

EL NEGOCIO DE LA MEMORIA: ESCRITURA Y SUJETO AUTOBIOGRAFICO EN LA  
LITERATURA DE LENGUA ESPAÑOLA (1970-2005)

By

ELVER SERGIO RAMIREZ FRANCO

B.A. in Latin American Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1993

M.A. in Latin American Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 2000

Submitted to the Graduate Faculty of

Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

PhD in Hispanic Literature

University of Pittsburgh

2005

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
FACULTY OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

By

Elver Sergio Ramírez Franco

It was defended on

April 7, 2005

and approved by

Mabel Moraña, PhD, Professor

Hermann Herlinghaus, PhD, Associate Professor

David Bartholomae, PhD, Chairman of the English Department

Gerald Martin, PhD Andrew Mellon Professor of Romance Languages  
Dissertation Director

Copyright © by Elver Sergio Ramírez Franco

2005

# **EL NEGOCIO DE LA MEMORIA: ESCRITURA Y SUJETO AUTOBIOGRAFICO EN LA LITERATURA DE LENGUA ESPAÑOLA (1970-2005)**

Elver Sergio Ramírez Franco, PhD

University of Pittsburgh, 2005

This dissertation examines one of the most dynamic fields of the recent literary production in Spanish language: the autobiographical discourse. It focuses on the notions of subjectivity, identity, temporality, truth, gender, race, ideology, image, memory, body, eroticism and ideology as represented in the symbolic space of autobiographical discourse of ten key authors (Reinaldo Arenas, Jorge Luis Borges, José Donoso, Salvador Elizondo, Gabriel García Márquez, Margo Glantz, Juan Goytisolo, Pablo Neruda, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa) of twentieth century literary tradition in Spanish/Latin American Literature.

The theoretical perspective of this work is poststructuralist. The dissertation consists on 4 chapters. The first one provides the frame for the analysis and defines concepts such as subjectivity, identity, temporality, representation, memory, vraisemblance and truth. It incorporates concepts proposed by Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man, James Olney, Paul Ricoeur, and Gayatri Spivak in order to map these categories.

The second chapter studies the relationship between autobiography and image, and autobiography and the representational techniques. This chapter pays attention to the narratological strategies with which the authors, who are at the same time the narrators and the main characters of their texts, re-create their image through their writing.

The third chapter explores the connections between body, erotic exclusions, power relations and homoerotic writing (“Homographesis”) as social constitution of the identity through –and against– those inscriptions as the components of social identity. This chapter focuses on three writers: Reinaldo Arenas, Juan Goytisolo, and Severo Sarduy

The last chapter attempts to show the underlying phalocentric ideology which operates in the process of subjectification of “straight” writers, and the complex negotiations of identity during a period marked by the emergence of a global society, tele-technology and simulacrum.

The results are summarized in the final conclusions.

## TABLE OF CONTENTS

1. AUTOBIOGRAFIA, FICCION, SUBJETIVIDAD .....	1
1.1. AUTOBIOGRAFIAS Y MEMORIAS: DESLINDES TEORICOS .....	1
1.2. AUTOBIOGRAFIA Y FUNCION AUTORIAL.....	11
1.3. FIRMA, NOMBRE Y PACTOS DE LECTURA.....	18
1.4. RELATOS DE IDENTIDAD .....	26
1.5. LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA.....	32
1.6. TECNOLOGIAS DE LA REPRESENTACION.....	39
1.7. VERDAD FACTICA Y VERDAD SIMBOLICA .....	44
2. IMAGENES Y RELATOS: LAS MODALIDADES DEL RECUERDO.....	63
2.1. EL SER Y LA POSE .....	63
2.1.1. LA FOTOGRAFIA COMO SUPLEMENTO .....	67
2.1.2. FOTOGRAFIA Y DIEGESIS.....	77
2.1.3. FOTOGRAFIA Y ANALOGIA .....	90
2.2. LOS RELATOS DE LA MEMORIA.....	96
3. AUTOBIOGRAFIA E INSCRIPCION HOMOGRAFICA .....	151
3.1. CUERPO, RELATO, HOMOGRAFIA.....	151
3.2. FORMACION HOMOSEXUAL EN LAS <i>MEMORIAS</i> DE JUAN GOYTISOLO ..	156
3.3. <i>ANTES QUE ANOCHEZCA</i> O LA HOMOSEXUALIDAD ABYECTA .....	172
3.4. SEVERO SARDUY Y EL CUERPO MISTICO .....	195
4. HETEROGRAFIAS.....	208
4.1. <i>VIVIR PARA CONTARLA</i> Y EL CUERPO CARNAVALESCO.....	208
4.2. <i>AN AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY</i> Y <i>LAS GENEALOGIAS</i> : EL LINAJE DEL CUERPO NEGADO.....	214
4.3. <i>AUTOBIOGRAFIA PRECOZ</i> Y <i>EL PEZ EN EL AGUA</i> : CUERPOS LUMINOSOS Y MERCANTILISMO DE LA PIEL .....	233
4.4. DESCOMPOSICION Y DETERIORO EN <i>CONFIESO QUE HE VIVIDO</i> Y <i>CONJETURAS SOBRE LA MEMORIA DE MI TRIBU</i> .....	250
CONCLUSIONES .....	273
BIBLIOGRAFIA .....	282
BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL.....	282
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA .....	282

## INTRODUCCION

El presente trabajo tiene como foco el estudio de una de las modalidades expresivas más interesantes y, al parecer, más factibles de convertirse en una inflexión importante en el ámbito de la lengua española. Me refiero a la autobiografía. La aparición de una serie de textos que va *in crescendo* resulta, no obstante, menos sorprendente para quienes tomen en cuenta una perspectiva de conjunto de la prosa de nuestro idioma: si bien las autobiografías –así como los diarios y las memorias- no son frecuentes entre nosotros, hay más de lo que suponemos. Recordemos si no, por citar algunos títulos, *Autobiografía*, de Rubén Darío; *Memorias: las mil y una aventuras*, de José Santos Chocano; *Ulises criollo: la vida del autor escrita por él mismo*, de José Vasconcelos; *Autobiografía*, de Victoria Ocampo o *Mucha suerte con hartito palo*, de Ciro Alegría. Así, quizá resulte más prudente y atinado indicar que en los textos más recientes viene verificándose el incremento de un desarrollo no carente de precedentes; por ejemplo, el estudio de textos de corte autobiográfico dentro de la literatura monacal de la colonia, por mencionar una veta particularmente rica que se viene explorando últimamente.

La investigación que me propongo atiende a la producción autobiográfica en América Latina y España en el período que va de 1970, año de publicación de “Autobiographical Notes”, de Jorge Luis Borges, al 2002, cuando aparece *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez, la más reciente de las obras que tomaré en consideración. El corpus que he seleccionado consiste en los siguientes textos: *An Autobiographical Essay* (1970), de Jorge Luis Borges; *Confieso que he vivido* (1974), de Pablo Neruda; *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz; *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifa* (1986), de Juan Goytisolo; *Antes que anochezca* (1992), de Reynaldo Arenas; *El pez en el agua* (1993), de Mario Vargas Llosa; *El Cristo de la rue Jacob* y los diversos

“Autorretratos” de Severo Sarduy recogidos en su *Obra completa* (1999) - (“Severo Sarduy (1937...)”, “Para una biografía pulverizada en el número –que espero no póstumo- de *Quimera*”, “Lady S.S.”, “La noche escribe”, “Overdose”, “Comment je n’ai pas écrit tous mes livres”, “Pourquoi le roman?”, “La metáfora del circo «Santos y Artigas»”, “C’est chez nous”, “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” , “Así me duermo”, “Cromoterapia”, “Je sais, oui”, “Como vivíamos antes”, “Exilado de sí mismo”, “Tibet sur Seine”, “Encuentro con las divinidades coléricas y detentoras del saber”, “Para recibir la aurora. La fabricación de los manuscritos sagrados en el Tibet”, “El estampido de la vacuidad”-; *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), de José Donoso; *Autobiografía precoz* (2000), de Salvador Elizondo y *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez.

Fueron cuatro los criterios que tuve en mente al hacer la selección. Pasaré a explicarlos.

En primer lugar, quise estudiar a autores representativos de la literatura de América del Sur (Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Donoso), el Caribe (Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez), América del Norte (Salvador Elizondo, Margo Glantz) y la península ibérica (Juan Goytisolo). Esto tiene su justificación, sencillamente, en que, en consonancia con nuestro común campo de estudios, parece conveniente acercarse al mundo de habla hispana como conjunto, sin que ello implique fáciles homogenizaciones o inconducentes analogías.

Me interesó, en segundo lugar que se tratara de autores canónicos. Toda reflexión sobre lo canónico lleva en su centro una afirmación implícita sobre el indecible tema del valor literario que se asigna a los textos. Tres vías permiten cumplir esta tarea: una mimética, una expresiva y

una formalista (Easthope 1991). Estas no son excluyentes entre sí, coexisten como premisas virtuales de las valoraciones, de ahí los diferendos. Cualquiera que sea la opción que se asuma, la aspiración de conferir valor “objetivo” a los textos literarios colapsa cuando consideramos que todos los intentos teóricos en esas tres vías coinciden en asumir que los textos poseen propiedades intrínsecas de carácter intangible, lo que supone decir que los textos poseen identidades fijas. Esto es dudoso por dos razones: a. el sentido se construye desde la lectura, los horizontes de comprensión son potencialmente variables conforme el tiempo cambia y se producen ostensibles modificaciones culturales. b. Siempre prolifera la semiosis de los textos. Una manera típica de desafiar al canon consiste en oponer a éste una alternativa. Sin embargo, esa opción repite especularmente lo que cuestiona, pues al canon opone un contracanon. Mi camino es otro. Prefiero descentrar lo canónico desde dentro y para ello acudo a una zona “marginal” o excéntrica en la producción de autores cruciales en el edificio literario latinoamericano. Aquí conviene recordar la sugerente idea de Franco Moretti, quien señalaba que existe un problema de base con los textos canónicos en Occidente, los “grandes clásicos”, manifiesto en el hecho mismo de que sea necesario canonizarlos. Dicho de otro modo, la canonización es la mejor prueba de que el texto, *per se*, de acuerdo a sus propiedades y características, podría no “destacarse” sobre muchos otros de su mismo tipo (Moretti 1996). Tal es la razón que obliga a una intervención -la “educación”, la “crítica”- cuyo autoritarismo resulta innegable.

El auge de la autobiografía que venimos atestiguando a fines del siglo XX no debe hacernos perder de vista que este tipo de discurso no se considera como “central” en las literaturas de lengua española ni en la obra de los autores seleccionados. Considero plausible explicar este

auge, tentativamente, como fruto de la reemergencia del individualismo burgués que sigue a la crisis de las metanarrativas y proyectos totalizantes y comunitaristas de la modernidad. Así, no es casual la presencia de cuando menos tres autores directamente relacionados con el ineludible *boom* de la narrativa hispanoamericana (Donoso, García Márquez, Vargas Llosa) en mi lista, ni está de más recordar que Juan Goytisolo fue el único peninsular incluido por Carlos Fuentes entre los autores examinados en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), texto paradigmático del período a que me refiero. Como sabemos, el *boom* de la novela hispanoamericana significó una modernización estético-ideológica de la narrativa hispanoamericana y supuso, al menos tres fenómenos agrupados en torno a él. Como indica Gerald Martin:

Firstly, it was the culmination of fifty years of steady development in Latin American narrative, and to that extent was a climax (even though some wished to pretend that it was a break with the past or a self-generated upsurge of creativity). In this sense it corresponds to a particular phase within the process of modernity. But at the same time the reason why it was so visible from the start and, despite all the hype, so historically significant, is that it did mark the moment where Latin America literature began to become generally internationalized and thus move into the mainstream. That process of internationalization had begun in the 1920s, was complete by the 1960s, as far as the writers were concerned, and is now effectively complete as far as international publishing and readership is concerned. (...) In this sense the 'boom' was not transient, but was the installation of a permanent state of affairs, in which Latin American culture is now fully integrated –however contradictorily- into Western culture. (...) The third aspect, however, is that like most important historical moments, the 'boom' saw the completion of one development –Latin American postmodernism (311-2)

La década del 70 vio la irrupción de nuevos sujetos colectivos con sus propias agendas en el escenario latinoamericano (mujeres, homosexuales, minorías étnicas, desplazados, etc.) y halló su expresión en el auge del testimonio. Si bien éste funcionó sobre premisas narratológicas muy similares a las de la autobiografía, desplegó, no obstante, una intencionalidad de signo ideológico totalmente opuesto, constituyéndose en una suerte de épica democrático-popular (Beverly 1987). Hoy en día, con los modelos comunitaristas en plena crisis a nivel global, parece recuperarse la concepción liberal del heroísmo burgués, con su retorno al héroe emblemático. Así pues, el estudio de la autobiografía explora un segmento diferencial que aspira a inscribirse en la tarea de examinar la autorreflexión del letrado canónico respecto a los “supuestos y categorías que han ayudado a regular la canonización/legitimación de la obra”, recuperar los esquemas autoperceptivos en la representación escrituraria del “yo” y echar luz sobre la forma como se experimentó el proceso de canonización de la literatura latinoamericana en el momento mismo de su “desaturización” (Avelar).

En tercer lugar, me interesé por el lapso que va del modernismo al posmodernismo, y cómo el paso de una sensibilidad a otra era capturado textualmente. Sin duda, este recorte me ha llevado a excluir textos valiosos (la *Autobiografía*, de Victoria Ocampo; *Mucha suerte con harto palo*, de Ciro Alegría, por mencionar apenas dos) que no encajaban en la empresa autoimpuesta. Quisiera precisar en qué sentido hablo de modernismo y posmodernismo. Para ello, debo referirme aunque sea mínimamente a la modernidad y la posmodernidad.

