El sentido de la reelaboración plagiadora, no obstante, guarda un doble sentido, pues si bien la referencia en este caso intenta ser demasiado célebre como para no reconocerla, la reelaboración de los versos manda un mensaje directo a ese lector “aburrido” que supuestamente querrá averiguar de dónde provienen todas y cada una de las citas o “plagios” de la novela. Una duda a la que la autora sólo puede responder con una frase ambigua que no sólo evada la cuestión, sino que también se burle de ella: “quizás, quizás, quizás”.

5.6.4 El autor es lo privado, ¿una crítica moderna? ¿o la reinstauración de lo antiguo?

Uno de los temas centrales de *Permanente obra negra* es sin duda la crítica al sistema capitalista. Ello se conecta de forma directa con la autoreflexión sobre la figura autoral, pues ¿qué significa realmente ser un autor en el tiempo contemporáneo? Más que una oda a la originalidad y al genio literario, se relaciona con la idea de la propiedad privada, sobre el regular *quién* es exactamente el que puede cobrar por la obra en cuestión y generar ganancia en torno a la misma⁹⁹. La narradora entonces se plantea en la novela una estrategia con la cual pueda aparentemente cortar el cauce de la producción autoral de propiedad privada, y devolver el arte o la literatura a lo colectivo, de libre circulación. Eso es lo que finalmente pretende con el plagio y la citación:

Hipótesis # 2 Quizá el problema central era la Novela misma, con su firma y su sistema de consagración.

¿Podía la Autora describir la revuelta de las Negras y Negros contra la Autoría (o sea: contra sí misma) desde el sitio de su propia Autoridad? Problema inmenso que casi me jubila prematuramente.

Pero, ¿si en lugar de dejar la escritura dejaba a un lado la expresión, la originalidad, el talento, la representación, mi propia voz?

¡Lo que necesitaba era dejar la literatura!

⁹⁹ Para plantear una analogía contemporánea en lo digital, de ahí que por ejemplo en plataformas virtuales como Youtube, las grandes transnacionales persigan con ahínco el uso en videos de pistas de audio sobre las que tienen los derechos, pues es impensable la idea de permitir que los autores o el pueblo dígame llano se enriquezca libremente con material que por derecho pertenece a los grandes consorcios. Sin embargo, esto lo hacen también los autores pequeños o relativamente independientes, pues cuando algún creador de contenido sube un video que alcanza unas 10 mil vistas, y acto seguido el canal de un tercero externo resube exactamente el mismo video pero obteniendo éste 800 mil vistas, el creador original se molesta y pide que tumben el video resubido, pues las vistas que por derecho le pertenecían, van a dar a alguien más. Esto es, que se le sustraen al autor original las ganancias que se podían generar de una alta exposición, no sólo en cuestión de cobro directo por parte de las plataformas de Youtube o TikTok, sino también de forma indirecta, por temas de exposición y capital cultural que se va ganando con la alta viralidad.

[...]

El boicot de mi Autoría consistió en una (nada original) mezcolanza de procedimientos que podría sintetizar en dos: el fichero y el plagio sistematizado, es decir, el montaje de citas (a veces sin comillas).

De ese modo, la Negrería pasó de ser Tema a convertirse en Táctica.

¡Eurékatl! (256; 276).

Este planteamiento crítico es también lo que podría otorgar solución a una de las grandes contradicciones que se pueden encontrar en la novela. Pues, como hemos visto, al emplear el fragmentario sistema de fichas la autora pretende demoler el orden lineal que impera en el relato. En otra de las fichas dice:

En la *NI [TP]*, todos somos Negros libertos. Pero ¿de qué nos hemos liberado? De los pormenores de la trama (354).

La contradicción saltará a la vista cuando nos encontramos que, en realidad, algo de trama sí que hay, pues sobre todo en las fichas de la 1ª serie, aunque es verdad que fragmentariamente y en desorden, se nos va develando poco a poco un relato argumentalmente progresivo en donde la narradora, siendo una autora literaria ligada al mismo tiempo al trabajo de oficina del mundo editorial, se ve enredada laboralmente con un burgués que le encarga el proyecto particular de escribirle una novela. La relación entre empleador y empleada resulta desagradable y desgastante. Sin embargo, para la narradora resultará especialmente revelador el hecho de que el trabajo literario, ligado así a esa relación de amo y esclavo del capitalismo, no puede tener como fin sino una mala literatura. De ese modo, el empresario le irá pidiendo a la narradora un libro con cada vez más clichés y lugares comunes. Y la narradora irá dándole gusto, observando, con cierto placer y revelación, cómo el libro se va volviendo cada vez más malo:

El mayordomo del Rucorrico, su factótum, me hizo numerosos comentarios en lo tocante al estilo de la novela mala. Le parecía que faltaban adjetivos y que debía de hacer hincapié en el conflicto de los personajes.

Me tomó un par de días empeorar un poco más el estado de la cuestión, intensificando el arco narrativo para gusto del factótum, sin haber visto aún honorario alguno

[...]

Cultivé mil zanahorias para el primer lector de la novela-por-encargo (mi contratista sin nombre) quien, como un caballo, corría detrás de ellas con docilidad. Babeaba frente a la zanahoria del suspenso, se dejaba llevar por una intriga envolvente. Era fácil darle recompensas. Era una forma de tratarlo con la misma indignidad (134;124).

Sin embargo, si bien la anécdota del empresario se ajusta (nuevamente, aunque de forma fragmentaria) al relato más a la usanza de acciones que se van develando progresivamente, su fin dentro de la novela es detonar el acto de la escritura de la obra experimental en sí, pues es gracias al mal trago pasado con el empresario, que la narradora se decidirá a emprender la escritura de la novela en las manos del lector, *Permanente obra negra*. ¿Cuál será el camino a seguir? Evidentemente uno que vaya en contra de los propósitos del sistema capitalista: el del *olvido del ser* o del yo autoral (privado)

¿Cómo me curaría de la traición (o *escritura alienada*)? ¿Cómo me rebelaría frente al Negrero? ¡Escribiendo otra novela! Una novela *genuina, original, mía*. No mala. Tampoco buena. Una que simplemente explorara *el olvido del ser* y descubriera una parte hasta entonces desconocida de la existencia. ¿No era esa, en el fondo, la ambición de toda novela epigonal?

La parte hasta entonces desconocida (y que sería descubierta ¡por mí!) sería, previsiblemente, *el ser olvidado de las Negras y Negros Literarios* (180).

Dentro de la misma línea de la crítica al capitalismo, en otra de las fichas de la 5ª serie, la narradora da con su estrategia de utilizar el plagio y la citación para ir en contra de la dimensión autoral como una forma de propiedad privada, algo que, menciona, es característico de la estrategia de reescritura en la literatura latinoamericana:

Mientras leo las fichas de Matta-Clark y su concepto de *anarquitectura*, me pregunto, ¿cómo hacer lo mismo con la literatura? ¿Cómo desensamblar la biblioteca y convertirla en experiencia social? ¿Cómo perforar los límites de su propiedad? Macedonio, anarquista, respondió: ¡plagiando! Los concretistas antropófagos ¡también! Creo que Carrión podría haber dicho: “¡Si reescribir es anarquista, ¡que me pongan en la lista!” Así Lamborghini con sus reescrituras infinitas. La literatura latinoamericana ha hecho del plagio transgresión del código: devora, asimila y desobedece sus fuentes, es decir: se come al colonizador. -> *Escrituras Negras* (102).

En otra cita sobre Macedonio, leemos:

Directamente relacionado con la tradición anarquista, Macedonio procuró una literatura en constante plagio y reutilización, que devolviera al lenguaje su posesión colectiva. En el ensayo, “El plagio y la literatura infinita”, publicado de manera anónima en la revista *Papeles de Buenos Aires* (1944), escribió: “Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y del Ingenio o socialismo de la inteligencia, si gustáis: así como modernas escuelas económicas proclaman la abolición de la detestable propiedad privada, fuente de la maldad, de la perfidia y la apropiación directa de todos los bienes naturales” (199).

Reflexionando sobre esta cuestión en una de las fichas, es que la narradora develará que el proceso para que un texto sea de dominio público es dejar al descubierto su proceso

de elaboración, para que así otros puedan echar mano del mismo proceso de manera libre (piénsese, en contraposición, cómo las grandes marcas suelen esconder la “fórmula secreta” de su producto). De ahí la importancia de traer todo el relato aparentemente lineal de la anécdota del empresario, pues su lugar en el texto es fundamental a fin de exponer el proceso de elaboración por entero:

Para que este ~~libro~~ responda a la arquitectura *peer to peer* (el intercambio de archivos entre iguales) que tanto censuran los derechistas de autor, necesito:

- 1) Dejar al descubierto el proceso (como en esta serie).
- 2) Liberar los materiales de la investigación.
- 3) Formular nuevas prácticas de manipulación textual.
- 4) Dejar al aire libre los aportes, aunque sean provisionarios o mínimos, para que lleguen otras a pastar ahí. (436)

De ahí es que se desprende el título de *Permanente obra negra*, pues tal lleva implícito en su semántica un contenido polisémico que se vuelve una crítica de varios campos. La expresión obra negra, como es sabido, es un término usado en el terreno del urbanismo, la construcción o la inmobiliaria, que designa un espacio que se encuentra aún en proceso de construcción: a veces sin parades, otras sin repellido, sin pintura, etc. El tiempo del capitalismo es el tiempo lineal del progreso, el de la dimensión teleológica de las cosas, en donde todo cumple un fin productivo. Sin embargo, en una novela fragmentaria hecha con una serie de fichas que el lector, en la manipulación de su lectura, va a ir ordenando y desordenando, o destruyendo y construyendo constantemente para ir elaborando cada vez distintos significados del texto, el tiempo lineal se echa por tierra, y se instaura una forma cercana a la circularidad, donde el mensaje literario se crea cada vez que se recita, tal como en la Antigüedad eran transmitidos los relatos por medio de la oralidad. De esa manera, en varias de las fichas la narradora exalta la oralidad por encima de la escritura:

La transmisión oral es plástica y es por eso más vulnerable que la escrita. Pero también Freud demostró que la producción semántica del habla, con su espontaneidad y sus lapsus, es superior a la de la escritura (296).

De la misma forma que leer en el mundo moderno no se hace sólo con la vista y con la mente, sino que implica todo un proceso general del cuerpo que involucra las manos, los brazos y la postura en general, así mismo el proceso de escritura o montaje del texto no es uno que, como la lógica de producción capitalista indicaría, sólo importa en relación al fin del producto que presenta, sino que se convierte en todo un performance corporal y cultural

que repercute directamente sobre las ideas plasmadas en el texto. Para ilustrar lo anterior, la narradora rescata en una de las fichas la anécdota de cuando Nietzsche, debido a la ceguera derivada de su enfermedad, comenzó a utilizar la máquina de escribir:

En 1882, Friedrich Nietzsche compró una máquina de escribir, la Writing Ball Malling-Hansen, de origen danés.

Se estaba quedando ciego y mantener sus ojos enfocados en la página se había convertido en algo doloroso y agotador. Pronto la máquina lo rescató no sólo para la escritura sino que tuvo un efecto más radical: cambió su forma de pensar. “Hasta puede que este instrumento te lleve a crear un nuevo idioma”, le escribió su amigo, el compositor Heinrich Köselitz, en una carta donde advertía la concisión rotunda de su nuevo estilo. “Tienes razón -le respondió Nietzsche-, nuestros útiles de escritura participan en la formación de nuestros pensamientos” (293)

De esa manera, cuando Abenshushan recupera el sistema del plagio y la citación para descentrar la figura del autor y devolver la escritura al colectivo, no se trata únicamente de un acto de crítica enmarcado en la contemporaneidad y su sistema económico, sino que devuelve, en su ámbito más profundamente conceptual y cultural que (re)instaura toda una visión del mundo, la literatura a su circularidad original.

Por eso podemos entender que el planteamiento del autor colectivo en la novela no se queda únicamente en la estéril y retirada crítica al sistema capitalista, sino que es también una forma de reencontrarse con el aspecto comunitario del rito de los pueblos originarios. Por ello es que a Abenshushan le interesa tanto el uso de la partícula del “negro”, palabra que encierra una polisemia que llama tanto al estereotipo de la “raza” como al trabajador explotado, en donde ambos comparten la historia de su opresión. Sin embargo, como la novela se encarga de resaltar también en las fichas, denunciar la opresión de lo “negro” para volver a ello, no significa únicamente quedarse en la semántica del obrero y el esclavo, sino recuperar la sabiduría mística de los pueblos originarios de África. Una operación que proliferó, como hemos visto en el capítulo dedicado a *Altazor*, en la búsqueda de los poetas de primera mitad del siglo XX, en su intento por recuperar la dimensión espiritual en medio de la desacralización de Occidente. Dice otra de las fichas:

(Recuperado por los movimientos europeos de vanguardia y por los poetas de origen africano, a comienzos del siglo XX el término “negro” opera un giro radical. Para la crisis de conciencia en la que se abisma Occidente después de la Primera Guerra Mundial, África representa un reservorio de misterios, el deseo de una fiesta alegre y salvaje, una sensibilidad

desbordada y la búsqueda de un vitalismo sin conciencia del mal sentimiento de culpa que atormenta a Europa) (374)

Recuérdese para este propósito, la obsesión de Ezra Pound con los textos de Frobenius, antropólogo que recorrió África de forma física registrando las prácticas rituales de sus pueblos. Volver al colectivo no es una mera crítica de lo político y lo económico, una crítica finalmente caduca por su excesiva dependencia de lo contemporáneo, sino una forma de despertar las antiguas cosmovisiones de las culturas antiguas, como el tiempo circular:

(Durante la Colonia, someter al indio a las minas, a su trabajo monótono, malsano y severo, sin sentido tribal, sin ritos religiosos, era como arrebatarle el sentido de su existencia, era esclavizar no solamente sus músculos sino también su espíritu colectivo) (142).

Abenshushan se revela de esa manera contra la idea más puramente occidental del autor como un ser aislado del mundo, escribiendo en completa soledad (recuérdese a este propósito la imagen del noble Montaigne encerrado en la inmensidad de su castillo o las célebres anécdotas de la reclusión de Kant para escribir sus *magnus opus*), para volver hacia el rito comunitario de la literatura como producto del saber colectivo. En cierto sentido, volver al mito. Entendido éste como un relato que no se encuentra fijo, sino que pertenece al libre dominio y manipulación de las palabras de la comunidad. O como puntualiza Victoria Cirlot:

Ademas el mito, como recordaba Hans Blumenberg, es abierto, a diferencia del dogma. Está abierto a la posibilidad. Sin aferrarse nunca a una realidad única, fija, estable. De ahí que el mito viva en la variante, en la multiplicidad de versiones, compartiendo ese funcionamiento con la música, como puso de relieve, en la introducción a *Las mitológicas* Claude Levi-Strauss. El mito es moldeable, posee una estructura que permite su identidad y su identificación, pero siempre está dispuesto a su transformación con el consecuente descubrimiento de nuevos significados (Cirlot).

De ese modo, leemos en una de las fichas de la novela:

(Creo que la *NI [TP]* no es más que un discurso repetido muchas veces y que en cada copia pierde su sentido original. Un mito) (122).