La modernidad consiste en un conjunto de procesos ocurridos en Occidente como los descubrimientos, el inicio de la empresa colonialista en el siglo XVI, la implantación de poderes

políticos centralizados, la industrialización de la producción, el desarrollo de las identidades nacionales, la posición predominante del capitalismo en el mundo –como agente articulador que se inició con la expansión de Occidente. Estos procesos fueron explicados por discursos que pretendieron articular coherentemente la sucesión de momentos históricos en torno de un elemento capaz de suprimir todos los diferendos. La idea de la Ilustración preconizó la paulatina emancipación universal de los individuos a través de rupturas con el pasado, idea que ha quedado desacreditada tanto por la historia del siglo XX y sus horrores, como por la fragmentación del campo del saber científico en las sociedades posindustriales (Lyotard 1979). Así mismo, es factible partir, como lo hace Norbert Lechner, de la clásica aproximación weberiana al asunto, y agregar que la modernidad es, también, el proceso de desencantamiento con la organización religiosa del mundo, la cual se caracterizaba por apoyarse en un fundamento divino previo. La modernidad rompe con esa visión trascendentalista y se compromete con una empresa secularizadora de producción de una sociedad cuyo orden emana de sí misma, lo que la encadena a una autorreferencialidad ontológica:

Starting from itself, it has to create its own normativity. And precisely because it is self-determined, this produced order can no longer claim any guarantee whatsoever. If the radical alterity of divine foundation previously excluded conflicts concerning the form of social cohabitation, both the existing order as well as the order that should exist now find themselves subject to dispute. Not only the rights of this or that estate but rather the meaning and legitimacy of order itself find themselves permanently questioned (Lechner 150)

De ahí el carácter autorreflexivo de la modernidad que siempre se ha de interrogar sobre sí misma, sobre su propia identidad. Ahora bien, en el particular caso de América Latina, debe considerarse que ella fue engendrada bajo la égida de la modernidad por dos razones: a. el

“descubrimiento” de América descentra las tradicionales coordenadas espacio-temporales (otra idea de la geografía del mundo, de las distancias y los lapsos de desplazamiento) al tiempo que reconfigura las nociones occidentales de identidad, pues supone un encuentro radical con el “otro”; b. las guerras de independencia que dan origen a nuestros modernos estados-nación sufren el influjo de la revolución francesa, la cual se proponía organizar lo social a través de un autogobierno racional y secular (Lechner 148-9).

Por su parte, el modernismo –tomo esta expresión en su sentido anglosajón- consiste en un conjunto de prácticas y doctrinas estéticas que se produce en Occidente, triangulado por tres coordenadas históricas decisivas, previas a la primera guerra mundial: a. la codificación de un academicismo relacionado con clases superadas históricamente a nivel del aparato productivo (aristocracia, terrateniente) pero lo suficientemente prestigiosas aún como para marcar pautas políticas y culturales; b. la aparición incipiente de las tecnologías de la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, aviación); c. el potencial horizonte revolucionario (Anderson, P. 102-6). En suma, me refiero a un escenario en que mantienen vigencia valores con los cuales la alta cultura enfrentaba la lógica del mercado (y respecto a los cuales la insurgencia estética se podía definir incluso por negación) en un ámbito de novedad tecnológica (de ahí la ambivalencia con que se acogen los inventos, pues se ignora adónde han de llevar) y la esperanza/amenaza de un trastocamiento revolucionario. El modernismo, cuya periodización podría ubicarse entre 1890 y 1950, estuvo signado por la creencia en la unidad de la experiencia humana y el predominio de universales. Creyó que la realidad podía ser aprehendida como un todo y que los seres humanos compartían un nivel universal de experiencia de índole transcultural y transhistórica. Consecuentemente, a nivel estético entendió la obra de arte como

un artefacto destinado a recrear los rasgos fundamentales de la existencia humana y a reestablecer una trascendencia en vías de disolución (Taylor y Winquist 251).

La pertinencia de aproximar el modernismo a nuestro ámbito cultural deriva del influjo estético-ideológico que éste tuvo sobre nuestras letras desde el período de las vanguardias, hasta el hecho de que hasta bien entrada la década del setenta existía en América Latina una encrucijada similar a aquella cuya triangulación he descrito: permanencia de oligarquías precapitalistas, inestable desarrollo capitalista y potencialidad revolucionaria (Anderson, P. 110). En efecto, si consideramos, por dar par de datos, que el joven Borges ensalzó la revolución bolchevique, y el peso que el proceso revolucionario cubano ha tenido desde 1959 en la definición de la intelectualidad latinoamericana hasta fechas posteriores al boom de la narrativa hispanoamericana, no cabe duda de la vigencia de ciertas coordenadas de las que Perry Anderson atribuye al modernismo, cuya última manifestación se halla, en cierta medida, en la narrativa del *boom*.<sup>1</sup>

Más complejo parece ofrecer una definición dura de lo que entiendo por *posmodernidad*. Nos falta la necesaria perspectiva histórica para ello. Bastará, por ahora y para efecto de lo que me propongo en esta disertación, indicar que la posmodernidad constituye un fenómeno histórico-cultural relacionado con la emergencia de: a. la teletecnología; b. la globalización y la sociedad postindustrial; c. el poder de la imagen y el simulacro (Wolfreys, *Key Concepts* 67); d. la incredulidad ante los Grandes Relatos.

---

<sup>1</sup> A ese respecto, los ejemplos que da Marshall Berman de logros modernistas contemporáneos son elocuentes.

Un punto crucial de deslinde entre la posmodernidad, que no es una categoría de aplicación global, lo proporciona la comparación entre las divergentes maneras como la modernidad y la posmodernidad estructuran el tiempo. Si desde la modernidad se vivió como inevitable agente de cambio hacia un futuro abierto e incierto, con la posmodernidad, en cambio, ocurre que nuestra percepción del futuro se despliega, ante todo, bajo el signo del miedo a la catástrofe en un universo que ha reemplazado pronósticos y proyectos por el cálculo de riesgo en un presente que parece perpetuarse en una sucesión de modificaciones tan rápidas que parecen anular el movimiento.

¿Por qué este cambio? La mejor explicación la proporciona David Harvey. Establece este estudio que ella deriva de una fractura en la percepción tradicional de la realidad debido a una compresión espacio-temporal (“time-space compression”). La fase en que vivimos se corresponde con crisis previas, periódicas, en realidad, que vive el capitalismo y que siempre afectan la idea que los seres humanos nos hacemos del espacio y el tiempo, los ejes a través de los cuales nos representamos el mundo. La crisis está relacionada a las dos metas básicas de la actividad económica capitalista: la superación de barreras espaciales, para efecto de alcanzar nuevos mercados, y la aceleración de la reconversión (*turn-over*), esto es, el tiempo que toma para que el capital invertido regrese convertido en beneficio. El período de bonanza económica vivido en Occidente desde 1945 hasta 1973 y las innovaciones en tecnología de transporte han permitido que el capitalismo alcance una expansión planetaria. De otro lado, en la actualidad el interés de la actividad económica se centra en la industria de servicios, donde la acumulación y la ganancia son ilimitadas, antes que en los bienes. Para incrementar los beneficios, el ciclo de vida de los productos se torna cada vez más corto, lo que provoca la efimerización de productos, modas, ideologías, estilos, valores, prácticas cotidianas. Esto genera una aceleración en la que

desaparece la historia y se debilita la visión del pasado y del futuro como elementos organizadores de la experiencia individual. Esta última aparece abrumada por el presente, el cual se carga de una fuerza avasallante que provoca ansiedad y pérdida de sentido de realidad. Si a lo dicho sumamos los avances de las telecomunicaciones y las tecnologías de la información, entonces, emergen la instantaneidad, la simultaneidad y la disponibilidad como valores supremos (Harvey); en este escenario, además, se produce el declive de las temáticas modernistas del tiempo, la memoria, la *durée* mientras lo espacial y lo visual emergen como dominantes sociales (Jameson, *Postmodernism*).

Desde luego, hay que ser cautos al hablar de posmodernidad en América Latina para no soslayar las particulares condiciones que han otorgado a ésta una suerte de posmodernismo *avant la lettre*. En efecto, la heterogeneidad cultural de nuestro continente, producto del mercado internacional, problematiza nuestras identidades al multiplicar y mixturar los intercambios culturales, difuminando las barreras de lo nacional.

Cultural heterogeneity, therefore, refers to a double phenomenon: (1) of segmentation and segmented participation in this global market of messages and symbols whose underlying grammar is North American hegemony over the imaginary of a great part of humanity. (...) (2) of differential participation according to local codes of reception, group and individual, in the incessant movement of the circuits of transmission that extend from advertising to pedagogy. (...) In the case of Latin America, as we noted, the motor of modernity, the international market, provokes and then reinforces an incessant movement of heterogenization of culture, employing, stimulating, and reproducing a plurality of logics that act simultaneously, becoming interwoven. Logics that, from an Eurocentric and Enlightenment point of view, we could properly call modern, such as those of secularization, formal rationality, bureaucratization, individualization, futurism, alienation, et cetera. Logics of the collective imaginary, at the same time shaped by a local historical memory (which is itself

sometimes varied and contradictory) and by the seductions of the mass media, as occurs with the telenovela. Logics of identification based on economic, social, and cultural positions; social logics of differentiation in a world where consumption distributes, at the same time, signs of status; sacrificial logics of living, expenditure, and fiestas, which, by themselves, do not manage to resist the commercializing force of the market (Brunner 42)

En la esfera de lo estético, quisiera establecer algunos rasgos caracteriológicos y nucleares de lo que se denomina *Posmodernismo*, advirtiendo, de antemano, que este mismo se halla sujeto a un arduo debate en el que no me puedo detener ahora. En el posmodernismo, como lógico corolario de la pérdida de confianza en los metarrelatos, se produce una redefinición del rol del arte y del artista. Quiero decir que a la concepción trascendentalista de ambos, fomentada por el modernismo, se contraponen un vaciamiento de tales expectativas “heroicas” y un desengaño respecto a los poderes del arte para modificar la realidad, el entorno social o la vida. El posmodernismo pacta con la inmanencia, lo que se traduce en el reemplazo de la épica por las subjetividades privadas y el intimismo. Por ello, el arte moderno se convierte en posmoderno mediante la parodia de sus propias pretensiones (Kearney 1988). Justamente, Linda Hutcheon señala que mediante este recurso retórico se consiguen efectos de desnaturalización e ironización de las representaciones a través de una doble codificación por la cual la parodia legitima aquello mismo que subvierte (Hutcheon, *The politics* 94, 101). Complementando lo anterior, el posmodernismo se caracteriza por una tendencia hacia lo fragmentario y al trabajo con segmentos renuentes a totalizarse, lo que se conecta con una era en la que el mundo se nos presenta como una totalidad que no se sabe de qué manera explicar a cabalidad mediante discurso englobante alguno (D’haen). Otro rasgo, muy bien explicado por Matei Calinescu en su ya “clásico” *Five Faces of Modernity*, consiste en que el posmodernismo implica un intento

artístico por recuperar el pasado mediante un dialogo reconstructivo guiado por un deseo de renovación antes que de radical innovación, como ocurría con el modernismo y la vanguardia, modalidades agresivas y militantes (Calinescu, *Five Faces* 279-87).

En qué medida los textos elegidos ostentan, niegan, o proporcionan inflexiones diferenciales a tales características precarias es parte de lo que mi investigación arrojará como resultado una vez concluida. En qué medida los textos me facultan para examinar la manera cómo el cambio de cognición provocado por los procesos culturales globales propios del capitalismo de fines del siglo XX –cancelación o problematización de las grandes metanarrativas de progreso y liberación, decaimiento de lo político, emergencia de subjetividades marginales y marginadas, reivindicación del intimismo, del valor de la afectividad y la socialidad cotidianas, caducidad de los racionalismos así como de los idearios estéticos que dominaron durante el lapso involucrado en nuestro estudio, emergencia de lo visual y lo espacial como dominantes sociales- encuentra su expresión literaria, es parte de la tarea que me he impuesto. En todo caso, busqué deliberadamente contrastar textos autobiográficos que se inscribieran –en mayor o menor grado- en una sensibilidad moderna (Borges, Neruda, Donoso, Vargas Llosa, García Márquez) con otros que parecen responder a una sensibilidad y cognición posmodernas (Sarduy, Glantz). Desde luego, hay textos en los que ambos *ethos* colisionan (Goytisolo). Debo, llegado a este punto, puntualizar que si bien en mi selección predominan los novelistas, la presencia de Borges (cuya obra pacta con la narrativa breve, el ensayo y la poesía) y la de Neruda (poeta, ante todo), no obstante, instauran una diferencia genérica al interior de mi grupo de autores. El predominio de los novelistas, sin embargo, no me parece casual, y creo que ello puede explicarse por el hecho de que estos últimos parecen más cómodos o aptos para asumir el relato de la existencia en tanto que su mismo oficio los prepara y capacita para la creación (en este caso re-creación) de mundos.

Una última razón que me llevó a optar por los textos elegidos tiene que ver con mi interés por examinar la diversidad de formalización -y por tanto de significación- de la autobiografía en lengua española. Así, deseé contar con la confesión (Goytisolo), la entrevista (Glantz), el informe (Borges), el panfleto (Arenas), el melodrama (García Márquez, Vargas Llosa), la escritura fragmentaria (Sarduy). Ninguna de estas formas, desde luego, se ofrece pura e incontaminada; por el contrario. Pero, por ello resalta más su dominante, que es la que aquí indico. Entre la solidez totalizadora de Vargas Llosa y la reticencia de Borges; entre la gravedad de Donoso y la visión carnavalesca de García Márquez y la picaresca de Arenas; entre la aparentemente sencilla linealidad de la evocación de Margo Glantz y la rememoración fragmentaria de Severo Sarduy, por citar apenas algunos contrastes. Desde luego, la investigación que intento no renunciará a aludir, en distintas ocasiones, a materiales total o parcialmente autobiográficos para efecto de reforzar una hipótesis de trabajo, verificar una invariante en el tipo de escritura que examina o establecer contrastes instructivos.

La disertación que va a leerse consta de cuatro capítulos. El primero, titulado “Autobiografía, ficción y subjetividad”, abordará la discusión teórica más reciente sobre el tema de la autobiografía. Para ello, expondrá los argumentos más sólidos de las dos líneas dominantes en el debate, focalizándose en sus representantes teóricos más connotados. Así mismo, se establecerá un preciso deslinde de la autobiografía con respecto a otras modalidades genéricas con las que guarda ciertas similitudes (diario, memorias, biografía) y se intentará establecer las señas de identidad de la autobiografía en tanto que modalidad expresiva. Se establecerá la distinción entre

enunciados de realidad y de ficción, el concepto de autor, memoria , y la pertinencia, o no, del horizonte de verdad como criterio referencial apropiado para la lectura de este tipo de textos.

El segundo capítulo –“Imágenes y relatos: las modalidades del recuerdo”- se aboca a establecer los esquemas de construcción narrativa subyacentes e informadores no sólo de los textos mismos con que contamos, sino como generadores de la experiencia social y de la negociación simbólica de la identidad en universos que tienden a la homogenización como sanción social. Para ello, me centro en la homología entre discurso autobiográfico y pose fotográfica, vínculo cuyo sentido quedará plenamente elucidado conforme se desarrolle el capítulo mismo.

Los capítulos tercero –“Autobiografía en inscripción homográfica”- y cuarto –“Heterografías”- abordan el tema de la inscripción semántica de lo particular, lo que nos lleva a la producción de identidad que pivota en torno a la construcción social del cuerpo. No me interesará, en este caso, solamente el rasgo diferencial o excepcional sino el fondo de normalidad implícito en las segregaciones de la alteridad inasimilable. El caso extremo podría encarnarlo el texto de Arenas pero también la aparente mundanidad de García Márquez, la furtiva erotización en el texto Sarduy y la masculinidad compulsiva en los recuerdos de Vargas Llosa.