Precisamente de ahí se desprende el juego del título de la novela, que muchas veces es referido, como en la cita apenas vista, con las siglas NI[TP], pues, de una página a otra, estas siglas van a cambiar constantemente de significación: “Novela Inexistente” (234), “Novela Inconclusa” (232), “Novela Inexperta” (114), “Novela Insumisa” (208). Pretendiendo simular parcialmente la estrategia de la oralidad, no existe un texto fijo, sino que las frases irán cambiando a medida que se recitan una y otra vez. Al ser una permanente

obra negra, la novela es una permanente obra inacabada, sin principio ni fin, una obra que gira en un círculo de perpetua construcción y destrucción:

Buscará en vano una versión definitiva de la *NI [TP]*, No existe. La *NI [TP]* es una zona de opacidad, una comunidad perpetuamente en trance de constituirse y perpetuamente en trance de desaparición (396)

Una obra donde el lenguaje que impera es la circularidad de la repetición:

He dejado de borrar las repeticiones -recurso del ritual o mantra-, inevitables en el caso de una copiona. Porque cada repetición al interior de esta FORMA problemática e inquieta se presenta siempre como una *variación* al entrar en contacto con otras repeticiones, transformándose gracias a estas nuevas conexiones que serán a su vez inagotables (426)

Y una obra en la que, al despojar al autor de su típica cualidad autorial de genio inventor, no se vuelve más que una repetición de un maestro anterior, ejecutor de una sabiduría heredada, tal como se entendía el “sujeto” antiguo en las comunidades arcaicas del eterno retorno:

Uno de los pocos pensamientos de Vivian Maier fue hallado en una cinta magnetofónica: “Tenemos que dejar sitio a los demás. Esto es una rueda, te subes y llegas al final, alguien más tiene tu misma oportunidad y ocupa tu lugar, hasta el final, una vez más, siempre igual. Nada nuevo bajo el sol” (403).

5.6.5 La resignificación del testimonio

En consonancia con esta idea, es que a partir de cuando menos la página 290, en la 3ª serie de ficheros, de tipografía CORBEL, encontramos una larga serie de testimonios sobre los trabajadores explotados en la industria editorial (mecnógrafos o copistas, editores, correctores, etc.). Sin embargo, más que entrevistas con nombre y firma a la manera del formato del testimonio tradicional, los relatos testimoniales se confunden en una sola voz colectiva que no tiene una identidad fija. Rescatemos sólo unos pocos a manera de muestra:

Fui el mejor declamador en la escuela de mi pueblo / y publiqué un poemario antes de los veintiséis. / Viajé a la ciudad en busca de mi tema / lejos del ser precario. / Fui mesero y trabajé en un banco / siempre a la espera del tiempo libre para escribir. / Terminé convertido en versificador de sobremesa / con poemas de otros que hacía pasar por míos. / Escribí artículos para suplementos culturales. / Tampoco eran míos, los escribía para alguien más. / Un editor me dijo que tenía talento para Negro y me trajo al barco, / donde, entre vómitos y mareos, he escrito un solo verso: / "¡Desenróllate, tú, profundo y tenebroso océano, desenróllate!"

[...]

A eso me dedico. A trasladar frases, a volcarlas. *I turn sentences around*, ¿me entiende? Escribo una frase y luego la paso de un archivo a otro. O la miro durante un largo rato hasta que se convierte en otra cosa. *Then I have lunch*. Esa es mi vida

[...]

Más que un Policía, soy un Lector con funciones especializadas. Detecto falsificaciones, citas sin comillas, hurtos. Hago revisiones imprevistas al personal. ¡El Policía elige! Párrafos, prólogos, epílogos. Incauto libros de los camarotes, cotejo subrayados. Libros con *post-its* son siempre sospechosos. Pero los Negros, usted sabe, han sofisticado sus formas de robo. Aprenden pasajes enteros de memoria. Igual hacen que no saben, que no conocen. ¡Ya les voy a refrescar la mente con un balde de agua helada!

[...]

Nunca has escuchado hablar de mí, pero muy probablemente has leído algo de mi trabajo. El 50% de los libros mediáticos los he escrito yo: desde las autobiografías de los activistas de izquierda hasta las historias de éxito de los magnates de Wall Street. La impersonalidad del fantasma no repara en ideologías. Afortunadamente soy un líder de ventas en el anonimato. (

[...]

Dije: "Sujetos interiorizados", no "sujetos interiorizados". No sea idiota

[...]

¿A qué ha venido usted? ¿A re-matarnos? ¿A escamotearnos? ¿A chuparnos la sangre? Dice: "¡Quisiera ser su portavoz, desmontar la simulación, contar su historia!" Pero al salir de acá, dígame, ¿cómo evitará convertirnos en parte del paisaje y la noticia? ¿No será que al entregarle nuestras voces la estamos invistiendo de Autoría?

Pero no se asuste: nosotros no tendríamos fuerza para matar a una Autora que ya está muerta.

[...]

No pregunte más por mí. Aquí el *nosotros* es siempre el modo correcto de hablar. (14;16;290;338;344;348;214)

A la narradora no le interesa ocupar el lugar tradicional del autor como autoridad, por ello es que no participa del acto popular de la escritura política que consiste en darle voz a los sin voz, dicha práctica finalmente es ocupar nuevamente el lugar de poder, apropiarse del relato del otro, y sacar ganancias económicas y culturales de ello. El deseo de la narradora es más bien confundirse con la comunidad “negrera”, no hablar por ellos:

No ocuparía yo, entonces, el lugar de las Negras y Negros. No contaría yo su historia. No le daría voz a *los sin voz*. No los representaría. Sería una más entre ellos. Me ennegrecería. Entre la marabunta me confundiría. Llegarían Llegaríamos así a decir lo suyo lo nuestro. Sería yo sólo entonces el vehículo la máquina de transcripción (294).

De ahí que no importe realmente la veracidad o fuente de los testimonios¹⁰⁰, su firma o su fecha, pues lo importante no es si el hecho se funda propiamente en una experiencia vital

¹⁰⁰ En una de las fichas de la 1ª serie se comenta que la narradora los encuentra en un *Blog* de quejas sobre el mundo editorial:

anecdótica, sino en deshacer la voz del individualismo autoral para apelar a la expresión de la voz colectiva. De esa manera, la narradora se convierte en una especie de juglar que no se encarga más que de reunir la sabiduría de la comunidad. Eso es lo que significa, finalmente, destruir al *yo* autobiográfico, el volver a un *nosotros* puramente colectivo, a la circularidad:

¿Podrían los invisibles, los impropios, cuyos nombres la industria calla, sólo así, anónimos, inclinarse de nuevo hacia el lenguaje como experiencia colectiva, desprovistos de las urgencias del yo? ¿Podrían, sólo entonces, situados *fuera-de- sí*, retornar a la comunidad de la escritura?

¿Podríamos?

[...]

Llegar a sentirse nadie y desde allí escribir. (296;298)

Así, el final de la novela (o cuando menos la versión impresa como libro), termina de forma muy significativa con un: “etcétera, etcétera;” (459).

Síntesis conclusiva

En este capítulo hemos revisado algunos pormenores del así llamado “*boom* editorial de la escritura de mujeres”, contexto en el cual se enmarcan Verónica Gerber y Vivian Abenshushan. Hemos visto cómo a la par de este fenómeno editorial se ha desarrollado un auge de la literatura escrita en primera persona, estrechamente relacionado con la visión individualista del capitalismo. Sin embargo, contrario a esta postura, tanto Verónica Gerber como Vivian Abenshushan configuran sus relatos autobiográficos como textos que reman en contra de la noción individualista del progreso, y proponen regresos a la visión colectiva del mundo ligada al tiempo circular. En el análisis dedicado a *Conjunto vacío* de Verónica Gerber, hemos visto cómo su postura contra la linealidad se enuncia desde la propia estructura de la novela, fragmentada en breves episodios en desorden cronológico, pero también en el contenido, pues la narradora se proclama en contra de rescatar los inicios de su historia; también hemos visto cómo en la novela se trasluce una constante preocupación de

Me encontré (despacito) la poesía de los testimonios Negros en la red. Blogs y artículos, confesiones y chismes, historias sobre las catacumbas de la literatura. Pero la poesía se encontraba sumergida en lo anónimo, una colección de mensajes, cifrados e hilarantes, siempre residuales, en el sector de “comentarios”.

Me sumergí en el zumbido de esas voces que hablaban sobre los bajos salarios. Sobre el dolor del tiempo robado. Sobre ese trabajo donde la vida se pierde. Sobre el cinismo.

Soy desde entonces una escuchadora (264).

la protagonista por entender la naturaleza del tiempo, con sus investigaciones sobre los anillos en los troncos de los árboles va entendiendo poco a poco cómo el tiempo pasado es una estructura cíclica que va dejando su huella en aquello que le precede, tal como se estructura la familia en su relación cíclica; finalmente, hemos visto cómo la narradora soluciona su sensación de estar perdida en el mundo entendiendo su lugar en el ciclo familiar, como una repetición de la historia de su madre y de su abuela, con lo que adquiere una conciencia de pertenencia a su comunidad. En el análisis dedicado a *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan observamos cómo la autora propone un replanteamiento del objeto libro para alejarlo de la lógica del orden lineal, en donde la escritura se entiende como algo fijo. La autora aboga así por una tecnología fragmentaria que acerque la obra mucho más a la noción antigua de la literatura, en donde un texto se recreaba cada vez que era contado. También vimos cómo la reflexión autobiográfica sobre la borradora del yo se encuentra estrechamente ligada con una borradura de la firma de autor, por considerarla una expresión de la propiedad privada en el capitalismo. Se opta así por una práctica escritural que desprenda el aspecto autorial de la noción del autor como padre de su discurso, para devolverla a la dinámica antigua del relato construido desde el colectivo, con una sabiduría compartida donde las palabras del otro son también mis palabras.

CAPITULO 6

LA TEORÍA DEL TIEMPO AUTOBIOGRÁFICO

6.1 Forma y fondo del tiempo cíclico autobiográfico en Hispanoamérica: lo circular y lo fragmentario

Comenta Olney que en un diccionario etimológico del griego, la partícula *bios* se traduce como “el curso de una vida”, esto es, la vida como tiempo lineal, que va desde el principio al fin o desde el nacimiento a la muerte (“Ontología” 34). También hemos visto que Olney comenta con especial sagacidad que el término *bios* se ubica en el centro, literal y figurado, de la palabra autobiografía (“Ontología”, p. 34), lo que explica que durante tanto tiempo haya sido la pauta que dirigía la reflexión. En el caso de algunos de los ejemplos tradicionales de Occidente, es verdad que la linealidad se manifiesta tanto en el fondo como en la forma del texto autobiográfico. Esto es, que no sólo a nivel narrativo el relato se estructura linealmente, sino que también a un nivel identitario o autofigurado, la linealidad marca la directriz de construcción del discurso, pues son casos en los que el texto autobiográfico se emprende en el momento de la vejez, con la idea en mente de la proximidad de la muerte. Se escribe, en ese sentido, desde el fin. De ahí la centralidad teórica del *bios*, pues en los ejemplos tradicionales el tiempo lineal operaba en todos los niveles del texto.

En cambio, en los ejemplos hispanoamericanos que hemos revisado, salvo el caso de *Altazor*, la circularidad opera más en el fondo que en la forma del texto. El tiempo cíclico es más bien el eje identitario a partir del cual el autobiógrafo construye su subjetividad, siempre en busca de la relación con el otro. Pero a nivel puramente estructural, los textos no precisamente se erigen de forma cíclica, esto es, como lo que hoy consideraríamos en narratología una “composición en anillo”. En cuestión de forma, y siguiendo lo que hemos comentado sobre la postura crítica a la lógica de tiempo lineal que surge en el siglo XX, las escrituras autobiográficas que hemos revisado se configuran mayormente por medio de la fragmentación. Fuentes fragmenta su visión subjetiva del mundo en una serie de ensayos; Verónica Gerber presenta una novela autobiográfica por fragmentos en desorden cronológico cuyos capítulos apenas alcanzan unas cuantas páginas; Vivian Abenshushan configura su novela por medio de un sistema de fichas, cuya lectura ideal sería el orden azaroso de los breves fragmentos. El caso de García Márquez es particular, pues gran parte de su texto

autobiográfico es susceptible de encasillarse en la linealidad, pero el capítulo 5 llega a romper con toda la lógica establecida en el resto del texto, abogando así por lo que en términos técnicos podríamos denominar una descentralización de la focalización, en donde el foco se desplaza de la vida íntima del yo hacia la vida de la polis (los otros). Sólo *Altazor* como hemos dicho, si bien en primera instancia parece también presentarse de manera fragmentaria, en donde cada Canto posee un estilo diferente, en último término la estructura se configura de una forma cíclica en donde el final resulta el verdadero inicio.

De ese modo, a diferencia de la autobiografía tradicional de Occidente, en la que existe una coincidencia entre fondo y forma respecto a la expresión de la linealidad, en los ejemplos hispanoamericanos revisados encontramos una construcción dual en donde el fondo es circular, mientras que la forma tiende hacia lo fragmentario. Sin embargo, es curioso notar cómo, tanto en un nivel de forma como de fondo, la postura en contra del tiempo lineal resulta igualmente patente.

Ahora bien, es preciso señalar que, generalmente, en una obra literaria, forma y fondo siempre serán dos caras de la misma expresión. Queremos decir entonces que no debe caerse en el descuido de considerar que hay un desfase entre la forma y el fondo del texto autobiográfico hispanoamericano. Si la escritura autobiográfica consiste en un texto que construye la identidad del autor, en dado caso, fondo y forma no pueden reducirse únicamente a un puro artificio artístico, sino que son la expresión misma de la subjetividad del autobiografiado. En palabras de Coleridge, eso es lo que distinguiría la “forma mecánica” de la “forma orgánica”. La primera referiría al artificio en el que la forma de un objeto resulta independiente de la materia que lo compone: “when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material;—as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened” (Coleridge); mientras que la segunda referiría a la coincidencia esencial entre forma y fondo: “The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it develops, itself from within, and the fulness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such as the life is, such is the form” (Coleridge). Retomando la última frase de Coleridge, podríamos comentar que la forma que se le da a la vida en el texto autobiográfico es la vida en sí misma, no un artificio ideado desde una distancia del acto escritural. De ese modo, y tomando los

ejemplos revisados en este trabajo sobre escritura autobiográfica hispanoamericana, ¿cómo es que lo fragmentario resultar circular y lo circular fragmentario? ¿Cómo es que se establece una relación intrínseca entre ambos elementos para la constitución del proyecto autobiográfico?

Si ya hemos comentado con amplitud que la cosmovisión del tiempo circular es una visión cuyo eje reside principalmente en el pensamiento antiguo, habría que apuntar también que los símbolos sagrados circulares de la antigüedad se configuraron mayormente como una forma de reconciliar los contrarios, de unir lo fragmentario. El primer ejemplo y quizá de los más claros, sea cómo se ha articulado desde hace tantos siglos la iconografía zodiacal. Si se piensa detenidamente, cada vez que alzamos la mirada al cielo para contemplar las estrellas, lo único que observamos son fragmentos desperdigados, luces separadas por enormes vacíos de cielo. Para que estos fragmentos luminosos cobren un sentido en una nuestra intelección, es que el hombre ha imaginado las constelaciones organizadas en torno a una simbología cíclica. El zodiaco, como es sabido, es la ruta estelar que sigue el sol en su ciclo visto desde la tierra. Su ejemplo resulta proverbial porque, propiamente hablando, la disposición de las constelaciones en el espacio sería más parecida a una banda estelar que a un círculo:

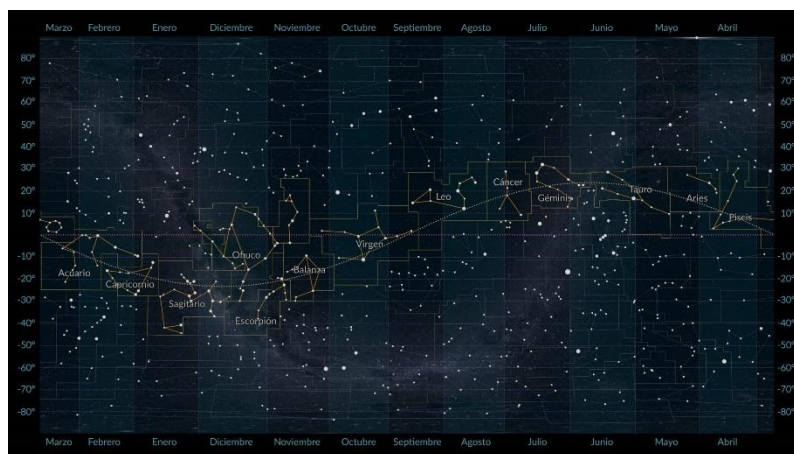


Figura 11¹⁰¹

Sin embargo, como es conocido, gracias al movimiento de rotación del planeta, desde la perspectiva de la tierra nos da la sensación de que las estrellas parecieran cambiar de lugar

¹⁰¹ Vito Technology. "Zodiac Signs." *Star Walk*, Vito Technology, <https://starwalk.space/es/news/zodiac-constellations>. Consultado el 01 de mayo del 2026.

constantemente alrededor del cielo. Ya que van girando en círculo en torno al planeta, es así como la iconografía antigua ideó el famoso anillo del zodiaco:



Figura 12¹⁰²

En la antigüedad, el símbolo de lo circular tuvo muchas veces el fin de integrar los contrarios en un mismo punto, como se atestigua en el célebre símbolo del Taijitu (vulgarmente, Ying y Yang), en donde el Uno genera el Dos y, aunque en un primer momento están separados, luego ambos vuelven a unirse para generar el Tres, la unión de los contrarios (*Tao Te King*, fragmento XLII):



Figura 13

¹⁰² De izquierda a derecha, reloj de St. Mark en la Torre del reloj de la Pizza de San Marco en Venecia, Italia. Mosaico zodiacal de la sinagoga de Beit Alpha, Israel. Ambas imágenes provenientes de Wikipedia, sitio de libre acceso.

Significativamente, es esta también la disposición de una de las representaciones más antiguas del símbolo del tiempo circular por antonomasia, el Uróboros del *Codex Marcianus*, el cual se establece a espejo de la estructura armónica del Taijitu, mostrándose oscura la parte superior de la serpiente, y clara la inferior.



Figura 14

La leyenda del centro, *en to pan* (ἐν τῷ παντί), el Todo es Uno, ilustra precisamente (entre otras muchas cosas) la idea de la falsa noción del enfrentamiento de los contrarios, pues el Todo armónico o divino abarca no sólo todas las cosas existentes, sino que se produce precisamente en la unión de aquello que la mirada ingenua supone como opuestos.

Así es también como se establece el antiguo símbolo del mandala, en donde los distintos fragmentos del universo, el mundo y la vida encuentran su lógica en la lectura de su conjunto como círculo.



Por tradición, los mandalas comúnmente se encuentran fragmentados en diversas capas o anillos que pueden llevar la forma de cuadrantes, pétalos, radios, círculos concéntricos, multiplicidades simétricas, etc. Cada fragmento conserva su diferencia, pero participa de una totalidad armónica. Por ello es que en muchas tradiciones el mandala justamente intenta resolver el problema de cómo dar unidad al mundo fragmentario. En un mandala, generalmente, las partes dispersas encuentran sentido por su relación con el centro y con el conjunto. ¿Cuál es en ese sentido, para su autobiógrafo, el centro del acto de escritura de un texto autobiográfico? Generalmente, el proyecto de construcción de la subjetividad. De ese modo es como los textos estructurados como fragmentos en desorden cronológico, en realidad encuentran su pauta integradora, su centro conceptual, en la identidad del yo que se construye por medio de la escritura¹⁰⁴, una identidad que es cíclica. Si tuviéramos que mostrar un breve ejemplo gráfico de cómo uno de los textos autobiográficos revisados estructura sus fragmentos en un todo que devela la comprensión del yo sobre sí mismo, podríamos hacer el ejercicio elaborando un pequeño mandala de la novela autobiográfica de Verónica Gerber:

¹⁰³ De izquierda a derecha, Piedra de Sol, resguardada en el Museo Nacional de Antropología por el INAH. Mandala del Bhavachakra, traducido literalmente, “círculo de la existencia”, o en términos más técnicos, rueda del samsara. No hay una representación que se pueda considerar la original, sino que se encuentra reproducido en varios templos del budismo tibetano. Ambas imágenes provienen de la Wikipedia.

¹⁰⁴ En su obra *Psicología y alquimia* (1944) y *Aion* (1955), Carl Jung dice algo bastante parecido respecto al simbolismo del mandala, el cual, comenta, se manifiesta siempre en la psique como una imagen mental que intenta ordenar el caos que desestabiliza al sujeto. De ahí su célebre concepto de individuación (el *Selbst* o sí-mismo), que es ese momento de curación / realización en el que el consciente y el inconsciente, así como el resto de contrarios que estructuran la mente del sujeto, se unen en un todo armónico.

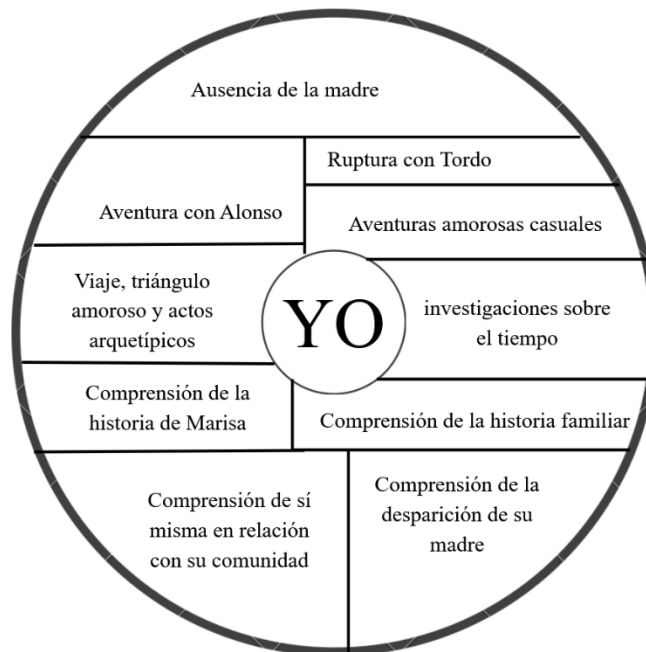


Figura 15

6.2 Conclusión de la teoría del tiempo autobiográfico: cuestiones de metodología

El aspecto señalado sobre la compleja relación que se establece entre la forma y el fondo del texto autobiográfico, es lo que muchas veces ha llevado a la confusión a varios teóricos que han intentado elucidar la cuestión de la configuración temporal en la escritura autobiográfica. La clásica fórmula del *bios* como un “curso de vida” en su linealidad, obtiene con frecuencia su fundamento en el elemento de la construcción lingüística, esto es, en un aspecto meramente formal. Por eso es que los análisis hechos puramente desde la *graphé* (Bruss, por ejemplo) siempre caen en el exceso de conformarse con señalar las fórmulas lingüísticas básicas de la construcción del discurso, situándolas como pautas que marcarán la normativa de este tipo de textos. Así es como la autobiografía o las memorias terminan siendo señaladas como textos contruidos con lenguaje en tiempo pasado, mientras que el ensayo, el diario o las cartas pueden estar contruidos con el lenguaje del tiempo presente. Por eso es también que la autoficción, como vimos que señaló Ana Casas, es susceptible de caer en disposiciones temporales experimentales, pues al estar su lenguaje, por decirlo de alguna forma, liberado por medio de su relación con el sustrato de la ficción, puede romper los rígidos esquemas temporales de los textos factuales. Sin embargo, ese tipo de análisis se queda en lo meramente formal, sin tomar en consideración el contenido del discurso, esto es, el proyecto propiamente de construcción de la subjetividad. Desde lo propuesto por Casas, *Conjunto vacío* de Verónica Gerber no sería más que una novela de autoficción cuya

estructura experimental le viene dada de su libertad de moverse a través del campo de lo ficticio. Sin embargo, como ya hemos revisado ampliamente en el quinto capítulo de este trabajo, en realidad, a pesar de su forma fragmentaria, en la novela de Gerber opera un entendimiento de sí cuyo eje es la relación del yo con el otro, su familia o su comunidad. Esto es, que nos encontramos ante un texto cuyo discurso identitario es fundamentalmente circular.

Este error de método opera en varios de los análisis sobre el tiempo autobiográfico que ha esbozado la crítica tradicional. Por ejemplo, rescatando el debate sobre los *Essays* de Montaigne que ya delineamos en el primer capítulo, recordemos que un autor como Georges May pretendía “eliminar” del canon autobiográfico la obra de Montaigne dado que en la misma no tenía presencia la narración de un tiempo vital, un *bios* o curso de vida que comience con la niñez, avance a través de la formación del yo y termine en la madurez. Ya vimos que, de acuerdo con Pozuelo Yvancos, siguiendo a Benveniste en sus ideas, el tiempo autobiográfico que opera en el texto de Montaigne es el tiempo del *Discours*, esto es, un tiempo fundamentalmente presente que emula la enunciación de un discurso por parte de un orador (el autor) en tiempo real. Sin embargo, el análisis en realidad se queda a medias, pues sólo funciona en relación con lo formal. En cuanto al fondo o el contenido, el texto de Montaigne sí que opera en una linealidad que observa la vida como una línea que se extiende de principio a fin, en la que la empresa de escritura de un texto autobiográfico se ubica específicamente al final de la misma, donde la vejez y la proximidad de la muerte empujan al yo a reflexionar sobre lo que ha sido su propia vida. Vale la pena revisar brevemente el caso.

Como es conocido, Montaigne emprende la confección de los *Essays* debido al impacto que tuvo sobre él la muerte de su gran amigo Étienne de La Boétie en 1563. Los *Essays* se vuelven así, en parte, una forma de dejar un retrato de sí mismo para preservar su propia experiencia del paso del tiempo, para que sus amigos y familiares lo recuerden cuando haya muerto. Escribir se vuelve una forma de fijar una vida que inevitablemente desaparecerá. Por eso es que Montaigne dedicará varios ensayos a reflexionar sobre la cuestión de la mortalidad. Por ejemplo, en el Capítulo XIX del libro I, titulado “Filosofar es prepararse para morir”, Montaigne declara manifiestamente su obsesión con la muerte:

Nada he tenido más en la cabeza, desde siempre, que las imágenes de la muerte. Incluso en la época más licenciosa de mi vida

[...]

Del mismo modo, me he acostumbrado a tener la muerte no sólo en la imaginación sino continuamente en la boca. Y de nada me gusta tanto informarme como de la muerte de los hombres —qué palabra, qué semblante, qué actitud han mantenido—, ni hay lugar de los libros de historia que examine con tanta atención. Lo evidencia la abundancia de mis ejemplos, y que tengo particular apego a la materia. Si me dedicase a componer libros, haría un registro comentado de las diferentes muertes (139;142).

Lo que preocupa a Montaigne es que sus contemporáneos observan la muerte de manera excesivamente negativa: “Nuestra gente se asusta sólo con mencionar la muerte, y la mayoría se santigua, como si se tratara del nombre del diablo” (133), al punto que, para paliar el terror por el fin, intentan no pensar en ello:

La meta de nuestra carrera es la muerte, es el objetivo necesario al que nos dirigimos: si nos asusta, ¿cómo vamos a poder dar un paso adelante sin fiebre? El remedio del vulgo es no pensar en ello. Pero ¿qué brutal estupidez puede ocasionarle una ceguera tan burda?

[...]

Pero es una locura pensar llegar hasta ahí de esa manera. Van, vienen, trotan, danzan; sobre la muerte, ninguna noticia. Todo eso es bonito. Pero también, cuando les llega, a ellos o a sus mujeres, hijos y amigos, y les sorprende de improviso y sin protección, ¿qué tormentos, qué gritos, qué rabia y qué desesperación no les abruman? ¿Has visto jamás nada tan abatido, tan turbado, tan confuso? Hay que prepararse con más adelanto (134;137)

La manera entonces de perder el miedo por la muerte es, al contrario, pensar en ella todo el tiempo, prepararse para el desenlace con antelación y volver la idea del fin en una idea cotidiana, lejos de cualquier matiz trágico:

Para empezar a privarle de su mayor ventaja contra nosotros, sigamos un camino del todo contrario al común. Privémosle de la extrañeza, frecuentémosla, acostumbremos a ella. No tengamos nada tan a menudo en la cabeza como la muerte. Nos la hemos de representar a cada instante en nuestra imaginación, y con todos los aspectos. Al tropezar un caballo, al caer una teja, a la menor punzada de alfiler, rumiemos enseguida: «Y bien, ¿cuándo será la muerte misma?», y, a partir de ahí, endurezcámonos y esforcémonos. (138)

Conociendo el punto de partida que motivó a Montaigne a escribir los ensayos, es fácil observar una conexión entre las ideas aquí expuestas y la preocupación personal de Montaigne por replantear el miedo a la muerte y poder así enfrentarse a ella de formas más benignas. Sin embargo, es curioso observar cómo su consuelo no se mueve nunca más allá

de los límites de la existencia¹⁰⁵. La idea de que la vida es todo lo que hay y que el fin de ésta significa el punto final y definitivo, reluce en cada uno de los fragmentos¹⁰⁶. Como se sabe, además, la estructura de los *Ensayos* se encuentra plagada de citas a los textos clásicos, lo que llama la atención a este respecto es la clase de frases que el autor suele recuperar, pues varias veces se trata de reflexiones sobre el inevitable punto final que significa la muerte: “Todos nos vemos obligados a ir allí, se revuelve en la urna la suerte que, tarde o temprano, nos embarcará hacia la muerte eterna [Horacio]” (133); “[la muerte] siempre amenaza, como la roca a Tántalo [Cicerón]” (133); “Se informa sobre la ruta, y cuenta los días, y mide su vida según la duración de los caminos, se tortura por la desgracia futura [Claudio]” (134); “Nunca el hombre será bastante cauto ante los peligros a evitar [Horacio]” (136).