Este trabajo asumirá un enfoque postestructuralista de lo literario y lo cultural. Parece indispensable acudir a otro par – Estructuralismo/Postestructuralismo- a fin de que se me entienda. Si el estructuralismo, en tanto que enfoque intelectual, operó a partir de operaciones binarias, desechando al sujeto humano y al objeto real para enfatizar los sistemas de signos, además de considerar que estos sistemas eran manifestaciones culturales de invariantes

transhistóricas (de ahí su ahistoricismo, su desinterés por el uso social de los textos, el referente y la intención de los hablantes), el postestructuralismo desbarata las oposiciones binarias al demostrar su inestabilidad; suspende el sentido, al que ve como una defensa ante el vacío, la muerte y la angustia; subraya la importancia de elementos afectivos, no cognoscitivos en el texto, y, sobre todo, reintroduce al sujeto en la práctica de la escritura. Este retorno de lo particular es lo que me lleva a otorgarle particular atención al tema de lo corporal y el tipo de inscripciones socio-culturales con que éste es investido (tema de los capítulos III y IV).

Así mismo, debo declarar que este trabajo asume epistemológicamente una posición que podría denominarse “pluralismo teórico”. Para ello, no vacila en tomar conceptos que provienen de diversos enfoques teóricos, asumidos con prudencia y rigor, en mi convicción de que un solo marco teórico resultaría insuficiente para esclarecer la serie de textos escogida. Mi perspectiva se aproxima a lo que podemos designar como crítica de visión sinóptica (Eagleton, *La función* 124): se trata de un acercamiento que atiende al análisis de las articulaciones entre diversos sistemas de signos y prácticas discursivas, literarias o no.

Es un lugar común considerar que cada elemento presente en un texto artístico es portador de un significado relacionado al conjunto en su totalidad. Es la ley según la cual todo es coherente, pues el texto es un ícono verbal autosuficiente, en el que todos los elementos significan cohesionadamente (Easthope 16-7). No obstante, el que semejante presunción se acepte con fácil unanimidad, me induce a recelar de ella. En mi opinión, el temor de Occidente a la suspensión del sentido explica su *hybris* implícita en la voluntad de saturar de significado *todo*. Por mi parte, el trabajo que ofrezco a continuación no se compromete con un renarrar en cuyo monologismo

teleológico se subsuma la totalidad de sentidos que las distintas obras examinadas diseminan. Me atrae, más bien, articular, aunque sin ánimo totalizante, disímiles sentidos que laten en ellas, abierto y atento a lo que me digan, a su singularidad y otredad que, naturalmente, se filtrará a través de mi propia huella inscrita en esa escucha irrepetible.

Sergio Ramírez Franco  
*Pittsburgh, marzo del 2005*

## 1. AUTOBIOGRAFIA, FICCION, SUBJETIVIDAD

### 1.1. AUTOBIOGRAFIAS Y MEMORIAS: DESLINDES TEORICOS

La autobiografía y las memorias son dos manifestaciones de lo que denomino *dicción*<sup>2</sup> *biográfica*, la cual comprende también a la biografía y el diario. Históricamente hablando, la autobiografía y las memorias derivan del cronotopo<sup>3</sup> de biografía y autobiografía helénica cuyas vertientes platónica y retórica se extendieron desde el *Enkomion*<sup>4</sup> hasta la obra de San Agustín, es decir hasta el primer cristianismo. Antes de establecer un claro deslinde entre las cuatro

---

<sup>2</sup> “A writer’s choice of words, phrases, sentence structures, and figurative language, which combine to help create meaning. Formal diction consists of a dignified, impersonal, and elevated use of language; it follows the rules of syntax exactly and is often characterized by complex words and lofty tone. Middle diction maintains correct language usage, but is less elevated than formal diction; it reflects the way most educated people speak. Informal diction represents the plain language of everyday use, and often includes idiomatic expressions, slang, contractions, and many simple, common words. Poetic diction refers to the way poets sometimes employ an elevated diction that deviates significantly from the common speech and writing of their time, choosing words for their supposedly inherent poetic qualities. Since the eighteenth century, however, poets have been incorporating all kinds of diction in their work and so there is no longer an automatic distinction between the language of a poet and the language of everyday speech” ([Meyer](#))

<sup>3</sup>Cronotopo significa literalmente, «tiempo-espacio». Es un término matemático que Bakhtin toma de Albert Eienstein. Alude a la correlación esencial de relaciones espacio-temporales tales y como han sido asimiladas por la literatura. El teórico ruso lo asume como una metáfora. No se trata de una simple categoría literaria de la forma y del contenido sino de un procedimiento que permite aprehender de manera literaria el tiempo y el espacio. Dicho de otro modo: el cronotopo es el conjunto de coordenadas espacio-temporales e histórico-culturales que se imprimen en una estructuración narrativa (Véase Bakhtin, *The Dialogic* 84-258.)

<sup>4</sup> Se trata de un elogio fúnebre y conmemorativo de una persona, ora en términos justificatorios ora en términos ponderativos, ante la plaza pública. Acto verbal cívico-político, impensable fuera del marco de una cultura en la que gravitan soberanamente los actos entendidos como performance, como manifestaciones esencialmente visibles y audibles.

modalidades que acabo de mencionar –biografía, diario, autobiografía y memorias- quisiera apuntar algunas ideas de Georges Gusdorf y Roy Pascal. Gusdorf, en su fundacional artículo de 1956 “Conditions et limites de l’autobiographie” considera que el texto autobiográfico deriva de un tipo de mentalidad en la que el individuo posee una acusada conciencia de sí, de la unicidad y singularidad de su yo específico. Esta mentalidad pertenece a un paisaje cultural preciso: la cultura occidental. A través del discurso autobiográfico, el individuo preserva del olvido y la muerte el capital valioso de su vida, que se propone como una unidad que ha perdurado en el tiempo:

Autobiography becomes posible only under certain metaphysical preconditions. To begin with, at the cost of a cultural revolution humanity must have emerged from the mythic framework of traditional teachings and must have entered into the perilous domain of history (30)

Gusdorf -para quien el punto de partida de esta modalidad son *Las confesiones* (397-401) de San Agustín, con su exigencia cristiana de confesión de los pecados y autoexamen- atribuye a la autobiografía, ante todo, la función antropológica del autoconocimiento de sí, tarea condicionada y limitada por el espacio y el tiempo, tal y como estas categorías han sido pensadas con posterioridad a la revolución de Copérnico. Esta tarea conlleva una segunda lectura de la experiencia propia, que posee todavía mayor verdad que la mera experiencia del vivir, despojada de la conciencia. Si como indica Hegel y recuerda Gusdorf, “la conciencia de sí es la tierra natal de la verdad”, sería un error considerar la tarea del autoconocimiento como una empresa objetiva y desinteresada. Por el contrario, conviene discernir entre el discurso de una autobiografía y sus secretas intenciones, que constituyen una apología o una teodicea del ser humano. La verdad que

emergerá de la autobiografía no ha de ser valorada por su exactitud referencial sino porque aquélla saca a flote una verdadera expresión del ser profundo.

We may call it fiction or fraud, but its artistic value is real; there is a truth affirmed beyond the fraudulent itinerary and chronology, a truth of the man, images of himself and of the world, reveries of a man of genius, who, for his own enchantment and that of his readers, realizes himself in the unreal (Gusdorf 43)

Sensatamente, Gusdorf comprende el carácter fantasmático de la evocación que se realiza mediante el texto autobiográfico, pues la vida recapitulada no es la vida que se vivió –volveré sobre esto- y aun cuando reconoce el valor estético o artístico del texto autobiográfico, lo situa en una posición secundaria<sup>5</sup>.

The original sin of autobiography is first one of logical coherence and rationalization. The narrative is conscious, and since the narrator's consciousness directs the narrative, it seems to him incontestable that it has also directed his life. In other words, the act of reflecting that is essential to conscious awareness is transferred, by a kind of

---

<sup>5</sup> También es ésta la posición de los estudiosos españoles Antonio García Berrio y J. Huerta Calvo, quienes incluyen la autobiografía entre los géneros didáctico-ensayísticos, es decir entre aquellos que sólo parcialmente contemplan o asumen una intención estética, pues su *telos* se orienta hacia lo ideológico (García Berrio, *Los géneros literarios* 227-228). Ahora bien, si parece correcto considerar que la autobiografía fomenta la individuación merced a su dialéctica entre identidad y alteridad, no es menos importante considerar el dato de que actualmente esta forma literaria se halla perfectamente incorporada a la industria editorial y parece ir ganando un público propio en nuestro idioma, lo que podría llevarnos a preguntar qué tanto de lo que se relata responde a impulsos expresivos en consonancia con los requerimientos del Mercado, que son, a su vez, conformados por horizontes más amplios del desarrollo cultural del continente.

unavoidable optical illusion, back to the stage of the event itself  
(Gusdorf 41)

A través de la autobiografía, tercer aspecto de una sola afirmación –los otros dos son la vida y la obra del autor- el creador intenta dar sentido a su propio relato mítico mediante una obra que quedará siempre inconclusa, abierta al diálogo y al *agon* consigo mismo (Gusdorf 28-48).

Por su parte, Roy Pascal, en su *Design and Truth in Autobiography* (1960), también acuerda similar importancia a *Las confesiones* como modelo fundacional de la autobiografía al fijar el paradigma de relato de eventos importantes y triviales a través de los cuales se va forjando una persona. El resultado final de esta rememoración no exenta de creatividad ofrecerá, de acuerdo a Pascal, una verdad no menos poderosa que la que proporcionaría un historiador objetivo.

Retomando una idea de Rousseau, la autobiografía proporciona la “cadena del sentimiento” del autor, que solamente aquél está en condiciones de conocer. Pero el problema central que encara el autobiógrafo consiste en que no relata hechos sino experiencias; vale decir, la interacción de un individuo con eventos. De hecho, a Pascal le preocupan los errores de perspectiva que los de hecho (61-83). Es aquí donde se produce el riesgo de la distorsión que introduce el recuerdo (Pascal, 16-7).

El aporte de Philippe Lejeune, expuesto en *Le pacte autobiographique* (1975), ha tenido mayor influencia. Lejeune considera el texto autobiográfico como manifestación escrituraria del “yo” que se desarrolla en Occidente desde finales del siglo XVIII, y reconoce que es susceptible de ser encarado y leído desde muy diversas perspectivas, ya sea como documento histórico, íntimo o

psicológico. En todo caso, su propuesta de lectura apunta a considerarlo como literatura. Lejeune define la autobiografía de la siguiente manera:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune, *Le pacte* 14)

De acuerdo al propio teórico francés, esta definición implica cuatro categorías: a. forma lingüística: se trata de narrativa en prosa; b. sujeto tratado: historia individual; c. situación del autor: el autor, cuyo nombre designa a una persona que existe, y el narrador son idénticos; d. posición del narrador: el narrador y el protagonista son idénticos, y, la narración posee una orientación retrospectiva.

A la luz del planteamiento expuesto parece fácil distinguir la autobiografía del diario y la biografía: del primero la separa la carencia de perspectiva retrospectiva; de la segunda, que autor y personaje no concuerden. Más complejo parece deslindar la autobiografía de las memorias. Conforme los ya mencionados García Berrio y Huerta Calvo en la nota 6, las memorias, que también pertenecen a la modalidad de los géneros didáctico-ensayísticos, se afirman como género en Europa a partir del siglo XVIII y se destinan a la recuperación de la Historia mediante la forma de testimonios o crónicas (227). Así, pues, se centran en el relato de una época antes que de una vida, lo que es propio de la autobiografía, distinción que también encontramos en Roy Pascal (5-6). Hablando desde una tradición cultural distinta, Laura Marcus apunta que la oposición binaria entre autobiografía y memorias refleja en términos literarios una distinción social por la cual la primera es atribuible a quienes poseen autoconciencia, mientras que la

segunda es la expresión de quienes no cuentan con aquélla (21). Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone, por su parte, indican lo siguiente:

Disons qu'en général l'autobiographie vise dans le sujet vivant l'individu, mais tout l'individu, avec sa vie privée et publique. De même que le moi pascalien veut être tout (ce qui fait sa perdition), l'écriture du moi veut saisir une esquisse de totalité, dans l'ordre temporal comme dans l'ordre du moi. Les mémoires supposent, au contraire, une sectorisation de l'individu. (...) Les mémoires impliquent toujours une importance sociale qui peut être liée à des événements, à des positions dominantes (49-50)

En mi opinión, la distinción resulta ligeramente «débil» si es que ella se ampara en una distinción semántica antes que narratológica. Resulta útil, por ello, que Lecarme y Lecarme-Tabone nos recuerden la famosa distinción genetteana a nivel de la voz narrativa entre narrador homodiegético (aquel narrador que participa en la diégesis) y relato autodiegético (el narrador que participa en la diégesis en calidad de protagonista o eje dramático). El primer caso corresponde a las memorias y el segundo a la autobiografía.

Algunos de los textos de mi corpus se presentan a este respecto como problemáticos. *El pez en el agua*, reclama para sí, en su paratexto, la condición de memorias; sin embargo, cuando menos una de las dos líneas narrativas de que se compone el texto se concentra en el desarrollo personal del autor y futuro candidato a la presidencia de su país; la segunda línea justamente relata los avatares, trabajos y absurdos que llevaron a Mario Vargas Llosa a competir por la presidencia del Perú así como la campaña presidencial misma. Aquí la separación entre lo público y lo privado, entre lo homodiegético y lo autodiegético no parece tan fácilmente discernible, pero menos aún lo que distinguiría las memorias de la autobiografía. Una primera hipótesis al respecto tiene que

ver con el hecho de que entre ambas líneas temáticas media un lapso que el discurso escamotea mediante una elipsis. En efecto, el relato formativo concluye cuando el protagonista y su esposa se hallan próximos a partir hacia París, el espacio donde finalmente fructificará la vocación literaria. Colijo, por todo lo dicho, que en el texto se manifiesta una tensión entre memorias y autobiografía.

Algo hasta cierto punto análogo ocurre con *Vivir para contarla*, texto que no rehuye tramar la vida del protagonista con los avatares de su tiempo, vividos desde la subjetividad del autor textual. Con todo, no debo dejar de mencionar que el texto se eleva a niveles sorprendentes cuando se impregna de objetividad. Me refiero, concretamente, al brillante capítulo quinto, y particularmente al segmento que aborda el relato del Bogotazo (333-63). Sin duda, en estas páginas, el autobiógrafo parece reducido a la mínima talla de testigo sobrepasado por la magnitud de los acontecimientos, deslizándose, de ese modo, desde lo autodiegético hacia lo homodiegético. No ocurre así en *El pez en el agua* donde la subjetividad y el liderazgo del protagonista destacan sobre el fondo abigarrado de la empresa colectiva. Así pues, ¿en dónde reside la exacta diferencia entre memorias y autobiografías?