También en el Capítulo XVIII del libro I, titulado “Que no debe juzgarse de nuestra dicha hasta después de la muerte”, Montaigne asevera que el verdadero juicio sobre la vida de un hombre se alcanza sólo hasta la muerte, pues la fortuna siempre puede cambiar hasta el último momento: “Al juzgar una vida ajena, miro siempre cómo ha sido el final; y uno de los principales afanes de la mía es que éste me vaya bien, es decir, plácida y sordamente (130)”. De ese modo es como ofrece algunos ejemplos de reyes ilustres que cayeron en desgracia en el último instante de su vida, apuntando así que la vida debe ser un curso cuyo final debe estar siempre en la conciencia. En otra parte, puntualiza:

Le preguntaron a Epaminondas a quién de los tres apreciaba más, a Cabrias, a Ificrates o a él mismo: «Es preciso vernos morir», dijo, «antes de poder determinarlo».
[...]

¹⁰⁵ No hay por ejemplo en todo este ensayo dedicado a la muerte ninguna alusión a la inmortalidad del alma. De hecho, significativamente, hay una alusión a Cristo, pero se le usa como modelo para ejemplificar cómo hasta los más poderosos ceden a la muerte y, más aún, durante la relativa juventud (apenas pasados los 30 años).

¹⁰⁶ En consonancia con nuestra perspectiva teórica, habría que aclarar que Montaigne se inscribe así en una clara lógica renacentista imbuida en la conciencia de modernidad, esto es, de entenderse como un hombre inscrito en el tiempo del progreso que avanza irremediabilmente hacia adelante. Una conciencia que los renacentistas habrían adquirido de forma particular. Ejemplo célebre a este respecto es la figura de Petrarca, quien al final de su poema *África* expresa en términos muy explícitos el tópico del fin del medievo como una época oscura, y la entrada del Renacimiento como una época donde vuelve a brillar la luz de la Antigüedad: “este letargo del Leteo no se mantendrá por mucho tiempo. / Al disiparse las tinieblas tal vez nuestros descendientes podrán regresar al prístino y puro resplandor / Entonces verás reverdecer el Helicón con una nueva estirpe / verás entonces que los sagrados laureles están cubiertos de hojas. / En ese momento resurgirán los altos ingenios y los dóciles espíritus / para quienes el deseo acrecentará el antiguo amor por el honesto estudio de las Piérides” vv. 456-461, traducción de Quezada Alameda, 2009. De ahí que autores como Matei Calinescu señalen a Petrarca como uno de los pioneros de la mentalidad moderna, en la medida en que perfila la conciencia renacentista como una forma de superar el pasado inmediato y dejarlo atrás (30-31).

Por eso, todas las restantes acciones de nuestra vida deben contrastarse y comprobarse en este último acto. Es el día clave, el día juez de todos los demás: «Es el día», dice un antiguo, «que debe juzgar todos mis años pasados». Remito a la muerte la prueba del fruto de mis estudios (129)

Finalmente, otra exposición bastante reveladora al respecto la encontramos en el Capítulo XXVIII del libro II, en el ensayo titulado “Cada cosa quiere su tiempo”, donde Montaigne censura a Catón por haberse puesto a estudiar por primera vez el idioma griego en una edad de vejez avanzada, algo que el autor denomina como “recaer en niñerías” (988). Montaigne parece considerar que tales aprendizajes son impropios de la senectud, acaso porque resta muy poco tiempo con el cual sacarles provecho. De ese modo, la vejez, lejos de esa solemne sabiduría que representaba para los antiguos, para Montaigne resulta claramente un periodo de decadencia. Para observar el contraste, recordemos cómo los romanos conformaron el *senado* por hombres en su *senectud*, de donde le es dado el nombre, pues la sabiduría y experiencia de los más viejos los volvía dignos de tomar las decisiones sobre el rumbo de la polis.

Así pues, como se puede apreciar, en los Ensayos de *Montaigne*, aunque la forma llame a un tiempo verbal de elocución que simula el presente del discurso, en cuanto al fondo o contenido, Montaigne claramente se inserta en la tradición occidental del tiempo lineal, obsesionada con el fin de la muerte y la vejez. Por eso es que el apunte de May resulta manifiestamente incorrecto, pero también el apunte de Yvancos sobre el tiempo verbal puede ser difuso para elucidar la naturaleza del texto por completo. Es este detalle, no obstante, el considerar el tiempo verbal como eje de la reflexión, lo que ha empujado comúnmente a la teoría de la autobiografía a enunciar que esta forma textual es sólo la manifestación del tiempo lineal, en donde el pasado se rescata o se reelabora desde el presente. De ahí surge la famosa definición del “relato retrospectivo” de Lejeune, la división lingüística entre el uso del *past* y *nonpast* de Elizabeth Bruss, o la doble dinámica en el relato sobre la “revelación” y la “evolución” de Karl Weintraub. Como hemos señalado, ciertamente el esquema temporal del *bios* como curso de vida funciona en el caso de las autobiografías tradicionales occidentales, como las *Confesiones* de Rousseau, la *Vita* de Benvenuto Cellini o la *Autobiografía* de Benjamín Franklin. Pues se tratan de textos elaborados en el ocaso de la vida, escritos en tiempo retrospectivo cuyo contenido se extiende linealmente desde la infancia a la formación y cierran en la vejez, madurez, o momento actual. Es decir, son textos

donde existe una coincidencia entre forma y fondo como una manifestación del tiempo lineal. Pero no por ello se deberá extender el ejemplo de ese esquema temporal al resto de escrituras autobiográficas. A este respecto, un importante apunte es el hecho de que son textos seminales del género de la autobiografía, forma textual desde la cual partieron los estudios de las escrituras del yo (véase Dilthey, por ejemplo), lo que sin duda ha provocado que su influencia se haya extendido más allá del horizonte que propiamente le corresponde.

A este respecto, de los textos revisados en el trabajo resulta ejemplar el caso de *Vivir para contarla* de García Márquez pues, como hemos visto, la irrupción del capítulo 5 a mitad del relato ha llevado a la crítica a denominar la obra como un texto híbrido (entre autobiografía y memorias, entre novela e historia). Pero esta es una apreciación meramente formal. En relación con el fondo, hemos visto cómo la construcción identitaria cíclica opera realmente en todo el texto autobiográfico de Márquez. En cuestión formal es verdad que la desfocalización del narrador cambia la dinámica del relato hasta el momento. Pero en cuestión de contenido, la relación del yo con el colectivo marca la pauta del texto en general, no es algo que se limite únicamente al relato de la muerte de Gaitán y las revueltas del bogotazo.

Así pues, considerando todos estos pormenores y ejemplificada de sobra la cuestión, nos aventuraremos a proponer un método de análisis del tiempo en la escritura autobiográfica, el cual deberá partir, como en el caso de los análisis del corpus de esta investigación, del contexto sobre la cosmovisión temporal en la que se enmarca el autor, a la forma y el fondo del texto en su manifestación del tiempo autobiográfico:

Metodología de la teoría del tiempo autobiográfico

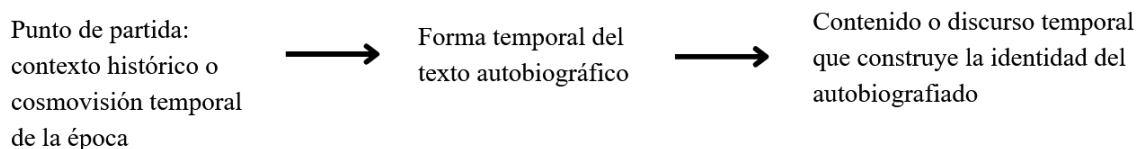


Figura 16

Conviene precisar que la teoría del tiempo autobiográfico propuesta en este trabajo no se limita al estudio de la escritura autobiográfica hispanoamericana, ni pretende sostener

que toda escritura autobiográfica se configure necesariamente por medio de una experiencia temporal circular. La circularidad constituye, más bien, uno de los resultados específicos que arroja el análisis de los textos seleccionados para esta investigación, en estrecha relación con las coordenadas históricas y culturales de la región.

En este sentido, la teoría del tiempo autobiográfico debe entenderse ante todo como una propuesta metodológica general para la observación de las escrituras del yo. Su objetivo consiste en situar el concepto de tiempo como eje de la reflexión crítica, permitiendo observar la relación existente entre tres niveles distintos pero complementarios: el contexto histórico-cultural en el que emerge el texto, la configuración formal mediante la cual se organiza el discurso y la construcción subjetiva o identitaria que se manifiesta en el interior de la obra. Dicho de otro modo, la teoría del tiempo autobiográfico propone un recorrido que va del contexto a la forma y de la forma al fondo, entendiendo que toda escritura autobiográfica constituye una determinada respuesta a la experiencia temporal de una comunidad y de un sujeto.

Desde esta perspectiva, el tiempo autobiográfico no debe confundirse con una forma específica de temporalidad. No es sinónimo de linealidad, pero tampoco de circularidad. Se trata más bien de una categoría de observación que permite identificar cómo una determinada concepción del tiempo se proyecta simultáneamente sobre la estructura del texto y sobre la imagen de sujeto que éste construye. Así, mientras que en algunos contextos históricos la experiencia autobiográfica puede orientarse hacia modelos lineales e individualistas, en otros puede privilegiar formas de simultaneidad, repetición, recurrencia, ancestralidad o temporalidades colectivas.

Por ello, la utilidad de esta propuesta no se agota en el corpus hispanoamericano aquí analizado. El mismo procedimiento podría aplicarse al estudio de tradiciones autobiográficas pertenecientes a otros horizontes culturales, ya sea para examinar escrituras autobiográficas africanas, indias, asiáticas o europeas, permitiendo observar las distintas configuraciones temporales que cada tradición proyecta sobre sus formas de representación del yo. La escritura autobiográfica hispanoamericana constituye, en consecuencia, no el límite de la teoría, sino uno de sus posibles campos de aplicación

Así, en el caso específico de los textos revisados en este trabajo nos encontramos con los siguientes resultados del método de observación del tiempo autobiográfico:

	Contexto histórico	Forma	Fondo
<i>Altazor</i> - Vicente Huidobro	Vanguardismo arquetípico	Circular / fragmentación	Circular
<i>En esto creo</i> - Carlos Fuentes	Recuperación de la experimentación de la novela moderna europea, heredera de la crítica al tiempo lineal a inicios del siglo XX	Fragmentación	Circular
<i>Vivir para contarla</i> - Gabriel García Márquez		Linealidad con desfocalización momentánea	Circular
<i>Conjunto vacío</i> - Verónica Gerber	Crítica al progreso capitalista	Fragmentación	Circular
<i>Permanente obra negra</i> - Vivian Abenshushan			

Figura 17

Un último apunte crucial a este respecto es que la posición del autobiografiado frente a la concepción temporal de su contexto histórico puede ser tanto de rechazo como de afiliación. Huidobro, Fuentes y García Márquez se afilian, en este sentido, a una sensibilidad propia de sus respectivas épocas, en las que el fragmentarismo o la crítica a la linealidad adquirió particular relevancia como forma de cuestionamiento de la concepción progresiva del tiempo, en consonancia con la ruptura epistemológica que, desde inicios del siglo XX, se manifestó en muy diversas disciplinas. Gerber y Abenshushan, en cambio, apelan también a esa crítica desde el fragmentarismo, pero desde una posición distinta. Con cierta reserva, puede afirmarse que, en el contexto desde el cual escriben, las concepciones lineales e individualistas ocupan una posición dominante en el discurso social, estrechamente vinculadas con las formas de subjetividad promovidas por el capitalismo contemporáneo. Su fragmentarismo puede leerse, por ello, como una postura de rechazo frente a ese discurso dominante. Aunque esta resistencia continúa siendo perceptible en el ámbito artístico, no posee el mismo carácter generalizado que adquirió la ruptura con los paradigmas precedentes en numerosas disciplinas a comienzos del siglo XX. Así, mientras que en los primeros autores la crítica a la linealidad puede entenderse, al menos parcialmente, como afiliación a cierta sensibilidad de época, en Gerber y Abenshushan funciona predominantemente como una forma de resistencia frente a ella.

Esta distinción permite precisar, finalmente, que la relación entre contexto, forma y fondo no debe entenderse en términos deterministas, como si la concepción temporal dominante en una época produjera necesariamente una forma específica de escritura. El análisis del contexto permite reconocer, más bien, las concepciones temporales frente a las cuales se sitúa el sujeto autobiográfico, ya sea para afiliarse a ellas, rechazarlas o negociar con ellas. Sólo a partir de esta posición puede observarse de qué manera dicha relación se proyecta sobre la forma del texto y, finalmente, sobre la configuración del yo que se construye en su interior.

6.3 El *aión*: tiempo vital cíclico

Valga un último apunte sobre el tiempo vital cíclico en la escritura autobiográfica hispanoamericana y su diferencia con el *bios*. Como es sabido, los griegos utilizaban distintos términos para definir al tiempo. Además del *bios* (*βίος*), estaba el *cronos* (*χρόνος*), el *kairós* (*καιρός*) y el *aión* (*αἰών*). El *cronos*, por tradición, refiere al tiempo cronológico —como se atestigua por la mera raíz etimológica de la palabra—, con lo que sería un término ligado igualmente a la linealidad; el *kairós* refiere al momento exacto u oportuno para hacer las cosas (Aristóteles *Retórica*, 431), con lo que se ligaría a la idea del instante; mientras que el *aión* ha sido usado por Platón para referirse a los eternos ciclos de tiempo en el cosmos (Platón *Diálogos IV* 185). Bajo la herencia moderna del cristianismo, la eternidad se ha entendido como un punto en el que todo se detiene. En la concepción del paraíso, el sufrimiento deja de existir para pasar a una “eterna” felicidad. Dios mismo es “eterno” porque no tiene principio ni fin. Sin embargo, para los antiguos, la eternidad era la idea de la repetición, la idea del ciclo. Algo es eterno no porque no termine nunca, sino porque se repite todo el tiempo. Sin ir más lejos esa es la semántica detrás del concepto del *eterno* retorno. También es la forma en la que Eliade define particularmente al arquetipo, como la repetición de ritos que reintegran al hombre arcaico a un tiempo *ad aeternum*, en donde la existencia del hijo se confunde con la del padre, con la del abuelo, el bisabuelo y así sucesivamente, pasando a formar parte de una cadena de existencia que se extiende por la eternidad. Por eso es que, hablando del ciclo de los planetas y el universo, Platón define el tiempo como la “imagen *móvil* de la eternidad”. El tiempo eterno se mueve, y ese movimiento es siempre un ciclo. Es esta concepción de *eternidad* la que se describe con la palabra griega *aión* (*αἰών*):

[37d] καθάπερ οὖν αὐτό τυγχάνει
ζῶον αἰδίων ον, καί τόδε τό πᾶν οὕτως εἰς δύναμιν
ἐπεχείρησε τοιοῦτον ἀποτελεῖν. ἡ μὲν οὖν τοῦ ζώου φύσις
ἐτύγχανεν οὔσα **αἰώνιος**, καί τοῦτο μὲν δὴ τῇ γεννητά)
παντελῶς προσάπτειν οὐκ ἦν δυνατόν εἰκό δ' ἐπινοεῖς
κινητόν τινα **αἰώνος** ποιῆσαι, καί διακοσμών ἅμα οὐρανόν
ποιεῖ μένοντος **αἰώνος** ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμόν ἰοῦσαν **αἰώνιον**
εἰκόνα, τοῦτον οὖν δὴ χρόνον ὠνομάκαμεν

[37d] Como en efecto este es un viviente **eterno**, intentó que este universo fuera de ese modo en la medida de lo posible. Pero dado que la naturaleza del viviente era **eterna**, no podía adaptarla completamente a lo generado. Entonces se propone hacer una imagen móvil de la **eternidad**, y, a la vez que ordena el cielo, hace de la **eternidad** que permanece en unidad una imagen **eterna** que avanza según el número, a la que precisamente denominamos «tiempo»¹⁰⁷.