En el incipit de *Confieso que he vivido* se declara lo siguiente:

Tal vez no viví en mí mismo; tal vez viví la vida de los otros. (...) Mi vida es una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta (9)

No obstante, el texto se presenta fuertemente centrado en torno al importante protagonista, tanto por las acciones que refiere como por la peculiar dicción lírica –sobre la que tendré oportunidad de referirme en el capítulo cuarto de esta disertación–, que relega a los demás (y al discurso de

los demás) a la condición de personajes secundarios cuando no de meros figurantes. El estatuto de “memorias” que ostenta el texto nerudiano no se justifica plenamente.

Si existe en nuestro corpus una obra que parece ajustarse de modo más ceñido a la idea canónica de lo que constituyen unas memorias ésa es *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso. Ello se consigue a través de una cuidadosa operación restrictiva sobre la materia temática -bastante más enfocada en historiar o imaginar los destinos posibles de los miembros de su “tribu”, a un punto tal que en muchas ocasiones las disquisiciones sobre la familia o los criados parecerían operar como un manto protector en donde se resguardase el autor textual de cualquier confidencia- que incluso excede los días que conoció el propio Donoso.

El *Autobiographical Essay* de Jorge Luis Borges tampoco parece muy dado a revelar la intimidad de su autor (aun cuando así lo parezca). Sin embargo, no es tanto eso lo que me sorprende cuanto la convencionalidad del texto. En efecto, el conocedor de la obra del argentino tenía derecho a aguardar algo diferente de quien escribiera en un ensayo titulado “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford”, recogido en *Otras inquisiciones*, lo que a continuación cito:

Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacaran hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo. Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra,

de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras. Lo anterior puede parecer meramente quimérico; desgraciadamente, no lo es. Nadie se resigna a escribir la biografía literaria de un escritor, la biografía militar de un soldado; todos prefieren la biografía genealógica, la biografía económica, la biografía psiquiátrica, la biografía quirúrgica, la biografía tipográfica (187)

El tono del texto, sin duda, es irónico pero el lector de Borges no podría menos de esperar confiado en que la originalidad del maestro argentino, capaz de desfigurar y refigurar géneros, se manifestara también en el campo de la autobiografía. No ha sido el caso: su ensayo autobiográfico resulta sorprendentemente convencional en su alternancia de lo propio y lo ajeno, aunque sin lograr el armonioso fluir de *Las genealogías*, de Margo Glantz, cuyo trazo conduce, muy naturalmente, desde Europa hasta México, desde comienzos del siglo XX hasta 1980. La alternativa de entrevistar a los progenitores impone un flujo tan lineal como el del parentesco, y así podríamos imaginar, fácilmente, un más allá para el texto, una continuación en el diálogo con los hijos. Tal como lo veo, los textos de Arenas, Sarduy y Elizondo encajan mejor en lo confesional propio de lo autobiográfico. En el caso de los dos primeros, con todo, persiste con fuerza la idea del autor como figura emblemática –del exilio, de la disidencia- mientras que en el último la hipertrofia del ego borra con su luminosidad –ya veremos en el capítulo siguiente que esto opera de manera muy literal - a las figuras complementarias:

Este libro habla solamente de mí como si a lo largo del trecho que narra no hubiera yo tenido una vida de relación con los demás. Mis padres y mi abuela están ausentes a pesar de que tuve con ellos una relación muy estrecha que este desplante de egocentrismo pasa por alto (Elizondo, *Autobiografía* 9)

Por todo lo que acabo de exponer, creo que lo más productivo es que asuma una similitud estratégica, una semejanza, entre memorias y autobiografías, aceptando la coexistencia en tensión de ambas modalidades en diversos sectores de los textos que esta disertación examinará. Por ello, todo lo que de aquí en adelante diga a propósito de las autobiografías ha de comprenderse como extensivo a las memorias. Volviendo a Lejeune, el más útil de sus planteamientos deriva de una apelación positivista que le parece más segura que la definición de los rasgos poetológicos del género: me refiero a la famosa propuesta del pacto autobiográfico. Este consiste en dar por establecida una relación “contractual” entre el lector y el autor del texto sobre la base de asumir que **c** y **d** se cumplen, lo que lleva al primero a aceptar que autor narrador y protagonista comparten en la misma identidad. Esa identidad estaría rubricada por el nombre del autor (Lejeune no distingue entre nombre y firma), cuya historia individual es la materia misma de la trama del texto, y por el hecho, concomitante, de que la obra proporciona datos ciertos sobre su referente. Hay que decir que una de las ventajas de su propuesta es que ella vincula la autobiografía a la referencia pero no a la semejanza del texto a la vida, o de la copia al original (Sheringham 20). Como se ve, la idea del pacto autobiográfico supone, de un lado, una regulación extratextual que opera como criterio de cierre taxonómico, lo que es bastante endeble<sup>6</sup>, en mi opinión. Mucho más sólidamente formulada resulta la propuesta de Elizabeth Bruss, quien propone entender la autobiografía, a la que ella conceptúa como un género, antes que nada como un acto ilocucionario que posee un sujeto identificable como fuente emisora, quien emite afirmaciones pasibles de verificación hacia una audiencia de la que espera

---

<sup>6</sup> Nora Catelli destaca las incoherencias del planteamiento de Lejeune: los elementos que, de acuerdo a éste, definirían la autobiografía como género literario no constituyen rasgos distintivos e irreductibles a otros discursos: no lo son ni **a** (forma lingüística) ni **b** (historia individual); tampoco el carácter retrospectivo del discurso, que apunta meramente a una ubicación biográfica del momento de la producción (Catelli 55-7).

credibilidad (10-11). En tal sentido, la discordancia entre lo que el autor del texto declara y lo que realmente ocurrió puede llevar a que el autobiógrafo sea visto como “insincero”. Bruss admite un horizonte de vigilancia y referencialidad como consubstancial al género, así como la necesaria pre-existencia de un “yo” identificable extratextualmente, rasgo común a Lejeune, Gusdorf y Pascal, de ahí que aquéllos posean un enfoque que podría ser –y ha sido- calificado de esencialista (Nalbantian 26-7). En lo que sigue, algunas de las categorías puestas en juego por los autores mencionados –autor, nombre, firma, identidad- impulsarán las reflexiones indispensables a este recuento teórico

## **1.2. AUTOBIOGRAFIA Y FUNCION AUTORIAL**

Consideremos el caso del autor. En “La mort de l’auteur” (1968), Roland Barthes pretende tres metas: desplazar el protagonismo del autor al lector subrayando para ello el papel decisivo de este último como constructor del significado del texto; enfocarse menos en el “sentido objetivo” que el texto podría poseer y más en la respuesta subjetiva del lector y, tercero, reintroducir la dimensión histórica de la lectura concreta, pues todo lector está circunstancializado. Barthes, pues, rechaza la idea de que el texto sea portador de un significado fijo, preestablecido por un autor-dios y propugna comprenderlo como el espacio donde se entrecruzan una pluralidad de escrituras que remiten a los diversos códigos del entramado social. De ahí que para él, interpretar un texto consista no tanto en darle sentido(s) sino en abrirse a la apreciación de la práctica signifiante por la que el texto disemina su semiosis (Barthes, *Oeuvres* 491-5).

Así mismo, Michel Foucault, en su estudio de “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) entiende al autor como una función que se comprende mejor a partir del tipo de características que posee el discurso que la soporta. Foucault establece, en primer lugar, que la “función autor” no ha sido

históricamente siempre la misma ni ha tenido una validez universal. En segundo lugar, opina, los libros y los textos son formas de apropiación, lo que supone un origen histórico de índole jurídica ligado al status legal de creación literaria y a los derechos de autor. La noción de autor, además, no se ha formado espontáneamente sino que es el resultado de un complejo proceso por el que se atribuyen características determinadas (capacidad creativa, talento, profundidad) a un individuo concreto. Esos rasgos atribuidos expresan, sobre todo, la manera como una colectividad entiende esa figura en un corte diacrónico antes que rasgos inherentes a la persona específica. En suma, la “función autor” regula y cohesiona el texto al constituirse en el principio que economiza su proliferación (Foucault, *Obras esenciales* 329-60).

Uno de los textos más influyentes en los estudios sobre el tema es el ensayo de Paul de Man “Autobiography as De-Facement”. Quisiera comenzar citando su famosa objeción al valor referencial de la autobiografía:

We assume that life produces the autobiography as an act *produces* its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? And since the mimesis here assumed to be operative is one mode of figuration among others, does the referent determine the figure, or is it the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity? (De Man, *The Rhetoric* 69)

A lo que apunta De Man es a que la vida de uno puesta en relato se verá desfigurada por las posibilidades y limitaciones de las formas de modelización que el lenguaje permite; por la

dificultad para determinar si un pasaje de un texto habrá de ser leído en términos autobiográficos o ficticios pero también que, de hecho, el autor de un texto autobiográfico podría encaminar su vida y acciones por el deseo de proveerse de un material a utilizar posteriormente en una narración<sup>7</sup>

La autobiografía, prosigo con De Man, implica un doble movimiento por el que el autor escribe su vida a la par que lee su vida escrita, lo que supone una duplicación del «yo» que escribe en el «yo escrito», y, además, una duplicación del rol del lector. Por lo dicho, la autobiografía no es un género o modo<sup>8</sup> sino una figura de lectura o comprensión que ocurre en todo texto, en cierta medida:

The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. (...) This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself this subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case (De Man, *The Rhetoric* 70)

---

<sup>7</sup> Discrepo de la lectura, por lo demás brillante, de Martín McQuillan (McQuillan, *Paul De Man* 74-6), quien niega esta última idea implícita en la reflexión de De Man. No veo por qué esto, común a prácticas menos sofisticadas, como las de la escritura de crónicas periodísticas, habría de ser ajeno al designio del trabajo autobiográfico, máxime, y sobre esto volveré más adelante, cuando el texto autobiográfico suministra una plataforma para reclamar agencia y subjetividad, tal y como ocurre con los recientes desarrollos de la teoría feminista agrupados en torno al rótulo de «Personal Criticism» (Marcus, 210)

<sup>8</sup> Existe, además, otro argumento en el que se apoya De Man para negar lo que Lejeune da por sentado: que la autobiografía es un género literario. El argumento es el siguiente: si los géneros literarios son clasificaciones estéticas e históricas, lo que está en juego en el caso de la autobiografía, justamente, es la convergencia entre lo estético y la historia (los acontecimientos reales de la vida de alguien) (De Man, *The Rhetoric* 67).

Esta estructura especular de la autobiografía es una manifestación de la estructura lingüística al nivel de la trama, lo que lleva a De Man a aseverar que el tropo dominante en la autobiografía es la prosopopeya (del griego *prosopon poien*: conferir una máscara, dar un rostro)<sup>9</sup>. Este tropo o figura de pensamiento consiste en dotar de acción y voz a entidades inanimadas, sobrenaturales o ausentes. Empleando como ejemplo de su propuesta el *Essays Upon Epitaphs* (1810), de William Wordsworth, De Man acuerda especial importancia a la idea de que el discurso autobiográfico es “The fiction of the voice-from-beyond-the-grave” (77), ya que en el epitafio muchas veces se representa al difunto como si éste se encontrara hablando desde su tumba; se trata, entonces, de un discurso de la ficción de la autorrestauración que, como indica atinadamente Leigh Gilmore, tematiza la tensión entre aquello que el lenguaje parece prometer y aquello que no puede producir (Gilmore, *Autobiographics* 73). El lenguaje, entonces, será el medio para construir un rostro de un hablante muerto al conferir sentido y voz al pasado, pero, al mismo tiempo, la autobiografía, en su incapacidad de cerrarse sobre sí misma, puesto que opera mediante una substitución, desenmascara la máscara que ella misma ha elaborado (De Man, *The Rhetoric* 74-6).

James Olney, por su parte, tampoco cree el “yo” que se representa en el texto autobiográfico -que él no concibe como un género literario- coincida con el “yo” histórico, pero, en su caso, el tropo al que acude para sugerir la mediación entre uno y otro no es la prosopopeya sino la metáfora.

Para Olney, la metáfora es una vía de conocimiento que pretende acceder a lo que se ignora a

---

<sup>9</sup> De acuerdo al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, la prosopopeya es una figura con la que el escritor hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos o, incluso, a seres físicos o abstractos personificados. (...) La prosopopeya se ubica entre las figuras lógicas, como la alegoría, la personificación, la antonomasia, y se puede emparentar con las fábulas o ejemplos de animales (334)

través de aquello que sí se conoce y que figurará en el lugar de lo ignorado, de ahí que la metáfora no nos diga cómo es realmente aquello que se desea conocer sino que arroja un saber sobre la instancia constructora de la metáfora misma:

It should be apparent, from these comments on the self and its metaphors, that an individual point of view, from which one sees things in order, must be (1) unitary; (2) specifically human; (3) personally unique; and that so also must be metaphors projected from that view: they are created to express the feeling of subjective self, unitary, human, and unique, rather to imitate the outer World. Any theory or Picture of reality or Weltanschauung, any poem or painting or piece of music that one might create, must derive its integrity-coherence from one's own integrity-coherence, for external reality certainly, in its raw state brings nothing of this singleness or completeness (Olney, *Metaphors of the Selph* 33-34)

Mediante la metáfora se articula la experiencia no lingüística al conocimiento lingüístico, capaz de mediar entre el yo del pasado recuperado por la memoria y el yo que accede a su autoconciencia en el texto<sup>10</sup>.

A la luz de las reflexiones expuestas, en lo que respecta al tema del autor propongo dos hipótesis de trabajo. La primera, nada novedosa, por lo demás, consiste en desubstancializar al autor y asumir su personalidad en el texto autobiográfico como un efecto retórico. No sobra recordar que la autoría es un sistema social impuesto en el ámbito de la escritura incorporada a los "dialectos

---

<sup>10</sup> En un artículo de 1995, David Herman propone leer la autobiografía como alegoría; esto es, como un discurso en el que se opera a partir de un "yo" construido, entre muchos otros, que podría ser de mayor utilidad para negociar las realidades y condicionamientos externos que pesan sobre esa vida: "Thus autobiographies allegorize selves by constructing personae of a broadly symbolic import. Such personae symbolize strategies for self-construction; i.e. the point of autobiography is to make us re-evaluate the possibilities and limits of strategies for creating a self, given certain initial conditions (sociohistorical contexts, political forces, etc) (Herman, "Autobiography, Allegory" 352)

de la memoria" de una colectividad (O'Sullivan 294). Conviene, así mismo, desdoblar la noción misma de autor en un autor real y un autor textual. El primero es el individuo que existe en el mundo real efectivo; el segundo, en cambio, es una entidad creada por el primero para efecto de establecer una posición dentro del sistema literario<sup>11</sup>. La duplicación de un autor real en un autor textual es un fenómeno literario bastante conocido. Así, el francés Henri Beyle crea al autor textual denominado Stendhal, el portugués Fernando Pessoa nos deja una rica progenie de autores textuales, de los que recordaré tan sólo a Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares y Alvaro de Campos. Tales desdoblamientos no son ajenos a nuestra tradición: Felix Rubén García Sarmiento da origen a Rubén Darío; Neptalí Reyes se proyecta en Pablo Neruda. Existen autores textuales que no poseen tras de sí a una persona concreta sino más de una: H. Bustos Domecq (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares). Es obvio que un autor textual supone una poética, una identidad literaria, a veces, incluso, la adscripción a un género o subgénero literario. Se trata, en rigor, de un proceso de agrupamiento por el cual se dota de una coherencia estética y temática a distintos textos al unificarlos en torno a una pretendida cohesión biográfica e ideológica (tendré oportunidad de decir más al respecto cuando aborde el tema del nombre). Así, el autor textual es una unidad imaginaria.

La separación entre el autor real y el autor textual resuelve uno de los dilemas que más han conflictuado las reflexiones sobre esta modalidad expresiva: la dificultad para conciliar la ficcionalidad del sujeto autorial que el texto produce, al que se entiende como efecto textual, de

---

<sup>11</sup> Philippe Lejeune, atinadamente, indica: "Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. A cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact de deux. L' auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. (...) L' auteur, c'est donc un nom de personne, identique, assumant une suite de texts publiés différents." (Lejeune, *Le pacte* 23)

un lado, y de otro, la reivindicación del anclaje de las remisiones de autobiografía a un referente externo al texto. Afirmar la ficcionalidad del autor que emerge del texto autobiográfico -narrador de sus propias acciones como personaje del texto; esto es narrador autodiegético en términos genetteanos (Genette, *Figures III* 298-308), irá de la mano con la clara idea de que tras el texto hay una persona real que se vale del texto –y del nombre, añadiría Lejeune- para negociar un espacio simbólico e intervenir en el mundo de conformidad con una agencia propia.

Una distinción importante y confirmatoria de lo que he planteado al disociar la figura del autor en un autor real y otro textual la proporciona Elizabeth Grosz. Esta estudiosa se apoya en Freud, quien consideraba que en el sujeto coexisten un ego realista y un ego narcisista. El primero es innato y adapta las pulsiones instintivas a las exigencias del mundo externo; el ego narcisista, en cambio, consiste en una entidad enredada en una serie de elaboraciones pulsionales y fantasías:

The realistic ego is given, a 'psychic substance', whose outlines are biologically preformed. It is structured by impingements from external reality on the subject's sensory/neuronal structure which modify the 'surface' of the id through perception. By contrast, the narcissistic ego is an entirely fluid, mobile, amorphous series of identifications, internalizations of images/perceptions invested with libidinal cathexes. Where the realistic ego stands out over and above the two combatants (reality and the id), the narcissistic ego cannot be readily separated either from its own internal processes (e.g. the flow of libido) or from external objects (with which it identifies and on which it may model itself). It is thus no more 'rational' or 'conciliatory' than any other psychical or social force. Narcissism, the ego's ability to take itself as a libidinal object, cannot be explained on the realistic account (Grosz 28-9)

Una primera aplicación de este modelo a la autobiografía consiste en relacionar el ego realista al autor textual, quien ocupa una posición en el mundo, posee una agenda de sujeto propia y asume la escritura de su texto con algún propósito ulterior. El ego narcisista supondría una entidad que emerge en el proceso mismo de proyección re-configuradora y re-creadora de la propia vida, en el cual, no importa cuán detallada y racionalmente se haya planeado el relato, se harán presentes la diseminación sémica, los elementos pulsionales o libidinales que generarán la necesidad de sustentarse en lo tropológico y en la tradición, elementos todos éstos que distorsionarán y desfigurarán el sujeto emergente y a la vez que minarán su unicidad. Una segunda aplicación, asociada a la primera, consistirá en orientar el proceso de nuestra lectura hacia un polo u otro, sin que ninguno de ellos anule al contrario, que es, justamente, lo que me interesa desarrollar en esta disertación.

### **1.3. FIRMA, NOMBRE Y PACTOS DE LECTURA**

Vayamos al problema de la firma, bastante ligado al del nombre, tal y como estas categorías han sido planteadas por Lejeune. Aquí tengo dos objeciones que exponer: a. la primera, tomada de Paul de Man, tiene que ver con la distorsión de la relación entre autor y lector que la noción de firma introduce; b. La segunda se refiere a la equivocada idea, implícita en el planteamiento de Lejeune, acorde el cual la firma del autor garantiza la verdad de la referencia del texto.

Empecemos con la de de Man, rotunda y clara. Indica que Lejeune, al comprender la identidad autobiográfica no como representacional y cognitiva sino como un acuerdo fundamentado en actos de habla antes que en tropos, desplaza el problema autobiográfico del plano ontológico al

de lo contractual, con lo que el lector deja de ser una figura especular con respecto a la del autor para asumir la función de control policial respecto a la autenticidad de la firma y a la consistencia del comportamiento del firmante (De Man, *The Rhetoric* 71). En efecto, es evidente que si llevamos la pauta de lectura del “pacto autobiográfico” hasta su extremo final, tendría que conducir al lector a embarcarse en una pesquisa, atento a la verificación o probanza de los datos proporcionados por los textos.

Pasemos a la segunda objeción. En ‘Firma, acontecimiento, contexto’, Jacques Derrida nos hace ver que erróneamente se considera la firma como representación de una presencia:

Una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma. Ahí está la originalidad enigmática de todas las rúbricas. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro ¿Hay algo semejante? (Derrida, *Márgenes* 347-72)

En efecto, no existe (no podría existir) nada semejante puesto que firmar no garantiza la identidad de quien firma sino que produce una marca que correrá la suerte propia a cualquier signo: la iteratividad<sup>12</sup>. Por el contrario, si representa algo es una ausencia<sup>13</sup>. Por definición,

---

<sup>12</sup> La empresa deconstruccionista de Jacques Derrida sostiene que Occidente ha relegado la escritura a cumplir un papel suplementario del habla porque considera que lo oral está más próximo a la conciencia del individuo, es más puro y admite un grado de control mayor sobre el

toda firma es falsificable, de hecho, tal es la razón por la cual ella debe ser avalada en importantes actos públicos mediante el control de las condiciones de su producción en presencia del ejecutor de la firma, de testigos dignos de crédito. Siguiendo con Derrida, en el tema del nombre, el pensador francés indica lo siguiente: si el nombre propio, y no otro nombre propio, designa a un individuo, y no a otro individuo, entonces el nombre propio está marcado por las huellas de los demás nombres propios a los que debe preterir para efecto de afirmar su propiedad y unicidad. Así, el mero acto de nombrar con el nombre propio conlleva la violación de la unidad

---

discurso que el que un texto escrito -liberado de la fuente emisora y confiado a su propio soporte- admitiría. El fonocentrismo de la cultura occidental pretende la presencia de una ausencia en la escritura: la voz. En la concepción logocentrista, el habla se relaciona directamente con el principio original e inalterable -llámese Dios, Ser, Verdad, Substancia, Idea, Materia, Espíritu del Mundo...- capaz de imantar y dotar de punto de apoyo a todos los demás significados. Dentro de esta lógica, la escritura constituye, en cambio, una mediación de segundo grado entre el ser humano y el mundo. Sabemos que la empresa de Derrida no aspira a una mera inversión jerárquica entre escritura y habla sino que propone una concepción distinta de la primera, a la que conceptúa como espacio de continuos diferimientos; esto es, como espacio en que ningún elemento, ya se trate de elementos pictográficos, ideográficos o fonéticos (la escritura suele implicar a los tres), funciona sino remitiendo a otros elementos de la cadena del enunciado o del sistema, cuyas "huellas" gravitan sobre aquél. En tal sentido, Derrida diagnostica que al habla se le pueden atribuir las mismas características con que se ha intentado revestir de suplementariedad a la escritura, lo que relativiza la diferencia entre ambas. Escritura y habla son inscripciones; ambas implican iterabilidad (lo cual es propio de cualquier signo) y generalidad; las dos pueden significar más allá de la intención comunicativa del emisor; una es tan material como la otra y funcionan a través de un proceso de diferimiento y libre combinación de significantes. Atinadamente, entonces, Derrida habla de un ámbito de *producción primaria* del que derivan tanto el habla como el texto escrito, e incluso todos los signos en general, al que denomina *archiescritura* (Culler, *Sobre la reconstrucción* 93).

<sup>13</sup> "(El Fonocentrismo) se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia, con todas las subdeterminaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento historial (presencia de la cosa para la mirada como eidos, presencia como substancia/esencia/existencia (cusia) presencia temporal como punta (sigma) del ahora o del instante (nun), presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, copresencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia." (Derrida, *De la gramatología* 18-19).

que pretende instaurar. Para que el nombre propio funcione ha de poder operar en ausencia del designado. Podemos imaginar una ausencia absoluta: la de quien ya murió. Así las cosas, es justo decir que el nombre propio lleva ya inscrita la muerte de su portador como límite último de una ausencia presente en el nombre por el mero hecho de nombrar (Bennington 122-132).

Por su parte, Michel Foucault atribuye al nombre del autor una pluralidad de funciones reguladoras, más allá de la mera operatividad indicadora, por las cuales su vínculo con aquello que nombra no es isomorfo del nombre propio y el individuo que mediante éste es nombrado:

Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. (...) no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular (Foucault, *Obras esenciales* 337-8)

La cuestión del nombre y la firma adquiere aristas particularmente complejas si la consideramos desde la perspectiva de género, puesto que, como es notorio, el nombre masculino y el nombre femenino no funcionan de la misma manera dentro de una cultura falocéntrica ni se ubican, hombres y mujeres, del mismo modo dentro del entramado del sistema literario. El trágico destino de Sor Juana Inés de la Cruz, acosada por la censura de su tiempo, es una buena prueba

de ello. En el nombre de la mujer muchas veces se inscribe la marca del varón a quien ella pertenece, de ahí la exigencia del uso del apellido del esposo, o el agregado de la partícula “de”, tan común en el mundo de habla hispana. Todavía más, es frecuente que el apellido de la mujer soltera sea el del padre, quien impone su linaje mientras que el de la madre acaba perdiéndose. No es de sorprender, por lo dicho, que en Occidente hayan sido muchas las escritoras que debieron asumir un nombre masculino a fin de sublimar, encubrir o atenuar su condición femenina dentro de los universos letrados mediante la elaboración de un autor textual masculino (George Eliot, George Sand). Si en Occidente el nombre otorga al varón una conexión con la tradición y la genealogía, para la mujer acarrea un oscurecimiento de su propia identidad, su propia borradura en el futuro y la afirmación de su dependencia del hombre, de ahí que el suyo no sea tanto un nombre “propio” como un nombre “impropio”. Problemas análogos se derivan de la firma, ya que ésta le otorga “empoderamiento” al hombre mas no a la mujer (Gilmore, *Autobiographics* 81).

Parece obvio que nuestros autobiógrafos no se aproximan al tema del nombre de la misma manera. Comprensiblemente, Donoso se demora, y complace, en la onomástica de alta prosapia de los ancestros:

Mi padre pertenece a una vieja raza de latifundistas originada en la Conquista, de la que yo encarno la decimoquinta generación en línea recta desde el primer Donoso llegado a Chile en 1581 (25)

La familia de mi madre, los Yáñez, es harina de otro costal. Tempranos advenedizos muy ricos (1900), constituyeron una tribu brillante pero improvisada, culta y francófona gracias a sus largas peregrinaciones por Europa (32)

Otro tanto se transparece en la parquedad de Borges:

My father, Jorge Guillermo Borges, worked as a lawyer (...) My father's English came from the fact that his mother, Frances Haslam, was born in Stratfordshire of Northumbrian stock (204)

My mother, Leonor Acevedo de Borges, comes of old Argentine and Uruguayan stock, and at ninety-four is still hale and hearty and a good Catholic (207)

Quizás en el caso de Borges esta fijación con el nombre resalta más porque a poco de haber expuesto los de su padre y su abuela inglesa, y hablando justamente de esta última, evoca a los caciques indígenas a los que ella conoció cuando tuvo que acompañar a su marido a la pampa al ser éste designado como jefe de las fronteras del norte y el oeste de la provincia de Buenos Aires, hacia comienzos de la década de 1870:

My grandmother had spoken with a number of Indian chieftains, whose rather uncouth names were, I think, Simón Coliqueo, Catriel, Pincén, and Namuncurá (207)

Esta actitud contrasta con la de Reinaldo Arenas. En el capítulo inaugural de *Antes que anochezca* el protagonista aparece sumido en un mundo como previo a la cultura, casi indiferenciado, en el que la armonía del individuo y la naturaleza subsiste y en el que los seres que rodean al personaje Arenas apenas deben ser designados por sus funciones:

Mi madre era una mujer muy bella, muy sola. Conoció sólo a un hombre: a mi padre. Disfrutó de su amor sólo unos meses. Mi padre

era un aventurero: se enamoró de mi madre, se la «pidió» a mi abuelo y a los tres meses la dejó. (17)

En el caso de Margo Glantz, por el contrario, el nombre parece poseer una carga ambivalente: de un lado, en el apellido se afirma no sólo la continuidad genealógica de los Glantz, sino la razón que los llevó a emigrar de Odessa a México; de otro, la no identificación con el nombre de pila:

Mis hermanas y yo recibimos nombres variados y elegantes. Fuimos, antes que niñas, flores: Lirio, Margarita y Azucena (sin comentarios).

-Por qué nos pusiste esos nombres?

-Porque entre los judíos se ponen los nombres de los difuntos y yo quise ponerles nombres poéticos.

Mi hermana menor fue la única que recibió el nombre de sus antepasados: Shulamit, por la de Salomón, y porque su nombre combinaba el de dos de los abuelos muertos: Mijaíl, padre de mi madre, y el de Sheindl, madre de mi padre. La muerte acabó con las flores.