De esta raíz es donde deviene nuestro actual “eón”, palabra que se usa para describir lapsos de existencia del universo que abarcan millones de años, esto es, una forma de “eternidad” (la palabra aparece literal en la cuarta acepción de la palabra en el diccionario de la RAE).

En otros antiguos textos griegos, sin embargo, descubrimos cómo, de forma muy significativa, *aión* (αἰών) también se usa con la acepción de “vida”, como es el caso de los célebres textos homéricos. En el verso 160 del Canto V de la *Odisea*, cuando Calipso por fin libera a Ulises de su cautiverio, le dice: “κάμμορε, μή μοι ἔτ' ἐνθάδ' ὀδύρεο, μηδέ τοι αἰὼν”¹⁰⁸, que José Manuel Pavón traduce para Gredos como: “¡Infeliz! No me llores ya más, no consumas tu **vida** [de ese modo]”¹⁰⁹. También en el verso 478 del Canto IV de la *Iliada*, en el fragmento que narra la muerte de Simoesio a manos de Áyax, la partícula αἰὼν se utiliza como sinónimo de “vida” para expresar que ésta abandona el cuerpo del guerrero:

475 ἦλθεν κατιοῦσα παρ' ὄχθην Σιμόεντος
γεῖνατ', ἐπεὶ ῥα τοκεῦσιν ἄμ' ἔσπετο μῆλα ἰδέσθαι·
τοῦνέκά μιν κάλεον Σιμοείσιον· οὐδὲ τοκεῦσι
θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε, μινυνθάδιος δέ οἱ αἰὼν
ἔπλεθ' ὑπ' Αἴαντος μεγαθύμου δουρὶ δαμέντι¹¹⁰.

Emilio Crespo traduce el pasaje de la siguiente manera para la editorial Gredos:

Entonces Ayante Telamonio acertó al hijo de Antemion

¹⁰⁷ Platón. *Timeo*. Edición bilingüe de José María Zamora Calvo. Abada Editores, 2010.

¹⁰⁸ Homero. *Odisea*. Edición bilingüe de P. von der Mühl. Helbing & Lichtenhahn, 1962.

¹⁰⁹ Homero. *Odisea*. Edición de José Manuel Pavón. Gredos, 1982.

¹¹⁰ Homero. *Iliada*. Edición bilingüe. UNAM, 2025. En las primeras páginas del libro se especifica que el texto en griego se tomó del *Thesaurus Linguae Graecae PILOT CD ROM #C*, University of California, Irvine, 1987.

Simoessio, lozano mozo al que su madre había engendrado
junto a las riberas del Simoente, al descender del Ida,
adonde había ido con sus progenitores a velar por el ganado.
Por eso lo llamaban Simoessio; y a sus progenitores no
pudo devolver el pago de su crianza: efímera su *vida*
se tornó, doblegado bajo la lanza del magnánimo Ayante (182).

En el fragmento de la *Odisea*, “vida” pareciera referir a aquello que le queda todavía a Ulises por vivir, un tiempo vital que Calipso lo exhorta a no desperdiciar. Mientras que en el fragmento de la *Ilíada*, “vida” refiere propiamente al impulso vital que abandona al cuerpo durante el momento de la muerte. *Aión* (*αἰὼν*), por tanto, puede referir a la vida tanto en una acepción biográfica como biológica, con lo que este concepto de “vida” en su significación múltiple resultaría mucho más cercano a aquel “impulso vital” que Olney señalaba que el *bios* anula para convertirlo en un mero relato de inicio y fin.

Esta “vida”, claro está, bajo el lente de la antigüedad, puede interpretarse como una vida cíclica. Un aspecto que encontramos expresado en el hecho del patronímico con el que se suele ligar a los personajes —Ajax Telamonio, pues es hijo de Telamón. Simoessio Antemión, pues es hijo de Antemión—. Muchas veces la crítica ha despechado este detalle con cierta facilidad aludiendo a que se trata de una huella mnemotécnica de la literatura oral, sin embargo, el uso del patronímico en la literatura antigua resulta también una huella de cómo, para las sociedades arcaicas, la existencia del hijo era una repetición de la del padre. En la épica, el patronímico devela cómo el héroe entra siempre en escena ya “cargado de pasado”. Cada nombre arrastra una historia previa, el individuo resulta inseparable de su linaje. Por eso Aquiles es el péliida (hijo de Peleo), Ulises el laertiada (hijo de Laertes), Agamenón el átrida (hijo de Atreo), e incluso Zeus es el crónida (hijo de Cronos) o Juno la saturnina (hija de Saturno). El padre muere, pero su marca lingüística reaparece siempre con el hijo. Si el nombre es por tradición el vehículo que expresa la identidad, el patronímico revela cómo la identidad del hijo se encuentra inseparablemente ligada a la del padre. La identidad sería así reiterativa, y el patronímico se encarga de mostrar una memoria encarnada que devela la persistencia cíclica del pasado en el presente. El *αἰὼν*, la vida, de esa manera, no es puramente individual, sino transmisible.

Para seguir entonces la reflexión teórica de Olney en torno a las raíces griegas (*autos*, *bios*, *graphie*) se podría comentar que, en los textos hispanoamericanos, el *bios* es puesto en

tela de juicio para regresar a una acepción mucho más antigua de tiempo vital, un *aión* donde la vida no empieza ni termina en la existencia del sujeto, sino que ha comenzado desde hace mucho: en los relatos de los antepasados, en la historia del otro, en los pecados del abuelo, en la ausencia de la madre, en el nombre de pila que se repite por generaciones, en el rescate del símbolo antiguo, en el acto poético que se vuelve a escribir una vez más y es diferente pero sigue siendo el mismo, en el propio enunciado de la partícula Yo, que nunca es únicamente autorreferencial, pues siempre contiene al otro.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo hemos observado la claridad que adquiere la discusión teórica sobre lo autobiográfico cuando el concepto de tiempo se toma como centro. Como hemos visto, la teoría del tiempo autobiográfico ayuda, ya sea a esclarecer cuestiones de rastreo y delimitación del fenómeno autobiográfico (origen, estructura), resolver grandes desacuerdos que se han sostenido en la tradición teórica (debate genérico, debate por el referente), o abrir el espectro de análisis hacia formas diversas de experiencia temporal más allá de la linealidad (consideración de la visión del concepto de tiempo en el contexto histórico en el que el texto viene a insertarse, descartando el denominar experiencias temporales ajenas a la linealidad como “experimentales” o “híbridas”).

Retomando este último punto, del segundo al quinto capítulo nos hemos ocupado del análisis minucioso de la experiencia temporal en las escrituras autobiográficas hispanoamericanas. De las mismas se ha comentado numerosas veces (Molloy, Rufinelli) que suelen abandonar la perspectiva individual para ir hacia la representación de lo colectivo. Si la individualidad es una consecuencia de la cosmovisión del tiempo lineal —el tiempo de lo único— y de ese modo se le ha señalado como la disposición temporal por antonomasia de la escritura autobiográfica occidental, eso nos otorga ya una pista de que el análisis del tiempo en las escrituras autobiográficas hispanoamericanas no puede partir desde los mismos presupuestos que sus contrapartes occidentales. A diferencia entonces de los ejemplos europeos, los textos autobiográficos hispanoamericanos negarán muchas veces la visión lineal para regresar hacia el tiempo circular, que es la experiencia temporal de la comunidad y el colectivo. De esa manera, en el segundo capítulo nos hemos ocupado de rastrear la relación entre circularidad y colectivo por medio del “ciclo de la existencia continuada” y la “recuperación del arquetipo”, cuya dinámica se observa en los textos del *Boom* latinoamericano y el *Boom* editorial de la escritura de mujeres. Por otro lado, pensando en el ejemplo autobiográfico del momento de la vanguardia, hemos delineado también la idea cíclica de la “creación como un proceso de destrucción”.

En el tercer capítulo hemos visto que en *Altazor* de Huidobro se presenta una construcción de la subjetividad por medio de una voz reflexiva, cuya naturaleza ambivalente le permite no ser sólo una voz puramente referencial, sino conservar al mismo tiempo su

estatus ficticio. Partiendo del contexto histórico en el que el poema se enmarca (la crisis de representación a inicios del siglo XX y la desconfianza hacia el discurso lógico-lineal), vemos cómo en *Altazor* esa figura de yo se enlista en un viaje fragmentario que da cuenta de muy diversos estilos y registros. Si bien en primera instancia ese viaje pareciera tener un fin destructivo, vemos cómo en realidad la voz autobiográfica se embarca en un viaje circular cuyo fin es volver a la condición original de la poesía. Con lo que, en la “ausencia” total de significado lingüístico, se recupera realmente el sentido primigenio de lo poético. De esa forma, recuperando los símbolos y volviendo al significado sagrado de la antigüedad, la cosmovisión circular se vuelve una forma de resignificar el momento de muerte y podredumbre de la modernidad como un nuevo principio que posibilita la vida.

En el cuarto capítulo nos hemos ocupado de ejemplos autobiográficos del *Boom* latinoamericano, cuyo marco contextual nos deja ver que se trata de una estética que parte desde una postura crítica hacia la linealidad, lo que provocará que los ejemplos autobiográficos de estos autores, si bien aparecidos muchos años después de las coordenadas más precisas del *Boom* (década de los 60), siguen dando cuenta de un ansia por la fragmentación (Carlos Fuentes) y la simultaneidad de tiempos (Vargas Llosa). Pasamos entonces al análisis del ensayo autobiográfico *En esto creo* de Carlos Fuentes, donde el autobiógrafo da cuenta de una fragmentación de la totalidad de su visión subjetiva del mundo por medio de ensayos dedicados a diversos temas. Lo verdaderamente particular de este cúmulo de ensayos, sin embargo, será observar que la temática que los hermanará será una constante reflexión sobre la colectividad, en donde el yo exhorta a los lectores (y por extensión, claro está, a sí mismo) a advertir el peligro de la individualidad que aqueja al siglo XXI, y regresar a formas más benignas que promuevan la relación en comunidad. Fuentes presenta además en otros de los ensayos una crítica frontal a los peligros de la visión del tiempo lineal, junto a reflexiones constantes sobre las bonanzas de la vida antigua, como la enseñanza del mito o los ritos de los campesinos y los pueblos originarios, los cuales se inscriben en un tiempo cíclico sagrado. Luego nos ocupamos de la autobiografía de García Márquez, *Vivir para contarla*, en la que, en el capítulo 5, el autobiógrafo abandona el recuento íntimo de su propia vida para ir hacia una descripción de un problema social que aqueja a la ciudad de Bogotá en particular, y por extensión a todo el país por entero. De esa manera, el autobiógrafo se inscribe dentro de un marco colectivo en el que la narración que

construye su identidad individual se confunde con el relato de los otros, pasando así convertirse en un relato sobre el colectivo.

En el quinto capítulo nos hemos ocupado del *Boom* editorial de la escritura de mujeres, en donde vimos que, en contraposición del “boom” de textos en primera persona, producto del culto al individualismo de la sociedad capitalista del siglo XXI, la disposición fragmentaria de novelas como *Conjunto vacío* de Verónica Gerber o *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan, son una forma de posicionarse críticamente en contra de ese discurso progresista, abandonando el individualismo rapaz que este sistema promulga para volver hacia el colectivo y la comunidad.

De esa manera, vemos que en ejemplos que abarcan cien años de escritura autobiográfica hispanoamericana —desde *Altazor* (1925, publicación del “Prefacio”) hasta *Permanente obra negra* (2019)— el abandono del tiempo lineal (interioridad individual, unicidad) para volver a un tiempo circular (inscripción en el colectivo) parece ser un patrón recurrente en varios ejemplos autobiográficos de la región. Lo que podría abonar al entendimiento de la manifestación de la perspectiva colectiva en algunos casos de la escritura autobiográfica hispanoamericana. Sin el apoyo de la reflexión de la teoría del tiempo autobiográfico, hemos visto cómo esta particularidad de los textos hispanoamericanos ha sido comúnmente relegada como hibridez, simple experimentación o desviación de la norma, lo que sucede al tomar a la autobiografía occidental como punto principal de referencia. Sin embargo, si se ha señalado que el texto autobiográfico es un discurso que conforma la identidad, vemos cómo los casos de algunas escrituras autobiográficas hispanoamericanas tienden a construir esta identidad en una adhesión a la antigua cosmovisión temporal de los pueblos mesoamericanos, realizando así un rescate de la tradición de los antepasados.

Nos interesa resaltar especialmente este último punto, con la pretensión de abonar una nueva mirada al registro de lo colectivo en la literatura hispanoamericana, pues comúnmente el análisis de este aspecto se ha querido resolver señalando el compromiso político que debe existir entre el autor hispanoamericano y la podredumbre social de su lugar de pertenencia. Una visión que acaso podemos resumir en el título del libro de Claudia Gelman, que señala que el escritor latinoamericano siempre se encuentra “entre la pluma y el fusil”. Lo que demuestra más bien esta investigación es que la imposición del tiempo lineal con la llegada

del cristianismo a la región, durante los momentos de la Conquista y la Colonia, no ha logrado operar de modo suficiente que borre todo el registro circular en la configuración de la identidad de los escritores hispanoamericanos. No es conveniente desdeñar este aspecto en fórmulas que simplemente se conforman con enunciar que el escritor de la región no puede dedicarse a cantar la luna, porque lo rodean los cadáveres de la guerra, el hambre y la pobreza. Pues, en la inscripción e identificación con el colectivo, el autor hispanoamericano también realiza una conexión identitaria con la tradición ancestral de los pueblos originarios. No es una simple urgencia social generada de contextos de precariedad, se trata de un proceso esclarecedor que llama a un ámbito sagrado, que sirve, ante todo, como herramienta de autocomprensión.

El ciclo de existencia continuada

Hemos dicho que en el capítulo segundo nos encargamos de delinear algunas miradas cíclicas del mundo, las cuales se vieron reflejadas en los ejemplos textuales trabajados. El ciclo de existencia continuada evoca la dinámica en la que un sujeto no se entiende nunca como un individuo aislado sino como la repetición de un arquetipo ya existente. Dentro de esta visión se inscribe el ensayo de Carlos Fuentes *En esto creo*, donde su vocación como escritor se describe como una herencia de los gustos y las ambiciones literarias de figuras familiares como su tío y su abuelo. Una lectura que cobrará más fuerza todavía cuando veamos que Fuentes le concede el relevo de ese cetro a su hijo Carlos, quien trágicamente no llega a cumplir su destino y de esa forma repite también la tragedia de su tío en el pasado. Vimos también que, si el padre renace en el hijo, pues es su repetición —su existencia transmigrada—, una vez muerto el hijo, el rito de transferencia da marcha atrás y su “alma” vuelve a formar parte del padre. Por lo que Fuentes se verá impelido desde entonces a dedicar parte de su obra a materializar el destino literario del hijo, aún si es esta vez como personaje o materia literaria.

En el caso de García Márquez, vimos cómo en *Vivir para contarla* el autor construye muchas veces el discurso de su identidad como una repetición de las obsesiones y las maldiciones de su familia materna. De hecho, se podría defender con variados argumentos que, lo que se considera acaso la parte más importante de la obra literaria de García Márquez, el ciclo de Macondo, no es más que una herencia familiar en el sentido más puro, pues se

trata de una transcripción novelada de la vida familiar en el pueblo de Aracataca, con lo que Márquez funge así el papel de un juglar antiguo, cuyo oficio no es inventar nada desde cero, sino rescatar el saber de su comunidad.

Tal es también la manera en la que se perfila el ejercicio autobiográfico de Vivian Abenshushan en *Permanente obra negra*, pues ante la idea contemporánea y/o capitalista de la autoría como una propiedad privada, Abenshushan rescata la noción más antigua de la literatura, en la que cantar el principio del mundo, las hazañas de los héroes o la vida de los pueblos, es sólo inscribirse en el bagaje cultural heredado por la comunidad. De la misma forma que en la antigüedad un campesino no entendía nunca su oficio como algo aislado, sino como la repetición de la sabiduría heredada de los maestros, Abenshushan postula su propia figura autoral como una “repetidora de palabras”, echando mano de técnicas como el plagio o la paráfrasis. No es así un autor en el sentido romántico, de cuyo solo movimiento de su mano nacen mundos desde la nada, sino que es una heredera del cetro de la profesión. Si el campesino, al desempeñar para la comunidad el mismo papel que su padre, producía un complejo proceso arquetípico en el que padre e hijo quedaban confundidos entre sí, de la misma manera la autora Abenshushan no existe ni se perfila nunca de manera aislada, sino que es siempre otro el que habla por segunda vez, es otra vez Borges, otra vez Macedonio, otra vez Walter Benjamín, otra vez Joyce, otra vez un yo que es siempre otro.

Por su parte, Verónica Gerber también postula su figura de yo en *Conjunto vacío* como una repetición del ciclo familiar. De forma bastante significativa, Gerber presenta el trasunto ficticio de sí misma como un personaje que ha perdido el rumbo de su vida. Sus pobres intentos por emprender nuevos proyectos que la devuelvan al curso de una nueva cotidianidad terminan todos fracasando, hasta que deja de pretender trabajarse a sí misma como un yo aislado, y emprende el intento por juntar las piezas del enigma de la historia de su madre. Lo que la lleva a otros tantos enigmas afines (cíclicos) como el de Marisa o mismamente su abuela. De esa manera, al intentar sanar las heridas de su historia familiar es que comienza a sanar ella misma, pues se percata que el vacío que persiste en su vida no es más que la huella de los traumas de sus antepasados. Así, el relato autobiográfico no es pasar revista al relato íntimo de su propia vida, sino a la historia de su madre, la de Marisa, la de

su abuela, etc. La comprensión de sí no le llega por la contemplación de su unicidad, sino por volverse sensible a las semejanzas de su historia con la del otro.

A propósito de las particularidades de los textos autobiográficos hispanoamericanos, dos ejemplos revisados llaman la atención en un aspecto, pues tanto García Márquez como Carlos Fuentes emprenden su proyecto autobiográfico en la vejez —siendo ambos textos del 2002, Carlos Fuentes publica cumplidos los 73 años, mientras que Márquez contaba con 75—. Ambos textos guardan entonces alguna coincidencia con la tradición autobiográfica occidental, en el sentido de acudir a la reflexión autobiográfica desde el ocaso de la vida, cerca del final de la línea existencial. Sin embargo, a diferencia del caso de Montaigne revisado brevemente en el último capítulo, es de notar cómo la actitud de Fuentes respecto a la muerte es diametralmente opuesta a la visión trágica del autor renacentista, pues tanto en el ensayo dedicado a la “Muerte” como al “Tiempo”, su postura pasa por una reflexión que medita sobre la permanencia en el presente de aquello que “ha sido”, y al hilo de ello es que presenta incluso reflexiones sobre el ciclo de existencia continuada. Al tratarse de un ensayo, Fuentes se puede permitir estas reflexiones digamos más en abstracto, el texto de Márquez en cambio resulta mucho más cercano a los mecanismos del relato, por lo que no es sencillo ubicar en su texto este tipo de reflexiones generales. Sin embargo, sí es de notar cómo en los primeros dos capítulos de su autobiografía, Márquez se demora y se recrea en la delineación de su linaje familiar. Si la empresa de la autobiografía occidental se caracteriza por ese proceso lineal en el que desde el fin se intenta retroceder al inicio por medio de la memoria para pasar a examen la vida vivida, se observa cómo Márquez no retrocede al inicio de su vida particular, sino al tiempo de sus antepasados, una clara manifestación del *aión* o tiempo vital cíclico. Pues la vida no comienza en la existencia del sujeto, sino en el patrón arquetípico que ya establecieron los antepasados. Así, aunque el punto de partida de la vejez sea en el caso de estos autores coincidente con el caso de los autobiógrafos occidentales, vemos cómo la postura es muy distinta.

En el caso del resto de los autores claramente se rompe con la pauta de la norma occidental, pues elaboran sus textos autobiográficos en edades relativamente jóvenes. Huidobro tenía 25 años al momento de escribir el prefacio de *Altazor*; Gerber 33 aproximadamente al momento de publicar *Conjunto vacío*, y Abenshushan aproximadamente

47 al momento de publicar *Permanente obra negra* (si bien en su caso ya es una autora por demás madura, no se encuentra en la tercera edad como Fuentes o Márquez). La cercanía al fin de la línea de vida deja de ser así el punto de partida que guíe el proyecto autobiográfico, pues los periodos de “crisis del yo” a los que refería Molloy, y el acto de intentar (inconscientemente, en algunos casos) solucionar esas crisis por medio de la elaboración de un texto autorreflexivo, no tienen por qué coincidir con el momento de una edad avanzada. Sin embargo, no por ello se deberá cometer el error de intentar excluir del corpus autobiográfico este tipo de textos, pues como hemos visto de sobra en los análisis dedicados a las obras, siguen siendo escrituras en donde la reflexión sobre su existencia en el tiempo abre para el yo la posibilidad de la comprensión de sí mismo. No importa entonces si se trata de dos novelas, un poema, un ensayo y una autobiografía, pues en todos los géneros la experiencia del tiempo autobiográfico sale a relucir en cada uno de los textos.

La recuperación del arquetipo: el lenguaje y los símbolos del colectivo

La reinstauración del sentido en una sociedad fragmentada, consumida por la guerra, y que coquetea cada vez más con la idea del nihilismo, se produce por medio de una recuperación de los símbolos arquetípicos de la antigüedad. Así, en *Altazor*, vemos cómo se utiliza el símbolo del molino —la rueda de la fortuna que sube y baja, la cruz en cuyos brazos se unen los contrarios a la manera del taijitu— para expresar esta resignificación del momento del fin como un nuevo inicio, de la muerte como un paso para volver hacia la vida. El caos fragmentario de los Cantos escritos en un estilo y registro diferente obtiene un orden por medio de su estructuración bajo el auspicio de los símbolos, a través del número siete, o a través de la armonía de las estrellas que anuncia astrológicamente el triunfo de la profecía de la voz poética.

La teoría del tiempo autobiográfico

Finalmente, en el sexto capítulo hemos terminado de delinear la propuesta de la teoría del tiempo autobiográfico, ofreciendo un esbozo de metodología que acaso ayude a esclarecer el funcionamiento de los textos autobiográficos en su dimensión temporal. Dicha metodología parte de la visión sobre el tiempo que existe en determinada época en la que el autor y su obra se insertan, para pasar a la observación de la manifestación del tiempo en la forma y el fondo del texto autobiográfico. En relación con los textos revisados en esta

investigación, hemos visto cómo, en los textos seleccionados pertenecientes a los últimos cien años de escritura autobiográfica hispanoamericana, es común encontrarse con textos que aboguen por la representación del colectivo sobre la del individuo, ligándose así con expresiones comunitarias propias de la cosmovisión antigua del tiempo circular. Sin embargo, en un extenso y nutrido diálogo con las innovaciones formales de la producción literaria, el texto autobiográfico hispanoamericano parece acudir a montajes de fragmentación en su estructura. Esta fragmentariedad, como hemos visto, entra a su vez en perfecta consonancia con la visión cíclica del mundo, en donde el símbolo del eterno retorno de la circularidad se utiliza como una forma de ordenar la fragmentariedad del mundo.

Es preciso señalar que los resultados obtenidos en esta investigación corresponden al análisis de un corpus específico de la tradición autobiográfica hispanoamericana. La centralidad de lo colectivo, la recurrencia de estructuras temporales cíclicas, la recuperación del arquetipo o la persistencia de formas de repetición transgeneracional deben entenderse como configuraciones particulares observadas en los textos aquí estudiados y no como características universales de toda escritura autobiográfica. Los resultados alcanzados deben considerarse, finalmente, a partir del carácter cualitativo y comparativo del corpus seleccionado. La diversidad histórica y formal de las obras estudiadas ha permitido comprobar la productividad del tiempo autobiográfico como perspectiva de análisis ante manifestaciones distintas de la escritura del yo. Las configuraciones temporales identificadas corresponden, en primera instancia, a los casos examinados, de manera que su presencia y funcionamiento en otras obras deberán determinarse mediante nuevos análisis. La ampliación del corpus permitirá observar hasta qué punto las relaciones estudiadas se mantienen, se transforman o conducen a resultados diferentes en otros momentos y formas de la tradición autobiográfica hispanoamericana.

La principal aspiración de la teoría del tiempo autobiográfico propuesta en este trabajo consiste en ofrecer un marco metodológico para el análisis de la relación entre temporalidad, forma textual y construcción subjetiva. Desde esta perspectiva, la investigación abre la posibilidad de extender el método a otros horizontes culturales, permitiendo examinar de qué manera distintas concepciones históricas del tiempo se proyectan sobre las formas de representación del yo. Así, futuras investigaciones podrían

aplicar esta propuesta al estudio de tradiciones autobiográficas africanas, asiáticas, europeas o indígenas, con el fin de explorar nuevas configuraciones temporales y ampliar el panorama comparado de las escrituras del yo.

Por último, hemos aventurado también una propuesta sobre la diferencia entre el tiempo vital como curso de vida, *bios*, de tradición occidental, y lo que podría ser entendido como un tiempo vital cíclico, *aión*, perteneciente a la cosmovisión antigua y que acaso pueda relacionarse con el ejercicio autobiográfico de los autores hispanoamericanos revisados en la investigación.

Obra citada:

- Abenshushan, Vivian. *Permanente obra negra*. Sexto piso, 2019.
- Amador Solís, Lausmeg Teiccauh. “Dimensión y experiencia temporal de la escritura autobiográfica”. *Aproximaciones a las escrituras del Yo en Hispanoamérica*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Juan Pablos Editor, 2023. pp. 191-222
- _____. *La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción*. Tesis de maestría, UAEM, 2021. Repositorio Institucional de Acceso Abierto UAEM, <https://riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/1929>.
- Amaro, Lorena. “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 9, no. 16, 2021, pp. 31–62.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Apollinaire, Guillaume. “Manifiesto cubista”. *Tecné*. Web
- Aristóteles. *Física*. Edición de Guillermo R. de Echandía. Gredos, 2011.
- _____. *Retórica*. Edición de Quintín Racionero. Gredos, 1994
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1985.
- Barthes, Roland et. al. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. UNAM, 2008.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Acta Sociológica*. núm. 56, septiembre – diciembre, 2011, pp. 121-128
- Bruss, Elizabeth. “Actos literarios”. *Anthropos*. Dic.1999: 62-79.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Alianza Editorial, 2003.
- Carmona Gil, Carmen Belén. “Más allá del «boom»: una relectura de la narrativa fantástica escrita por mujeres en el siglo XXI.” *Praxis y representación femenina en el oficio literario*, coordinado por Fernando Candón Ríos, Dykinson, 2024, pp. 48-65.
- Casas, Ana. “El simulacro del Yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2012, pp. 9-42
- Castro Lee, Cecilia. “Vivir para contarla: las memorias de un novelista”. *Caravelle*, 2009. <https://journals.openedition.org/caravelle/9583>
- Celorio, Gonzálo. “Presentación”. *De lo real maravilloso Americano*. UNAM, 2004. pp. 7-14
- Chomsky, Noam. *Réquiem por el sueño americano*. Sexto Piso, 2017.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor S.A, 1992.
- Cirlot, Victoria. *El cuidado de sí en la poética del grial*. YouTube, subido por Museo de Artes Visuales MAVI UC, 2014

- Cobo Bedía, Rosa. La cuarta ola feminista y la violencia sexual. *Paradigma: revista universitaria de cultura*. Nº. 22, 2019, pp. 134-138
- Cochrane, Kira. "The Fourth Wave of Feminism: Meet the Rebel Women." *The Guardian*, 10 Dec. 2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 2, editado por Henry Nelson Coleridge. Project Gutenberg, 2005.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. Fernando Cabo Aseguinolaza comp. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999 pp.127-153
- Costa, René de. "Introducción". *Altazor. Temblor de cielo*. Cátedra, 2022. pp. 9-37
- Coy, Javier. "Cantar LXXIII. Introducción". *Cantares completos. Tomo III*. Cátedra, 2024. pp. 1749-1755
- Curieses Ó. "Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro". *Escritura e Imagen*, no. 4, 2008, pp. 225-247
- Díaz Sánchez, María Eugenia. "Introducción". *El ruido y la furia*. Cátedra, 2013. pp. 7-56
- Eagleton, Terry. "El postestructuralismo". *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998. pp- 155-181
- Eakin, John Paul. "Introducción". *El pacto autobiográfico y otros textos*. Megazul-endymion, 1994 pp. 9-49.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Lumen, 2022.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial, 2011.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*. Booket, 2022.
- Elías, Norbert. *Sobre el tiempo*. FCE, 1989.
- Enuma Elish. El poema babilonio de la creación*. Edición y traducción de Rafael Jiménez Zamudio. Cátedra, 2024.
- Faulkner, William. *El ruido y la furia*. Cátedra, 2013.
- Franco, Sergio R. "La infancia re-cobrada: mercantilismo de la piel y punición. *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa". *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana [1974- 2002]*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2012, pp. 105-138
- Frazer, James George. *La rama dorada*. FCE, 1951
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Seix Barral, 2002.
- _____. *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, 2011.
- Gamero, Carlos. *Ulises. Claves de lectura*. Grupo editorial Norma, 2008.
- García Marquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Diana, 2010.