A mí nunca me gustó mi nombre. Abundan las Margaritas en la literatura nacional como lo demostró muy bien Gabriel Zaid: Margarita Gautier, Margarita Ledesma, Margarita está linda la mar... Margarita Glantz, Margarita... Tarareo la letra del tango: "Ya no sós mi Margarita, ahora te llamas Margó"... Además, cuando me dicen Margarita siento que sigue el regaño, también la lenta y progresiva mutilación de los pétalos, y la monótona letanía de si me quiere mucho, poquito, nada; y vuelta a empezar. Creo que no tolero este tipo de suspensos. La poesía de mi nombre y la de mis hermanas ha hecho que tengamos siempre líos con la justicia, o por lo menos con el registro civil, eso unido al hecho de que siempre nos registraran con diez años de retraso. La pobre de Azucena –no, también de Lirio- ha sufrido la implantación de un nombre tan florido y cada vez que pasa por el proceso de inscribir su nombre en la posteridad, la posteridad se lo reclama. *No creo que nadie pueda pasar a la posteridad con el inmarcesible nombre de una flor cortada en la más antigua e inocente infancia* (175-6) [Las cursivas son mías]

Resulta fácil determinar, entonces, que optar por Margo en vez de Margarita va más allá de la necesidad de satisfacer un narcisismo privado: hay que preparar el personaje de la propia persona literaria, aspecto sobre el cual ningún texto más expresivo que el de Neruda:

Cuando yo tenía 14 años de edad, mi padre perseguía denodadamente mi actividad literaria. No estaba de acuerdo con tener un hijo poeta. Para encubrir la publicación de mis primeros versos me busqué un apellido que lo despistara totalmente. Encontré en una revista ese nombre checo, sin saber siquiera que se trataba de un gran escritor, venerado por todo un pueblo, autor de muy hermosas baladas y romances y con monumento erigido en el barrio Mala Strana de Praga (223)

Apoyándose en Jacques Derrida y Jacques Lacan, Geoffrey H. Hartman conjetura la existencia de un correlativo de la “fase del espejo” lacaniana a nivel lingüístico en que el sujeto sería capturado por la imagen del nombre que se le otorga (Hartman 100-4).

Lacan's emphasis on the birth of language out of a «symbolic» rather than «imaginary» sphere seems to moot this line of inquiry. He suggests that the specular image, as the base of other imagery that serves an integrative or unifying function, is an illusory modification of a deeper or prior system, inherently differential. Thus, the question of what corresponds to the mirror phase on the level of language (to its unifying if illusory effect) may seem unanswerable in terms of Lacanian psychiatry (101)

No creo aventurado sugerir que ese nombre puede ser, perfectamente, el que alguien decide darse a sí mismo. En todo caso, resulta muy sintomático cuánto se ajusta –cuánto ha hecho para ajustarse- a la imagen de Jan Neruda (1834-91), vate reverenciado por todo un pueblo

#### 1.4. RELATOS DE IDENTIDAD

La identidad puede ser comprendida, desde una perspectiva filosófica, en términos de inmanencia y de trascendencia. Si asumimos una línea de pensamiento cartesiana, la inmanencia aparece colocada dentro de la esfera del propio sujeto, mientras que la trascendencia corresponde a lo que existe fuera de él: el mundo real efectivo y el Otro. La modernidad estableció la unidad del “yo” sobre la idea de absoluta coherencia del universo. El “yo” moderno fue, sobre todo, un desarrollo del empirismo anglosajón. John Locke, en su *Essay concerning Human Understanding* (1689), partiendo de una concepción maquinaica del universo, muy en sintonía con las ideas científicas de la época, introdujo la idea de que la mente humana es una corriente de conciencia conexas aunque discontinuas: los recuerdos unen al individuo del pasado con el individuo del presente a través de una cadena de memorias entrelazadas. Así, para Locke la identidad personal era conciencia antes que substancia y el ser humano una inteligencia pensante. La conciencia persiste a través del tiempo a pesar de las modificaciones que experimenta el individuo. La continuidad de la identidad se probaría empíricamente a través de la experiencia interna infalible de que uno es y de que posee un conocimiento intuitivo de su propia existencia en cada acto, razonamiento o sensación que uno tiene. Paradójicamente, la permanencia de la identidad es fijada por la permanencia de una substancia inmaterial que no está sujeta a los cambios temporales<sup>14</sup>. La modernidad asume, entonces, la idea de que si bien el texto no necesariamente manifestaba la verdad, cuando menos expresaba una subjetividad moralmente autónoma, coherente, cohesionada y, en última instancia, libre. De hecho, el auge de la autobiografía en Occidente va de la mano con el proceso de la construcción de la idea del “yo”

---

<sup>14</sup> Para una discusión sobre las ideas de John Locke, véase E. J. Lowe y Michael Ayers.

moderno<sup>15</sup>. Este proceso debe ser entendido como paralelo al surgimiento del estado-nación y la consolidación de las burguesías nacionales. Situar el origen de la modernidad narrativa conectándola con la formación del sujeto moderno permite articular el concepto de elaboración del “yo” con las tareas que pronto empezarían a efectuar los relatos en el Occidente capitalista más avanzado: proporcionar, mediante las experiencias y las emociones antes que a través de la razón, el capital simbólico necesario para la construcción de una identidad nacional como marca de superioridad que reforzara su posición (e identidad) ante el dominado.

Pero la identidad también podría ser vista como una producción discursiva, tal y como la entiende una línea de reflexión cuyo punto de arranque se encuentra en la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. En *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future* (1886) indicaba:

There are still harmless self-observers who believe in the existence of "immediate certainties," such as "I think," or the "I will" that was of Schopenhauer's superstition: just as if knowledge had been given an object here to seize, stark naked, as a "thing-in-itself," and no falsification took place from either the side of the subject or the side of the object. But I will say this a hundred times: "immediate certainty," like "absolute knowledge" and the "thing in itself," contains a *contradictio in adjecto*. For once and for all, we should free ourselves from the seduction of words! Let the people believe that knowing means knowing to the very end; the philosopher has to say to himself: "When I dissect the process expressed in the proposition 'I think,' I get a whole set of bold claims that are difficult, perhaps impossible, to establish, -for instance, that I am the one who is thinking, that there must be something that is thinking in the first

---

<sup>15</sup> James Olney atribuye un origen bastante antiguo a la reflexión sobre el “yo”, pues establece una línea que se inicia con Heráclito y continúa con pensadores como Platón, Plotino y san Agustín. De acuerdo a Olney, el filósofo presocrático se constituyó en el primer teórico de lo autobiográfico al entender que toda cosmología tiene su punto de arranque en el autoconocimiento y la centralidad del hombre (Olney, *Metaphors* 4).

place, that thinking is an activity and the effect of a being who is considered the cause, that there is an 'I,' and finally, that it has already been determined what is meant by thinking - that I *know* what thinking is. Because if I had not already made up my mind what thinking is, how could I tell whether what had just happened was not perhaps 'willing' or 'feeling'? Enough: this 'I think,' presupposes that I *compare* my present state with other states that I have seen in myself, in order to determine what it is: and because of this retrospective comparison with other types of 'knowing,' this present state has absolutely no 'immediate certainty' for me Nietzsche (16-7)

Así mismo, Nietzsche apunta a que la elaboración del ego deriva de la estructura gramatical de la lengua. Pero hay algo más: la idea de que es la economía fisiológica del cuerpo la que sirve de basamento a la construcción del ego en tanto que instancia reguladora y conjetural. He querido demorarme en estas citas porque ellas serán decisivas para la comprensión del "yo" en tanto que producción de un discurso antes que entidad poseedora de una substancia esencial preexistente a la manifestación de un "pensamiento" y una "voluntad" que le serían propios.

En esta misma línea inaugurada por el pensador alemán se desplazan los aportes del último período de Michel Foucault, quien prestaba especial importancia a lo que él denomina las "técnicas de sí", aquellas que:

Permiten a los individuos efectuar, solos o con la ayuda de otros, algunas operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas y su modo de ser, así como transformarse, a fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de fuerza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad (Foucault, *Obras esenciales* 445)

De lo que se trata, entonces, es de concebir la identidad como parte de aquello que el poder produce, además de la realidad social, de manera que los discursos se inscriben en el cuerpo del individuo para efecto de producirlo como sujeto.

En mi opinión, lo que subyace a conceptos como los de autor, firma, nombre e identidad no es más que la metafísica de la presencia que intenta remitir el texto a la experiencia de lo originario, en este caso, a la idea del autor como entidad plenamente constituida, punto homogéneo externo al universo que estructura. En tal caso, se atribuye al autor la posición de significado transcendental desde el cual emanan los sentidos de la obra. Esto está muy marcado en el caso de la autobiografía. Como indica John Sturrock:

An autobiography is a text that seeks to draw us into itself without reservations and one which we are invited to read as being sanctioned by a 'metaphysics of presence', its formal nature being belied by the intimacy of truthfulness with which it seems to address us. In autobiography, if anywhere in literature, we are expected to sense that these are texts inhabited by a living person, that an author who was peculiarly present to himself while he was writing is now present to us as we read (Sturrock, *The Language of Autobiography* 3)

Pero lo originario no existe más que como origen tachado. Por ello, si pensamos en un autor determinado como el origen de una autobiografía determinada, nos encontramos con que el supuesto origen no lo es por sí mismo: hace falta que sea un elemento posterior a él el que lo confirme como tal. El origen incompleto necesita de lo segundo o posterior para encontrar su complitud, de donde resulta que depende de lo segundo o derivado (Descombes 190-9). De otro lado, deseo recordar la célebre crítica de W.K. Wimsatt y C. Monroe Beardsley a la aproximación que pretende leer los textos de acuerdo a las intenciones del autor, a la que

denominan “Intentional Fallacy” (falacia intencional). Conspira contra este proyecto el que las intenciones del autor podrían no ser recuperables, de ahí lo endeble de juzgar un texto de acuerdo a un elemento extratextual potencialmente inasible (Wimsatt y Beardsley).

Más atinado me parece el concepto de identidad narrativa, propuesto por Paul Ricoeur. Establece el pensador francés que la narrativa es crucial para organizar el pasado y darle un sentido, tarea particularmente difícil, señala Paul Ricoeur, debido a que tenemos una doble experiencia del tiempo. Físicamente estamos vinculados al tiempo cosmológico pero fenomenológicamente vivimos el tiempo como una distensión en un presente que permanece y que articula el pasado con el futuro. Tal es la dimensión psicológica del tiempo. Para obtener un sentido del devenir humano, surge la idea de obtener una identidad mediante la narración, en la cual inscribimos, a través del lenguaje, nuestra experiencia íntima del tiempo en la dimensión del tiempo físico (Ricoeur, *Soi-même* 167-198).

El concepto de identidad narrativa es complejo y permite superar nociones reduccionistas de la identidad que solamente comprenden ésta como igualdad. De acuerdo a Ricoeur, existe, de un lado, la *idem-identidad*, o igualdad, que se refiere a lo numérico y cualitativo, a formas de continuidad ininterrumpida o permanencia en el tiempo, lo que permite identificar y reidentificar a alguien a lo largo del tiempo, como el código genético o las huellas dactilares. De otra parte, Ricoeur propone el concepto de *ipse-identidad*, que tiene que ver con el yo y con una suerte de constancia en los deseos, creencias, y actitud ante las adversidades. Las dos características que permiten la constitución de la *ipse-identidad* son el carácter y la capacidad de mantener la propia palabra. El carácter tiene que ver con la igualdad al interior del propio yo, es su *idem-identidad*.

Hábitos, atributos físicos y disposiciones espirituales que permiten que uno se autoidentifique y que los demás identifiquen a uno. La exigencia de mantener la palabra empeñada se refiere a una suerte de constancia y permanencia a lo largo del tiempo, incluso en el caso de que nuestros deseos o inclinaciones hayan variado (Ricoeur, *Soi-même* 137-50). La identidad narrativa que emerge del discurso memorioso o autobiográfico puede auxiliar en la construcción de una vida, ya que para refigurar la propia vida uno ha de otorgarle unidad y ello requiere que uno haga de sí mismo el personaje de un relato, lo que implica, dicho sea de pasada, una ficcionalización eficaz:

C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire (Ricoeur, *Soi-même* 191-2)

Pero más todavía, y es que, tal como mencioné antes, si bien el discurso autobiográfico satisface el deseo implícito que cada quien tiene de que su irrepitible unicidad encuentre su relato, no menos cierto es que, como señala Adriana Cavarero, uno solamente puede acceder al relato de sí mismo, para renarrarse, acudiendo a los relatos de los demás, quienes son los que aportan los datos que le faltan a la memoria autobiográfica, como, por citar un punto crucial, el nacimiento: a todo ser le está vedada la posibilidad de acceder mediante la propia memoria a su inevitablemente inaccesible origen. Requerimos, así, de la relación con el otro para suplir la falta, y es esa externalidad narrativa la que nos constituye (Cavarero, *Relating Narratives* 38-43). Más aún, es la elisión del otro, reemplazado por su emanación fantasmática en el doblaje del autor

que se cuenta a sí mismo su propia historia, lo que debe prevenirnos contra la falacia del impulso autobiográfico:

The narrative character of memory is indeed everything in which the narratable self consists, without yet being able to keep any distance from itself. To tell one's own story is to distance oneself from oneself, to double oneself, to make of oneself another. It is not by chance that narratology must deal with the anomalous coincidence of author, narrator and character, which is typical of the autobiographical work. There is, in autobiography, the strange pretense of a self that makes himself an other in order to be able to tell his own story; or, rather, of a self which, using his memory as a separated mirror in which he inseparably consists, appears to himself as an other – he externalizes his intimate self-reflection. The other, therefore, is here the fantasmatic product of a doubling, the supplement of an absence, the parody of a relation (84)

En este trabajo, asumo la idea de que la identidad no es algo interno sino que ella es elaborada dentro de una esfera social. Toda identidad surge y se forja en la relación con los otros y, por tanto, explicar en qué consiste la identidad de uno implica examinar la diferencia de ese uno con los otros. La producción de la diferencia (que es la producción de la identidad) requiere de un relato: solamente mediante un relato el individuo puede explicarse quién es a la vez que explicárselo a otros –y un relato como el que señalo implica la construcción de una voz narrativa, la selección y la preterición de determinados eventos.

### **1.5. LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA**

La autobiografía presenta una relación doblemente tensionada con la escritura en Occidente. Primero, por la relación entre escritura y muerte que examinaré en el capítulo siguiente. Y,

segundo, por la conexión entre escritura y memoria que paso a analizar. En efecto, en el *Fedro* y en la *Séptima Carta*, Platón objeta a la escritura –y sus reparos serán fundamentales dentro de la concepción fonocentrista que ha primado en Occidente- que ella establezca fuera del pensamiento lo que debería permanecer en éste; que no pueda responder a las interrogantes que se le plantean pero, aún más relevante para lo que aquí nos importa, que ella destruya las habilidades mnemotécnicas del individuo al hacerlo dependiente de un artilugio. Es decir, Platón considera que la escritura trastorna la forma originaria de la memoria (*anamnesis*) y la substituye por una sistema de recolección externo (*hypomnemata*). Así, pues, ha existido desde los comienzos de la cultura occidental la sospecha del carácter construido y mediado de la memorización y la rememoración que la escritura hace posible, y a la cual emponzoña (estoy recordando las reflexiones derrideanas sobre Platón (Derrida, *La dissémination* 69-197)<sup>16</sup>.

Walter Benjamin indica en su ensayo “On the image of Proust” (1929) que lo decisivo en el proceso de la memoria estriba en la tarea misma de entretejer la memoria; no en lo que se recuerda. Sugerentemente, propone una analogía entre recordar y las operaciones de Penélope, cuyo tejer de día para destejer de noche le hace pensar que el trabajo de la memoria es también el trabajo del olvido. El tejido del texto implica el destejer de la memoria. Esto ocurre porque la unidad del texto en que se evoca está dada por el acto puro de la recolección *per se*, por el flujo

---

<sup>16</sup> La invención de la escritura implicó la posibilidad de una comunicación a distancia, generó cambios en la apropiación semiótica del mundo en el volumen de la información a conservar (muy limitado en la memoria oral) y abrió las puertas a una era de creación individual (Lotman, *La semiósfera I* 217), lo que es decisivo para el auge de las autobiografías y las memorias. Estas consideraciones lotmanianas -aunque podrían ser matizadas- ofrecen un buen punto de convergencia para pensar en la autobiografía y la memoria. Desde luego, también servirían para trabajar con textos de otro tipo.

mismo del proceso memorioso, no por el autor o la trama misma. Benjamin sostiene que no es el evento vivido el que posee relevancia para el autor, pues ésta ya ha precluido, sino el proceso de recordar, pues el recuerdo es infinito. Así mismo, Benjamín relaciona la operación recolectora con la recuperación de lo que queda del sueño, idea que reaparece en *Berlin Chronicle* (Benjamín, *Selected Writings* 237-247; 602).<sup>17</sup> En “Excavating and Memory” (1932), el pensador alemán indica que la memoria no consiste en un instrumento para la exploración del pasado sino su escenario (*Schauplatz*). En él, uno debe “excavar” una y otra vez para desenterrar piezas valiosas, pero la tarea tendrá éxito únicamente si la guía un plan de trabajo que preste especial atención no sólo a lo que se recolecta sino al proceso mismo de recolección, el cual posee una estructura rapsódica, expresada en su ir y venir sobre lo mismo (Benjamín, *Selected Writings* 576). El plan se hace necesario pues la memoria misma es caótica (“Unpacking my library”, 486). Esta percepción de la tarea del autobiógrafo como arqueólogo se halla presente en *Las genealogías*, que concluye con una curiosa imagen análoga a los planteamientos de Benjamin:

Ante mí contemplo mi medio siglo con el mismo asombro preciso y reposado y con el mismo entusiasmo estremecido y arqueológico con que Napoleón contemplara las pirámides cuando estuvo de paso por Egipto... (Glantz 246)

Así mismo, no quiero dejar de citar un comentario de Juan Goytisolo sobre la escritura de sus textos autobiográficos en un artículo titulado “Memoria, olvido, amnesia, recuerdo y memoricidio”:

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin se basa en el concepto proustiano de *mémoire involontaire*, que el pensador alemán comprende como un principio poetológico en el cual se expresa que tanto la vida como la obra aparecen tensionadas, en relación de síntesis inconstruible. En esta perspectiva (y esto nos recuerda a De Man), el autor no produce el texto literario sino que él es producido por el trabajo de la memoria involuntaria.

La memoria desdibuja, selecciona y retiene a diario cuanto nos acaece a lo largo de la jornada y, con el transcurso del tiempo, un tercer elemento, el recuerdo, dispone e hilvana a su manera los hechos, noticias e imágenes conservadas por ella. Mas el recuerdo no es fidedigno: la selección que lleva a cabo reestructura el material preservado, incurre en omisiones y censuras a veces involuntarias. Como comprobé después de la redacción de mis dos textos autobiográficos *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa*, mi tarea liminar de arqueólogo se transmutaba en construcción literaria: en una obra de arquitectura en la que los sucesos se seguían y se ajustaban conforme a una coherencia a posteriori y una continuidad argumental ajenas a la sustancia real de mi vida (Goytisolo, *Cogitus* 41-42)

Ambos autores parecen confirmar el enfoque de Benjamín, el cual me interesa por dos razones: primero porque concibe la memoria no tanto como un instrumento hermenéutico que permitirá acceder de manera indubitable a un sistema referencial externo, sino que la define como el recinto mismo donde ocurren los “eventos” que son convocados. Las afinidades de esta perspectiva con la propuesta de Paul de Man, que ya he presentado, afloran con facilidad. En segundo lugar, puesto que recordar se asimila a cavar, el trabajo de la memoria supone que uno se convierta en un arqueólogo de sí mismo, que encuentre fragmentos, los acopie y, mediante el proceso de escritura, se convierta en curador de su propio museo imaginario.

Richard Terdiman indica que la memoria es «the modality of our relation to the past» (Terdiman 7). Desde ese punto de vista, la memoria es constructora del pasado, pues el pasado solamente puede existir como recuerdo, lo que llevará a acentuar el carácter construido del recuerdo y el talante constructivo del recordar mismo. El recuerdo consiste en una producción. La memoria no es igual a la autobiografía, no es idéntica a ella. Una primera línea demarcatoria la podríamos

establecer a partir de la dimensión cultural. Yuri Lotman, máximo exponente de la semiótica de la cultura, indica que todo sistema comunicativo requiere una memoria común de la colectividad para su funcionamiento. La cultura es una inteligencia y una memoria colectivas, un mecanismo supraindividual de creación, transmisión y conservación de ciertos comunicados. Toda cultura posee su propio paradigma de memoria-olvido, pero éste está sujeto a modificaciones con el paso del tiempo (Lotman, *La semiósfera I* 159-160). La interacción con el “otro” solamente es posible cuando existe cierto nivel de memoria en común con él/ella. La reconstrucción de la imagen del auditorio del texto que se halla oculta (expresión que Lotman prefiere a la de lector implícito, archilector, etc.) se logrará si reconstruimos el carácter de la memoria común indispensable para que el texto pueda ser comprendido (Lotman, *La semiósfera I* 110-116).

Quedándome con la primera acepción, constato que los textos autobiográficos ofrecen representaciones construidas, a su vez, sobre representaciones previas, puesto que todo evento memorizado es una representación. El texto autobiográfico opera, o se supone que debe operar, a partir de la recuperación del pasado, pero lo cierto es que la memoria supone una productividad y el recuerdo consiste en un producto elaborado antes que un material en bruto. Sobre este producto se erige la elaboración de segundo grado que venimos estudiando.

The following might stand as a bare-bones paradigm for memory's activity. A content of some sort is registered, with whatever fidelity the registering system can manage. Time passes. A representation appears, responsive to the content previously registered. What has happened is memory. Whenever anything is conserved and reappears in a representation, we are in the presence of a memory effect. Memory thus complicates the rationalist segmentation of chronology into «then» and «now». In memory, the time line becomes tangled and folds back on itself. Such a complication constitutes our lives and

defines our experience. The complex of practices and means by which the past invests the present is memory: memory is the present past (Tiederman 8)

La colectividad necesita de la memoria; ésta, a su vez, exige de la narración, pues aquélla coloca el acento en la causalidad, las secuencias temporales de sentido y la interacción entre comportamiento y entorno, lo que permite que uno construya para sí modelos de cómo podrían sentir o actuar los demás. Así, pues, no hay interacción sin relato<sup>18</sup> y el relato funcionará como tal en tanto que éste sea el vector de encuentro con el otro. Adriana Cavarero alude a ello cuando se refiere a lo que denomina “memoria circular”:

Each one of us knows that who we meet always has a unique story [*storia*]. And this is true even if we meet them for the first time without knowing their story at all. Moreover, we are all familiar with the narrative work of memory, which, in a totally involuntary way, continues to tell us our own personal story. Every human being, without wanting to know it, is aware of being a narratable self – immersed in the spontaneous auto-narration of memory. Indeed, it is not necessary that the personal memory be explicitly solicited in its autobiographical exercise; that is, memory need not make of itself an ‘active remembering.’ The narratable self finds its home, not simply in a conscious exercise of remembering, but in the spontaneous narrating structure of memory itself. This is why we have defined the self as narratable instead of narrated. Indeed, the particular contents – the pieces of story that the memory narrates with its typical and unmasterable process of intermittence and forgetting – are inessential.

---

<sup>18</sup> Un dato que parece confirmar lo que vengo diciendo consiste en que el autismo se explicaría por la incapacidad para elaborar relatos que puedan arrojar sentido sobre las acciones de los otros. A ese respecto, véase Simon Baron-Cohen. De igual manera, no es factible la significación si la memoria no existe, ya que ésta opera en cada acto de percepción al dar una estabilidad en la continuidad del mundo y de los sujetos. Es aquí donde reside la potencia y la debilidad del evento, puesto que todo evento ocurre muy pronto y, al mismo tiempo, muy tarde. Muy pronto porque cuando acaece, nuestra aprehensión de él es súbita, y, muy tarde, porque luego, cuando estamos en condiciones de entenderlo, ya es demasiado tarde para recuperarlo.

What is essential is the familiar experience of a narratability of the self, which, not by chance, we always perceive in the other, even when we do not know their story at all (Cavarero, *Relating Narratives* 33-34)

Finalmente, no deseo dejar de mencionar que la memoria viene encarando una problemática derivada de la modificación de la vivencia del tiempo durante el tardocapitalismo: el declive de la memoria y la experiencia de la temporalidad como dominantes sociales. El texto autobiográfico opera, o se supone que debe operar, a partir de la recuperación del pasado. Ante el texto autobiográfico, nos enfrentamos con que un eje vectorializado de los muchos que pueden servir para aprehender la identidad, se privilegia. Ese eje es el de la cronología, sobre la que diré más en el capítulo tercero.

Contemporáneamente este es un punto complejo, ya que nos enfrenta directamente con la crisis de la temporalidad propia del posmodernismo -a la que ya aludí en la introducción de este trabajo-, provocada por la planificada obsolescencia rápida de los productos en beneficio de la producción, con los efectos concomitantes a los que ya aludí. Así mismo, Andreas Huyssens ha observado que nuestro tiempo se caracteriza por la paradójica coexistencia de un desvanecimiento de la conciencia histórica (“amnesia cultural”) al tiempo que una sobreproducción de discursos rememoradores que trastoca el pasado al cultivarlo como nostalgia; en tal caso, el pasado deviene pastiche (Huyssen). Si esto así, me parece apropiada extender vasos comunicantes hacia la definición del pastiche que suministra Fredric Jameson:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of

parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs (Jameson, *Postmodernism* 17)

De la cual debo retener la idea de imitación, que reaparecerá con voluntad irónica; lo veremos más adelante, en autores como Margo Glantz y Severo Sarduy.

## 1.6. TECNOLOGIAS DE LA REPRESENTACION

En la presente disertación, hablo de “tecnologías” para referirme a los procedimientos técnicos y narratológicos mediante los cuales se elaboran las representaciones literarias, pero no por ello dejo de pensar las tecnologías como operaciones mediante las cuales los individuos manipulan sus propios cuerpos. Ahora bien, ¿qué se ha de entender por representación?

Representación (del latín *Representare*, “poner delante”) constituye un término antiguo particularmente complejo de definir, ya que puede ser comprendido desde perspectivas tan disímiles como la estética, la semiótica o la teoría política (Mitchell, “Representation” 11).

Representación deriva del latín *representare* (poner delante). Hay quienes identifican representación y mimesis (Collingwood 47-60), lo que no aclara mucho, ya que el término mimesis también acepta varios significados: copia, imitación, cosificación sensual; pero, sobre todo, porque la idea de imitación suele hallarse lastrada por una concepción acrítica de la semejanza, incapaz de reconocer que ésta es una mera inculcación: que un elemento X (representante) se asemeje a otro Y (representado) sólo significa que el primero se asemeja a la

manera como consensualmente se entiende que el segundo se ha de representar (Goodman, *Los lenguajes* 21-58). Y aquí me parece conveniente citar algunas apreciaciones de Nelson Goodman sobre la imitación, aun cuando ellas se basan en representaciones visuales, o tal vez por ello mismo: los mitos del ojo inocente y del dato absoluto son cómplices terribles. Ambos derivan de, y favorecen, la idea del conocimiento como procesamiento de la materia prima captada por los sentidos, como si esta materia prima fuera recuperable, ya mediante unos ritos de purificación, ya mediante una desinterpretación metódica. Lo que ocurre es que tanto la captación como la interpretación no son operaciones separables; son completamente interdependientes. La teoría de la copia de la representación, pues, queda descartada desde el principio al no poder especificar qué es lo que debe copiarse. No el modo de ser de un objeto, ni todos sus modos de ser, ni tampoco el modo como el ojo incondicionado lo vería. Al representar un objeto, lo que hacemos no es copiar tal hermeneuma o interpretación: lo consumamos. (Goodman, *Los lenguajes* 26-7).

W.J. Mitchell, por su parte, propone entender la representación mediante un esquema cuatripartito en el que un objeto representa a otro. Ese objeto que representa es elaborado por alguien para efecto de que lo contemple otro, y, si porta y significa algo diferente a lo que es, posibilita a la vez que obstaculiza el contacto directo entre aquél y aquello que conecta y separa (Mitchell, "Representation" 12-3)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Tengo una objeción a este planteamiento: la idea inexacta de que una representación se dirige solamente a las personas es errónea, aun cuando no lo parece. Consideremos, si no, el caso de una representación como el espantapájaros, elaborada para "engañar" aves antes que individuos. De otro lado, su asimilación de la representación al signo (y él mismo nos recuerda, siguiendo a Charles S. Peirce, que los signos pueden ser íconos, índices y símbolos), incluso en una definición atómica, no ilumina esta intrincada cuestión.

Una representación es una operación paradójica por la que algo se hace nuevamente presente (re-presentar) a través de un sustituto fabricado expresamente para ello, o dislocado de sus funciones primigenias para que cumpla la función de denotar al primero, independientemente de que exista entre el elemento representado y el elemento representante semejanza alguna. Ahora bien, el elemento representado no existe como algo puro, aislado de sus propiedades, sino que está construido perceptualmente -no se olvide que toda percepción es cultural, que ella no representa el mundo externo sino que lo construye atribuyendo a procesos neuronales un significado del cual, en tanto que tales, carecen (Schmidt, "Beyond Reality" 92). Y, en segundo lugar, que la elaboración del elemento representante dependerá, a su vez, de que satisfaga ciertas convenciones de representación. Estas convenciones implican seleccionar determinados "rasgos" de aquellos que atribuimos al objeto por representar y actualizar determinados códigos o sistemas de significación social. Ahora, si toda representación es un sustituto, yo considero que ésta se halla delimitada, fundamentalmente, por: a. los sistemas ético-ideológicos, que determinan lo que en una sociedad, en un momento dado, es permitido representar, y b. las posibilidades técnicas alcanzadas por el medio que se emplea para efecto de la representación. Además, sostengo que las representaciones pueden ser ulteriores -las más frecuentes- anteriores y simultáneas con respecto a lo representado. Dentro del campo estricto de la narratología, la representación suele entenderse como fruto de la correlación de la distancia, la perspectiva y el modo narrativos (Prince 81; Reis 217), lo que supone un reduccionismo inadmisibile que evita encarar directamente el problema. Por mi parte, añadiré, aun cuando no dispongo del espacio necesario para fundamentarlo, que me inclino a pensar que *en un texto narrativo de ficción pueden coexistir representaciones y presentaciones*. En los estudios culturales, se le entiende como el proceso a través del cual se da forma concreta a conceptos ideológicos abstractos (O'Sullivan 307).