- Gay, Peter. *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett, and Beyond*. W.W. Norton & Company, 2008.
- Gerber, Verónica. *Conjunto vacío*. Almadía, 2021.
- González Echevarría, Roberto. “Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico.” *Revista Iberoamericana*, vol. 40, no. 86, 1974, pp. 9-63.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos*. Dic.1991: 9-18
- Heráclito. *Textos y problemas de su interpretación*. Editado por Rodolfo Mondolfo. Siglo XXI Editores, 2007.
- Hesíodo. *Teogonía*. Edición de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz. Editorial Gredos, 2015
- Homero. *Iliada*. Edición de Emilio Crespo Guemes. Gredos, 1991.
- _____. *Odisea*. Edición bilingüe de P. von der Mühl. Helbing & Lichtenhahn, 1962.
- _____. *Odisea*. Edición de José Manuel Pabón. Gredos, 1982.
- Houllebecq, Michel. *Las partículas elementales*. Anagrama, 2018
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Cátedra, 2022
- _____. *Manifiestos*. Editorial Mago, 2009.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, 2009.
- La Santa Biblia*. Reina-Valera 1960. Bibles.org.uk, 2001.
- Lamus Canavate, Doris. “La irrupción de una nueva ola feminista: ¿La cuarta ola?”. *La Manzana de la Discordia*. 15(2), 2020, pp. 1-29
- Lao-Tsé. *Tao Te King*. Traducido por Richard Wilhelm, traducción al español de Marie Wohlfeil y Bordieu Manuel P. Esteban. Sirio, 2021.
- Lee, Jongsoo. “Toward a New Interpretation of Prehispanic Discourses: Reconstructing the Huehuetlatolli in the Prehispanic Context”. *Humanities Bulletin*, vol. 6, no. 2, Jan. 2024, pp. 101-22
- Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. A. Colín, 1971.
- _____. *El pacto autobiográfico y otros textos*. Megazul-endymion, 1994.
- _____. *Leer a Leiris, autobiographie et langage*. Klincksieck, 1975.
- Lozano, María. “Introducción”. *La señora Dalloway*. Cátedra, 2011. pp. 7-138
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del cotal, 1978
- Martin, Gerald. “La primera página del Boom”. *El señor presidente*. Alfaguara, 2020.
- May, Georges. *La autobiografía*. Titivillus, 2016.
- Mena, Lucila Inés. “Hacia una formulación teórica del realismo mágico.” *Bulletin Hispanique*, vol. 77, no. 3, 1975, pp. 395-407
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El Colegio de México/FCE, 1996.

- Montaigne, Michel de. *Los ensayos. (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Acantilado / Epublibre, 2014.
- Neghme Echeverría, Lidia. *Segundo Canto de Altazor: divinización de la mujer y poema de amor*. AIH Actas XI. 1992.
- Negrete Sandoval, Julia Erika. “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. De *Raíz Diversa*. Vol. 2, núm 3, enero-junio, 2015. pp. 221-245
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. *Anthropos*. Dic.1999: 33-47.
- _____. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction”. *Autobiography Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980. pp. 3-28
- _____. “Autos.Bios.Graphein: The Study of Autobiographical Literature. The South Atlantic Quarterly. Vol. 77, núm 1, 1978, pp. 113-123
- Ovidio. *Metamorfosis I-V*. Edición de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Biblioteca clásica Gredos, 2019.
- Platón. *Diálogos I. Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias menor. Hippias mayor. Laques. Protágoras*. Editado por Claonze Ruiz, Emilio Lledó Iñigo y Carlos García Gual. Gredos, 1985.
- _____. *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*. Editado por M^a Ángeles Durán y Fransico Lisi. Biblioteca Clásica Gredos n° 160, 1992.
- _____. *Timeo*. Edición bilingüe de José María Zamora Calvo. Abada Editores, 2010.
- Pollman, Leo. “La Nueva Novela Hispanoamericana. Un Balance Definitivo.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 34, 1989, pp. 77–93. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40356562>. Accessed 25 Mar. 2026.
- Popol Vuh*. Edición y traducción de Laura Elena Sotelo. Penguin Random House, 2018.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, 2006
- _____. “Figuraciones del yo frente a la autoficción”, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*. Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, 2010, pp. 11-35
- Quezada Alameda, José Luis. *Francesco Petrarca. Africa IX. Traducción comentada*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Ramos, Raymundo. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. UNAM, 1978.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores, 1996.
- _____. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, 2004.
- _____. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción histórico*. Siglo XXI Editores, 2008.
- _____. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI Editores, 1996.

- Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela latinoamericana.” *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1968. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-novela-latinoamericana/>
- Rufinelli, Jorge. “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana”. *Hispania*. Vol. 69. núm. 3. 1986. pp. 512-520.
- San Agustín. *Confesiones*. Editado por Ángel Custodio Vega. Gredos, 2012.
- Upanishads*. Traducción y edición de Juan Arnau. Atalanta, 2019.
- Valéry, Paul. *La joven Parca*. Versión castellana de Carlos R. de Dampierre, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 16, julio-agosto de 1950, pp. 81–96. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019,
- Valle, Ignacio del. “‘Boom’: una lectura política”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013. Conferencia presentada en la Universidad de La Rioja, 7 nov. 2012.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Editorial Seix Barral, 2004.
- Woolf, Virginia. *Collected Essays. Vol I*. Chatto & Windus, 1966.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Lumen, 2022.
- Xirau, Ramón. “Crisis del realismo”. *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, 1973. pp. 185-204



Guanajuato, Guanajuato, 9 de junio de 2026

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P R E S E N T E

Después de leer la tesis: "El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica" que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La tesis propone el tiempo como eje de lectura de la escritura autobiográfica hispanoamericana. Su principal valor reside en desplazar la discusión desde los debates ya estabilizados sobre género, referente o pacto autobiográfico hacia una teoría del tiempo autobiográfico, para explicar la recurrencia de formas no lineales —fragmentación, circularidad, retorno, simultaneidad— como modos de configuración identitaria vinculados con lo colectivo. En ese sentido, la tesis formula una hipótesis sugerente al proponer, en un arco que va de la vanguardia a las escrituras contemporáneas de mujeres, la autobiografía hispanoamericana tendería a disputar la lógica moderna del individuo único mediante formas temporales circulares, comunitarias y arquetípicas

Sin otro asunto que tratar, me despido de Usted enviándole un saludo cordial.

Atentamente

Dra. Claudia Gutiérrez Piña



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

CLAUDIA GUTIÉRREZ PIÑA | Fecha:2026-06-21 22:36:49 | FIRMANTE

RfLsS0kjdQobThfy6Q3pdRvn+dCA1nFv+iNzn+Siwb0Y6IfuSXSGX/y3lGNTG5hZtzThuYbRawGXbCbo2AHLB6vdzpj8QP1Qmow7vattPrJfzVqcS2DC7FeCJcTZW6pht81mw4oE4yU02F/x154Fn5dCfmKA6cRcKDjIvBqhbGZPvJf8VKU/FHlvrwKzPAJAXyrZlhtVKjtsfYLzC2Pv20f8t34r9EJNErt+U125NkhmTPKBzAR6kvmKsWd2o/XxudHKkQti7gn6tKBKED6J eAr6O8yqcUlH5B/7utwgMIBJx9QWezFJnAlEujdmFecx3CDiHU4XeZda6F5zUlwfQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



G1pfSnTms

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/utN3OFdFyfKSyvFKWkhUTI7ebwZ5PjKS>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 15 de agosto de 2026

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

La investigación propone colocar el tiempo en el centro de la reflexión sobre la escritura autobiográfica y, a partir de este desplazamiento, revisar problemas que la tradición ha organizado alrededor del *autos*, el *bios* y la *graphe*. Su principal aportación consiste en formular la teoría del tiempo autobiográfico como una herramienta para relacionar las concepciones históricas del tiempo, las formas textuales que las representan y las configuraciones de la subjetividad. La amplitud genérica y temporal del corpus permite poner a prueba esta propuesta en obras que van de la vanguardia a la escritura hispanoamericana del siglo XXI.

Uno de los mayores aciertos de la tesis es la manera en que resuelve la aproximación a *Altazor* o el viaje en paracaídas mediante una práctica de lectura en clave autobiográfica. El diálogo con la triple mimesis de Paul Ricoeur le permite al tesista desplazar el énfasis exclusivo en la narración y concentrarse en la configuración temporal del yo. Las marcas deícticas, el desdoblamiento entre Huidobro y *Altazor*, la voz reflexiva y el recorrido por los siete cantos sustentan una lectura en la que la muerte y la resurrección del lenguaje son paralelas a la transformación del sujeto. De este modo, cada canto funciona como un fragmento y, a la vez, como un nuevo comienzo dentro de un movimiento de fondo circular.

También resulta productiva la aproximación a las obras que se presentan de manera explícita como proyectos autobiográficos, especialmente *En esto creo* de Carlos Fuentes, *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa y *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez. El acontecimiento histórico y editorial del Boom se incorpora así a los relatos de vida contruidos por sus propios autores. En el caso de García Márquez, la tesis muestra de qué manera el exterior atraviesa la configuración de la obra: la memoria familiar y colectiva prolonga, en el relato autobiográfico, las inflexiones literarias que la crítica ha asociado con el realismo mágico. El estudio de Fuentes, por su parte, permite observar cómo el yo se explica mediante el otro y el nosotros.

El argumento adquiere continuidad en los análisis de *Conjunto vacío* de Verónica Gerber y *Permanente obra negra* de Vivian Abenshushan. En todo el corpus, la fragmentación no se entiende como una categoría psicologista, sino como un problema de forma: se examina en la disposición de los capítulos y fragmentos, en los cambios de focalización y en la organización narratológica del tiempo. La distinción entre forma fragmentaria y fondo circular constituye, en este sentido, uno de los hallazgos más consistentes del trabajo. La tesis sostiene que la forma dada a la vida en el texto autobiográfico no es un mero artificio añadido, sino el modo mismo en que esa vida se hace legible.

En el capítulo dedicado al *Boom*, la exposición de la crítica de influencia se concentra precisamente en la esfera artística de las obras y funciona como correlato de los relatos autobiográficos. La tesis recurre a la genealogía que vincula a los autores del *Boom* con la novela moderna europea para mostrar que las transformaciones del tiempo narrativo cultivadas en su obra literaria persisten o reaparecen cuando construyen sus relatos de vida. Desde esta perspectiva, las influencias reconocidas por los propios autores forman parte de la elaboración consciente del objeto autobiográfico: la fragmentación en Fuentes, la simultaneidad temporal en Vargas Llosa y la continuidad entre memoria familiar, historia colectiva y lenguaje literario en García Márquez. El contexto histórico y editorial del Boom y las poéticas de sus autores se integran así en sus respectivas narraciones de vida.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



En conjunto, el trabajo demuestra conocimiento del campo teórico de las escrituras autobiográficas, capacidad para articular un corpus amplio y heterogéneo, autonomía crítica y una aportación metodológica identificable. La circularidad y la fragmentación sostienen de manera reconocible los análisis y permiten comprender la representación temporal del yo en las obras estudiadas. Al situar las influencias, el contexto extratextual y la organización formal dentro de un mismo horizonte, la tesis ofrece un recorrido coherente por distintas maneras de configurar la vida mediante la escritura. Por estas razones, considero que cumple con las exigencias de una investigación doctoral y otorgo mi voto aprobatorio para que se proceda a su defensa pública.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Dr. Eliezer Cuesta Gómez

Firma electrónica (UAEM)





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ELIEZER CUESTA GOMEZ | Fecha:2026-08-15 21:30:21 | FIRMANTE

UB0vFKel840JamzeAT7oNW4P9o+XH4qyS0b7DWQllEegFX1lvgsNUexm0muQGwxtnqJcliuRnHLVXq5PtkNk3eIrETNyxEq8j0Y9jWkyz4+d6we5lcCgkY33nhjeUNkFzUd/7A9q7eViBrC64vjqlCSllXlfl/LThcquVqjv2P5QhKj/+DmQJe+6fQqXNU9C6JrtV8KbP/sUADw+H70qjVnm0EVHLr44NNnd+zZoXGFROfr2Y7b3V7OqWLS9t9Ra7Fzk3Hg7L6b96CwutNVIYxmkd0KMYyMSWC6GS6yCZc2P3QUpTIIAXRH9W5RslAFweamJCGg0gdnSzLwDNygOA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Jp90LQ8lr

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/0xAbHsIAOFBJJZIWQH0hkNqIqlvvtg>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca, Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104

Cuernavaca, Morelos, 31 de agosto de 2026

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

- 1.- La tesis está muy bien estructurada y argumentada, permitiendo una exposición clara de la propuesta.
- 2.- Hay un uso delimitado de la biografía principal, pero también un tratamiento crítico de la bibliografía secundaria.
- 3.- La propuesta es muy actual y relevante para la investigación en literatura, pero también en otras áreas, como la filosofía, debido a que su aporte consiste en mostrar el tratamiento que

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca, Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104

se hace del tiempo en la literatura autobiográfica latinoamericana, estableciendo que la narración no parte de una concepción lineal del tiempo, sino de una concepción circular. De acuerdo con esta tesis, los autores principales del *Boom* latinoamericano, a diferencia de propuestas literarias como las europeas, estarían incorporando en su narrativa una concepción distinta del tiempo, que las conduce a un rescate del mito, como ocurre por ejemplo en la literatura de Gabriel García Márquez, pero con ello a desplazar al individuo de la narración, considerando de manera preponderante a la comunidad. De esta manera, la tesis es un aporte muy significativo para la comprensión de esta literatura. Sin embargo, el lector igualmente puede encontrar en esta tesis un estudio pormenorizado de las distintas concepciones del tiempo, desde la antigüedad hasta nuestros días, lo cual también es un aporte significativo.

4.- La bibliografía que se usa para la investigación es muy actualizada y pertinente para el desarrollo de la tesis.

Sin más por el momento, quedo de usted

Luis Alonso Gerena Carrillo
Profesor Investigador Titular A
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LUIS ALONSO GERENA CARRILLO | Fecha:2026-09-01 10:11:10 | FIRMANTE

OanQUE5m9H9PKG0RNjCPfeI97Ugeen/eLXqnIHjYHNgwALYqokcLMcmVU/0mi4et5Vmq4uBBGLPJopSl65widyWSpZNQ2vymRjKruStcHHXwA2gTetJmhD0J2nJTleR5AeaKGAAjldNicz0urA8z3qVqmowvejagGtZvVnpKiykwzFvi+HXslOOKm3TFJu9nBPpa7ykiRtw4mvVBQ8ffrP/dW0+/Vjlz9vOjKM+W0ZSzoX+2ZVA2AdGgCrU82jACFzq5gtB3GwbV7blvgae4Kt3KCl1+wzBQExgE01MyvtK2QmtWN82xa50Rrcti15Yk9w9XsPBO0FLnaTsmMryUn+w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ZrAaozcQ6

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/wXsgaeRm0P7EEww8npzpAD73ssxvBIWd>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



Ciudad de México a 7 de julio de 2026.

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La tesis presenta un exhaustivo estado de la cuestión de la teoría sobre la escritura autobiográfica. Maneja un claro dominio de los términos y categorías empleados en el análisis de las obras de dicho género literario. Asimismo, plantea un enfoque novedoso para la interpretación que aplica a un corpus que abarca títulos relevantes en la tradición hispanoamericana. El alumno tiene un muy buen manejo de fuentes bibliohemerográficas para apoyar su propuesta teórica con que realiza el estudio de un poema autobiográfico de la vanguardia, un ensayo autobiográfico y una autobiografía del boom latinoamericano y dos novelas recientes de dos autoras mexicanas. En ese sentido el tesista argumenta que su corpus abarca casi un siglo de creación literaria en Hispanoamérica.

Además, conjunta saberes de otras disciplinas como la filosofía o la psicología para sustentar la perspectiva temporal cíclica o circular de los textos propuestos como materia de análisis de la investigación. Amador Solís argumenta que en las obras estudiadas hay una clara ruptura del orden lineal clásico de la autobiografía que remite al orden que lleva del nacimiento a la muerte. El elemento clave que descoloca esa visión es el desplazamiento de la mirada al yo de lo individual a lo colectivo. Sin duda, esta propuesta conlleva aportes para el análisis del género, pues se centra en



la articulación entre temporalidad, forma textual y construcción subjetiva. En este punto el estudio se sustenta en tres distintos momentos de las letras hispanoamericanas en que es notoria la concepción cíclica del tiempo que remite a una determinada concepción del cosmos basada en el tiempo circular. Hay, pues, una pertinente argumentación que sostiene la hipótesis de la investigación.

El sustentante demuestra claro dominio de las categorías de análisis literario que la hace reparar en elementos sustantivos –para lo que define como un nuevo modo de examinar la escritura autobiográfica– como la doble dimensión temporal de las obras enunciadas como el afuera y el adentro de los textos y la relevancia de la disposición-configuración de la experiencia temporal subjetiva. Por otra parte, entabla un diálogo fructífero con planteamientos de teóricos de otras tradiciones como las de lengua francesa o inglesa. Es vital para la academia mexicana trabajos como éste que apuntan a nuevas metodologías del análisis de la tradición autobiográfica en lengua española.

Cabe mencionar que la línea expositiva bien documentada se apoya en la claridad de su redacción y en el rigor de su método.

Basado en todo lo anterior, la tesis cumple sobresalientemente con los criterios establecidos para obtener el grado en cuestión.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Luis Horacio Molano Nucamendi
Profesor "Titular A" def. del Depto. de Literatura
Centro de Enseñanza para Extranjeros / UNAM

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LUIS HORACIO MOLANO NUCAMENDI | Fecha:2026-09-03 19:15:13 | FIRMANTE

p7pWZuw0gzZmlGhos0p5FCWIEDYlaYdlD7v1iMbQFIjXPS2dbR6q58ZqPK3XqMxUgD+3hULDtSC1mgzFmzfoYlaAhzAuhoy5bWtDDQDYKCQdmr/MVnqfVFgc2HOHWxYAI4lhJ
OChcvfhuAoqhZL3OK3+xcMaKFLfdNIZbWxylqZW2NgCml8Va+XcoqYsLjtqrPLcIPyrtaHeSrnS2Pel0MdJgpSCQsJl7kGWk6Vh9b3QJxdvnFuDLmPi3C7mc5pRdi/cUDgnrMdeCf
WKJ6S1cUv0CWXcpKYz8Hs1WGb9oprKwn11AoDVlyHHNSvn0UicQw3HOAv3teC/LPN9uutQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



wYiAsWn7B

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9SZ2liPyjowypaJ4yJZQhktsoHBtasGd>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Cuernavaca, Morelos, 19 de agosto del 2026

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de
le informo que otorgo mi

Doctorado en Humanidades,
voto aprobatorio

para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son que el trabajo cuenta con los elementos suficientes para proponerse al examen de grado, en tanto que es una investigación completa sobre categorías estéticas y literarias en la construcción del discurso en Hispanoamérica alrededor de elementos fundamentales para el estudio de la autoficción como es el tiempo y la crítica a su comprensión lineal en las experiencias sobre la escritura del yo. El texto propone pensar la tradición hispanoamericana desde una relación distinta, con un giro a la crítica eurocéntrica, que propone otras temporalidades y la deconstrucción de tiempos. La investigación como evidencia de esas trazas se propone como enriquecedora para los estudios literarios. La investigación es integral, propositiva, novedosa, además que cuenta con una escritura creativa y afirmativa. La tesis adolece, sin duda, de una amplitud que la hace tal vez extensa, y por efecto, que deja pendiente cierta profundidad y crítica de cada uno de los casos estudiados; sin embargo, como una radiografía de una perspectiva específicamente regional, me parece un proyecto que cumple con los requisitos necesarios para presentarse al examen. El trabajo está correctamente documentado, analizado, escrito y definido, con un aparato crítico bien investigados y correctamente utilizado.

En tanto lo anterior, y para los fines que sean necesarios, me parece que el trabajo de tesis cumple satisfactoriamente con los requisitos necesarios.

Dr. Roberto Carlos Monroy Álvarez
Profesor Investigador de Tiempo Completo del Centro Interdisciplinario de Investigación en
Humanidades
(Firma electrónica)





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ | Fecha: 2026-08-20 06:46:59 | FIRMANTE

w7m9eQvvnv79eG0hbQrBAcUYBHnq3EYab7v+adWxZmNiAPWF/Oj9A7A31lhOwHw+xTcnck09pPaWDxDgzvZuUy9jcGsbNMvWqxiB2+3TZvJhIF8FgFYOsdtapx1CEwIivUea81jstSHZWGm+QZFQWPpa3wpgwYgy1suGN3za6pjkMYD4oWhgGOnmY7URjN8C8lvF/06G6q2bkrZi1Zh4LbtqK2Eg3SgTr397I8UnRyhjorwhoWb2ho0UN0Hy1PbhcJBC3AJYugLM0ub3Ay3TIVPck705rhpKRTUEBVS19XhNM+adeuhYeyVv/nmoypmRus+q0bxgPyhhAtLonC+apLA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



cmWZISPNI

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/kDFOoNj4eAROGMpMlftBqoJLZUHpbmIN>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



Guanajuato, Gto., a 15 de julio de 2026

Dra. Laura Campos Millán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta:

Lausmeg Teiccauh Amador Solís,

con el fin de obtener el grado de
le informo que otorgo mi

Doctorado en Humanidades,
voto aprobatorio

para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

Una de las principales fortalezas de la tesis radica en la originalidad de su propuesta de lectura de las categorías teóricas de los estudios autobiográficos y en la claridad en su contribución al intervenir en la discusión disciplinaria. El andamiaje teórico evidencia un conocimiento amplio y actualizado de la bibliografía especializada. El autor de la tesis dialoga de manera constante y fructífera con las principales figuras de las teorías autobiográficas y demuestra un sólido dominio de las discusiones fundamentales.

El desarrollo del aparato teórico constituye un aspecto relevante de la tesis, pues el autor establece relaciones pertinentes y originales entre distintas tradiciones literarias y filosóficas para proponer un marco interpretativo propio. En este sentido, la articulación entre tiempo, memoria, mito, arquetipo, identidad y escritura da cuenta de una amplia capacidad analítica.

Conviene destacar también la calidad argumentativa de la tesis que, en términos generales, se sostiene en un razonamiento consistente y bien documentado. En el análisis de las obras literarias, el autor desarrolla interpretaciones finas y sustentadas en una lectura cuidadosa del corpus en diálogo con la bibliografía crítica y especializada. Esto propicia una línea congruente entre el desarrollo teórico y el análisis del corpus. Se reconoce, con ello, una coherente organización general de la tesis en una secuencia progresiva de construcción de aparato conceptual y la propuesta de lectura de los textos.

En general, la investigación representa una aportación relevante para los estudios sobre las escrituras autobiográficas en el ámbito hispanoamericano. La ruta de lectura constituye una propuesta capaz de generar nuevas discusiones dentro del campo y de abrir líneas de investigación posteriores. Si bien algunos conceptos podrían beneficiarse de una mayor delimitación y ciertas afirmaciones generales requerirían una argumentación más matizada, la tesis demuestra capacidad para producir conocimiento, dialogar críticamente con la tradición teórica y ofrecer herramientas interpretativas que enriquecen el estudio de la escritura autobiográfica.



A continuación, hago algunas sugerencias que, me parece, pueden ayudar a consolidar ciertos aspectos de la tesis:

1. Si bien el corpus seleccionado resulta pertinente para los objetivos de la investigación y presenta una diversidad significativa, se echa de menos una precisión con rigor metodológico respecto a los criterios de selección del corpus. Sería crucial justificar con cuidado los criterios utilizados para dicha selección en el marco de la amplia tradición de escrituras autobiográficas hispanoamericanas. Igualmente, valdría la pena explicar de qué manera los textos elegidos resultan representativos para sustentar una propuesta de alcance general sobre la escritura autobiográfica hispanoamericana. Aunque la selección parece pertinente y productiva para los fines del análisis, también puede sentirse un tanto arbitraria, por lo que es esencial una fundamentación metodológica más explícita para dar solidez a las conclusiones y al alcance de la investigación.
2. El núcleo de la tesis que es la noción de “tiempo circular” es muy potente intelectualmente, de la misma manera que compleja en términos epistemológicos, pues conforme avanza la tesis empieza a funcionar como una categoría totalizante que corre el riesgo de perder su capacidad analítica de fenómenos literarios diferenciados. Precisamente por tratarse de una noción que sostiene la propuesta de la tesis, considero necesario delimitar con mayor precisión su alcance conceptual y metodológico. A lo largo del trabajo se anuncia de manera reiterada la intención de definir y construir esta categoría como herramienta teórico-analítica, pero en el análisis puntual el concepto termina operando como una noción demasiado amplia de la que no queda claro cuáles son los rasgos específicos que permiten identificar el funcionamiento del tiempo circular en los textos analizados.

En este sentido, convendría fortalecer la propuesta mediante tres precisiones que pueden elaborarse en el capítulo 2 de la tesis, o bien, desde la introducción. En primer lugar, definir de manera clara la noción, lo cual supone explicar tanto qué se entiende por tiempo circular como cuáles son los indicadores textuales que permiten reconocerlo en la escritura autobiográfica. En segundo lugar, distinguir con claridad la categoría del tiempo circular en relación con otras, como la memoria, la repetición, el mito o la fragmentación narrativa, con lo cual se pueden precisar las relaciones que mantienen sin llegar a equipararlas totalmente. Por último, establecer los alcances y límites de la noción, señalar los fenómenos de las escrituras autobiográficas que efectivamente permite analizar y cuáles están fuera de su campo de análisis. Estas delimitaciones fortalecerían el rigor metodológico de la tesis y consolidarían el tiempo circular como un constructo teórico con una capacidad analítica claramente definida.

3. Sugiero matizar algunas afirmaciones generales sobre la tradición autobiográfica occidental y sobre la producción hispanoamericana, problematizándolas y reconociendo la diversidad de perspectivas. Sería suficiente precisar que las conclusiones corresponden a una línea de escritura representada en el corpus de la investigación, para evitar presentarlas como un rasgo general. En seguida anoto algunos ejemplos, sin embargo, recomiendo al autor de la tesis revisar atentamente la tesis cuidando este tipo de afirmaciones.



Por ejemplo, en las conclusiones se afirma que el abandono del tiempo lineal "parece ser un patrón recurrente... [que abona] al entendimiento de la manifestación de la perspectiva colectiva en la escritura autobiográfica hispanoamericana" (p. 241) y que esta construye su identidad mediante una recuperación de la cosmovisión temporal de los pueblos mesoamericanos. Esta observación, en efecto, se sostiene en la lectura de las obras del corpus, sin embargo, sostenerlo en la escritura autobiográfica hispanoamericana en general resulta metodológicamente amplio, pues existen numerosas tradiciones de escrituras autobiográficas en Hispanoamérica que atienden, en su hechura, a concepciones temporales muy distintas.

Otro ejemplo: en diversos apartados, la tesis contrapone una "teoría autobiográfica occidental", caracterizada por privilegiar la linealidad, frente a la propuesta del tiempo autobiográfico. Incluso se afirma que determinadas características fueron comúnmente relegadas porque se tomó a la autobiografía occidental como punto principal de referencia. El problema aquí es que la "teoría autobiográfica occidental" termina funcionando como si fuera una postura única, aunque a lo largo de los primeros capítulos de la tesis se revisan autores con posiciones bastante diferentes, muchos de los cuales, precisamente, cuestionan la linealidad, la estabilidad del sujeto o la transparencia referencial.

Finalmente, otro ejemplo que aparece en las conclusiones, el autor afirma que la teoría del tiempo autobiográfico podría reconocerse también en tradiciones autobiográficas africanas, asiáticas, indias o europeas. Es una afirmación sugerente e interesante como proyección de estudios futuros, pero metodológicamente inexacta, pues no puede afirmarse de manera contundente porque la investigación no analiza esas tradiciones. De igual manera, en distintos momentos las conclusiones extrapolan los resultados obtenidos hacia conjuntos culturales o tradiciones teóricas muy amplias. Una formulación más cautelosa permitiría distinguir con mayor claridad entre las conclusiones derivadas del corpus estudiado y aquellas que constituyen hipótesis de mayor alcance o que abrirían caminos de estudio en el área.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Elsa López Arriaga



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ELSA LOPEZ ARRIAGA | Fecha:2026-07-15 15:10:06 | FIRMANTE

XXoULy69gif9PoHm+i97JZd2jZNaxlff7uNSc9htw7qGZOOhVDwoPiol4fZW+ZjbOnM3pT64Wlxjpm2+PTQeFx2N+ZzmaOd9aUPoyD7aZratzjnQO4Ov+RoayZ4ajeZsw48ltRNK0ePeYFK6wgPweb19ew6kGw+Q0oVoTxIfyOpuJbkMSFj22M+WE12PU8bJqs35MUZsx3A3NsEWm1yUamd0BbjrbSNPnUXu65MD23RJlJvdTHmMteRUTL43Z8d13rxWzYj9tWy2Nldk3lVktQLuwXhMn8o9THawgunc/yXSflX16jIAOhPsbZF/cAhwqK+7lYfYGs4lkr+vh0koycA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



rGWAgoYUS

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GR4sLhLp5Wi9S5J5U7qTCWqzvTreh9ld>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES
Posgrado



Cuernavaca, Morelos; a 22 de junio de 2026.

DRA. LAURA CAMPOS MILLÁN
COORDINADORA DEL POSGRADO EN HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
P R E S E N T E

Después de leer la tesis “El tiempo autobiográfico: hacia una nueva teoría de la escritura autobiográfica”, que presenta: **Lausmeg Teiccauh Amador Solís**, con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública.

Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La investigación aborda un problema teórico relevante y pertinente dentro de los estudios de la escritura autobiográfica y presenta una propuesta conceptual original denominada *teoría del tiempo autobiográfico*, la cual constituye una aportación propia del autor y ofrece una vía de interpretación novedosa para el estudio de las escrituras del yo.

La investigación evidencia capacidad crítica, rigor analítico y autonomía intelectual, cualidades indispensables para el nivel doctoral, al tiempo que abre nuevas posibilidades de discusión para los estudios literarios, autobiográficos y culturales en Hispanoamérica.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. MARÍA EUGENIA NÚÑEZ DELGADO
PITC de la Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7000, Ext. 2140 / meal@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2026-06-22 14:05:50 | FIRMANTE

Y/OEmn7DXk8dYqbJcSPobw8cBWw1P59V8UfeWLz9e4XM2xizTZsH2sukfeNhp/iL/KzyXmQKLID5wfTLTdkcFjRDff/w0TfV+XjSxpqlenNpwGNO5VRoeK5g9wmQ+9NYeNhPeb0Zw8fGhiqZThL86rk/8R8RdlFeR8zgYdOKJ8sX+1TjUA4ltB5nDEoNRZp0pr8TkWJWt0rPo4vXiefekNjtkCHuiNnzJNQm9Wj7TwcaEW5/GMwMKSgoxYxQJURSX9Q/U7aUcFwdyJdk6umaZvw21P41V4Oi00urjxXEReTlted/NJe/nZXqJX3pTltgSKXHgp3BE0iuNMYNGk+Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



lyZa0NUIW

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/liRpEjXRcjuTFLNnn353jSYsr5Ny2xBE>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029