En el texto autobiográfico acontece que quien relata su vida ha de pasar, en primer lugar, por la mediación del lenguaje. Como sabemos, éste es una convención creada colectivamente que le pre-existe y que asimila una pluralidad de códigos, conceptos y categorías que no se ofrecen al empleo del sujeto sino que consisten en el elemento mismo que lo constituye en tanto que tal, encauzando sus opciones cognitivas y preformativas. De ahí el famoso dictum de Roland Barthes según el cual toda lengua es fascista.

En segundo lugar, el autor ha de transitar por la escritura, que derrideanamente asumo no como una mera inscripción gráfica de la oralidad –lo que supondría aceptar un binarismo que ubica jerárquicamente la escritura en una posición subordinada- sino que reconozco que ella goza de un ámbito propio de desenvolvimiento. Me inclino a pensar que la fuerza de los textos autobiográficos se sitúa en su carácter de *simulacros*, concepto que tomo del pensamiento de Gilles Deleuze. Señala el pensador francés que el simulacro, a diferencia de la copia, es una imagen que carece de original. La jerarquización mediante la cual Platón decide privilegiar el original y la imagen implica, para Deleuze, la subordinación de la diferencia en sí misma a lo mismo. Las copias y los íconos son entendidas como buenas imágenes porque ellas han sido dotadas de parecido a la Idea, lo que les otorga un único sentido, el que viene de la Idea. El simulacro es una imagen sin parecido: ha dejado de lado la semejanza y se alimenta de la diferencia, que ha internalizado:

Si nous disons du simulacre qu'il est une copie de copie, une icône infiniment dégradée, une ressemblance infiniment relâchée, nous passons à côté de l'essentiel: la différence de nature entre simulacre et copie, l'aspect par lequel ils forment les deux moitiés d'une division.

La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance. (...) Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il intériorise une dissimilitude (Deleuze, *Logique* 297)

Por ello, debe reconocérsele una valencia y un espacio positivos:

Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction (302)

Así, pues, el simulacro se caracteriza por su singularidad, su anormalidad y su devenir<sup>20</sup>, lo que quiere decir que el simulacro es un evento antes que una forma genérica; que se basa en lo caótico o informe, y su repetición se encuentra sujeta a eventos. Entender el texto autobiográfico como simulacro, entonces, permitiría escapar al círculo vicioso de la representación, interrumpiendo la repetición con la diferencia.

Hay un punto paradójico en la narrativa que se manifiesta con mayor intensidad en el texto autobiográfico. Es el siguiente: el efecto de unidad de una vida que nos comunica un texto autobiográfico se crea mediante varios eventos que se refieren a lo largo de la trama. Ya sea que éstos se presenten de conformidad con el orden lógico-cronológico en que se supone que

---

<sup>20</sup> Los devenires no deben ser confundidos con correspondencias, relaciones, parecidos, imitaciones o identificaciones. Tampoco ocurren en la imaginación o en el sueño. Un devenir es un proceso por el cual alguien o algo deviene otro mientras permanece siendo lo que es, se deviene otro de acuerdo a las capacidades reales o imaginarias de otra cosa. Podríamos decir también que se trata de un proceso carente de sujeto o meta experimentado por una multiplicidad cuando es desterritorializada por otra multiplicidad mediante la activación de un paquete de afectos (Goodchild 150-3). Los devenires constituyen un proceso alterno a la semejanza o a la mimesis, impugnan un pensamiento vertical, y más precisamente hegeliano, mediante el abandono de categorías como sujeto y objeto, las cuales presuponen las nociones de identidad, unidad y tercio excluso, pilares de la racionalidad occidental (Deleuze-Guattari, *A Thousand*).

acontecieron, o que se les reubique en razón de intenciones expresivas, lo cierto es que la persona que aparece ante el lector es creada paulatinamente a través de la contigüidad metonímica de lo que se relata (Gilmore, *Autobiographics* 70-1). Ahora bien, la sintagmática del texto aparece saturada por un conjunto tropológico que constituye, en verdad, un grupo de tópicos, lo que inevitablemente comporta, luego de haber leído varios textos de la misma índole, la sensación de encontrarse ante un juego de combinación y recombinación de series más o menos tipificadas, de posibilidades performativas de los personajes y programas narrativos posibles, fácilmente intercambiables entre sí. Así pues, toda narración es estereotipada. Porque narrar en términos comprensibles (legibles), consiste en proceder sobre las huellas de la experiencia. De hecho, en el relato clásico se acerca el hecho narrativo por las condiciones de su producción: se busca satisfacer una exigencia de totalidad.

### **1.7. VERDAD FACTICA Y VERDAD SIMBOLICA**

En el excelente final de *En los reinos de Taifa* (1986), Juan Goytisolo pregonaba bien a las claras una imposibilidad que no es sólo la del texto autobiográfico con relación a la experiencia que refiere o cree referir:

La infranqueable distancia del hecho a lo escrito, las leyes y exigencias del texto narrativo transmutarán insidiosamente fidelidad a lo real en ejercicio artístico, propósito de sinceridad en virtuosismo, rigor moral en estética. Ninguna posibilidad de escapar al dilema: reconstruir el pasado será siempre una forma segura de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en artera continuidad argumental. Dejar la pluma e interrumpir el relato para amenguar prudentemente los daños: el silencio y sólo el silencio mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad (309)

No obstante, lo mismo podría decirse de aquel discurso que se pretende verdadero sin reclamar para sí un estatuto literario, y es que no existe diferencia substancial –vale decir, de carácter lingüístico, entre discurso fáctico y discurso ficticio.

Cuando leemos textos de ficción, solemos partir de la premisa de que el significado de las oraciones es verdadero, cuando menos dentro del marco que el texto provee. Lo hacemos porque elaboramos un hablante ficticio o imaginario, un sujeto lingüístico que asume sobre sí el rol de la enunciación narrativa y la construcción de un mundo posible. Nuestra lectura específica, apoyándose en la previa comprensión que tenemos del mundo real efectivo, reconfigura ese mundo alterno. Marie L. Ryan denomina “Principle of Minimal Departure” (principio de la desviación mínima) a este proceder:

We construe the world of fiction and of counterfactuals as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid (Ryan 406).

Nelson Goodman, por su parte, nos indica que toda construcción de un mundo requiere partir siempre de mundos que ya existen, de tal modo que hacer un mundo consiste, en rigor, en rehacer (*Ways of Worldmaking*). Pues bien, de producirse una alteración de nuestras expectativas como consecuencia de que el texto no se ajusta alécticamente a nuestra idea de lo que es la realidad, debemos reajustar nuestra claves de lectura, en la medida en que lo podamos hacer, con las estrategias intelectivas apropiadas para el nuevo registro en que nos ubicaremos. Esta operación implica reajustar y recombinar alécticamente los seres y sus propiedades desviándolos

de lo que realmente parecen ser. Desde luego, hay gradaciones entre la realidad efectiva y la ficción, pero es poco factible que un lector se sustraiga a las instrucciones que los textos implican (aunque podría ocurrir), puesto que la economía de la comunicación exige por parte del receptor una reconstrucción imaginaria del mundo que el texto le propone.

Ahora bien, si esto ocurre cada vez que leemos un texto ficticio (salvo que contemos con indicaciones extratextuales de no proceder así), cuánto más fuerte no ha de ser el impulso de leer autobiografías desde el *a priori* de considerar los referentes aludidos por el texto como necesariamente existentes en el mundo real-efectivo. Justamente, la autobiografía parece poseer como ámbito natural de desenvolvimiento ese mundo real efectivo:

Autobiography has a privileged relation to the unproblematized real, as in the «real life» whose existence seems so obvious that it barely deserves further explanation. For autobiography, then, the real is what is given, the ontology upon which autobiography is firmly grounded. Autobiography represents the real through extended figurations of continuums, through chronology and the implied continuities in places and persons (Gilmore, *Autobiographics* 68)

Todo relato nos entrega un universo espacio-temporal, un mundo posible que existe, cuando menos, en el texto. La propuesta del teórico español Tomás Albaladejo Mayordomo respecto a los universos de los que son portadoras las narraciones literarias nos ayuda a comprender mejor la naturaleza del texto autobiográfico. Plantea Albaladejo dilucidar este tema mediante una comprensión global del tipo de *modelo de mundo* que encaramos al leer un texto narrativo. De acuerdo a él, existen 3 modelos de mundos: los modelos de mundo de lo verdadero, los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil:

Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, por su parte, contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están contruidos de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo (Albaladejo, *Semántica* 53-54).

De acuerdo a esta tripartición, la autobiografía, como la biografía, el diario, el texto periodístico o el discurso de la Historia –no existe una diferencia de naturaleza entre todas estas modalidades, vale decir lingüísticas- debe ser comprendida en el primero de los mundos, a partir de los procedimientos de donación de sentido, a los que prefiero invocar antes que a la enigmática y falaz intención autorial a la que ya aludí.

Ahora bien, si examinamos la tipología presentada comprobaremos que existe una mayor facilidad para discriminar los modelos del mundo tercero (ficción no verosímil) de los restantes, mientras que distinguir los modelos de mundo primero (verdadero) y segundo (ficción verosímil) entre sí se torna más intrincado. En efecto, desde una perspectiva textual, los modelos de mundo de lo verdadero y los modelos de mundo de lo ficcional verosímil no difieren. La única posibilidad de distinguirlos implica acudir a alguna instancia extratextual. Esto es así porque la ficción no posee rasgos que le sean propios e intransferibles. En los mundos posibles, por lo demás, coexisten objetos nativos (aquellos que son consubstanciales a la diéresis que el texto propone, pues sólo existen en ese cronotopo), inmigrantes (los que provienen del mundo real o de otros mundos posibles) y subrogados (aquellos que provienen del mundo real y que son incorporados al mundo posible previa modificación de sus propiedades) (Parsons 49-60). Es

evidente que si asumimos la referencialidad del discurso autobiográfico lo que tendría que predominar serían los segundos.

La ficcionalidad es un sistema de representación que propone una lógica de mundo posible y que afecta al concepto de realidad. Es decir, desde un punto de vista cognitivo, la diferencia entre realidad y ficción deriva de operaciones intelectivas del individuo enclavadas en sus experiencias sociales. Estas no ocurren en un espacio vacío sino que se ajustan a los sistemas de cognición socialmente consensuados. Por lo demás, como la ficción no alude a realidades extralingüísticas particulares ni posee referentes –pero sí sentido- no puede ser verdadera ni falsa, aunque, como vimos, sí verosímil. Así, pues, el texto autobiográfico no requiere ser verdadero para ser leído como tal y creído. Basta con que sea verosímil<sup>21</sup>. La verosimilitud (*tó eikós*), concepto que ya elaboró Aristóteles, se define por contraste con lo necesario: lo primero es lo que ocurre la mayoría de las veces; lo segundo lo que no puede dejar de ocurrir (Metafísica, cap V), desde ese punto de vista cabe hablar de grados de verosimilitud: lo que suele ocurrir y lo excepcional, al punto que puede resultar inverosímil. Y también se define en relación de un texto particular con otro texto general y difuso que se puede denominar “opinión pública”, con el género del discurso y con las reglas internas del texto que el lector tiende a considerar como relacionadas con la realidad (Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?* 42-3). Lo verosímil expresa control social, es un patrón que busca mantener modelos culturales institucionalizados: asegura la continuidad cultural que requiere un organismo social para mantenerse: función conservadora. Lo verosímil

---

<sup>21</sup> Quizá quien mejor ilustre la conciencia de elaborar un sustituto verosímil sea Salvador Elizondo. En la “Advertencia del autor” que precede a su *Autobiografía precoz*, declara: “aunque todo lo que en él se narra es más o menos cierto debe tomarse más como la búsqueda de un efecto que como un documento personal” (9)

es importante para entender un texto debido a la operación naturalizadora. Naturalizar un texto consiste en relacionarlo con algún modelo o tipo de discurso a fin de tornarlo legible.

Kristeva advierte que la única característica constante de lo verosímil es que quiere decir, es un sentido:

El sentido de lo verosímil no tiene ya objeto fuera del discurso, no le afecta la conexión objeto-lenguaje; la problemática de lo verdadero y lo falso no tiene que ver con él. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo aparentar-ser-una-verdad-objetiva es reconocido, admitido, institucionalizado. Lo verosímil no conoce; no conoce más que el sentido que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico. (Kristeva, *Semiótica* 11)

No obstante, el tema pendiente parece ser qué se entiende por “verdad”. Hayden White sostiene que el concepto de verdad pertenece al orden del discurso y no de los eventos (White, *The Content of Form* 57). Roger Scruton, por su parte, nos recuerda dos ideas de Kant que pueden ser beneficiosas: a. la pregunta por la verdad debe apuntar a establecer *lo que hace* verdadera o falsa a cada proposición, y dejar de lado la pregunta sobre *lo que haría* verdadera o falsa a cualquier proposición, pues esta última es una pregunta sobregeneralizada. De acuerdo a esta idea, podemos cotejar cada proposición con sus condiciones de verdad pero no existe algo que constituya una “verdad absoluta”. b. El anhelo de arribar a una “verdad absoluta” involucra la concepción de que nos hallamos en capacidad de evaluar la coherencia de la totalidad de la

realidad desde un punto de vista “objetivo”, externo al ser humano. Puesto que carecemos de semejante punto de vista, conviene abandonar esa pretensión (Scruton 109-10)<sup>22</sup>.

Deseo establecer un diálogo entre los conceptos presentados y un planteamiento de Tzvetan Todorov relativamente reciente. Todorov distingue entre la verdad de adecuación (*vérité d'adéquation*) y la verdad de develamiento (*vérité de dévoilement*). La primera es la noción aristotélica de verdad como representación exacta. Este tipo de verdad será susceptible de evaluarse en términos de “todo o nada” y es la que se ha empleado en las ciencias exactas. La verdad de develamiento solo puede medirse en términos aproximativos, no se rige por el “todo o nada” sino por el “más o menos”. En los textos autobiográficos, evidentemente, existen una serie de datos pasibles de verificación, información fáctica que se liga al amoblamiento de la diégesis, circunstancias históricas, nombres de personas o lugares, etc; pero también todo un estrato improbable o aproximativo. Leigh Gilmore establece -en clara sintonía con las ideas de Michel Foucault conforme las cuales los mecanismos de producción de verdad deben ser comprendidos históricamente, a la luz de las prácticas sociales, las relaciones de poder y las distintas concepciones de racionalidad que opone a la idea humanista de un proceso de racionalización gradual- que la “verdad” o “no verdad” de un texto podría determinarse mediante un aparato discursivo que depende de “tecnologías sociales”. No podría estar más de

---

<sup>22</sup> En el discurso autobiográfico, los enunciados lingüísticos muchas veces aluden a realidades extralingüísticas particulares. En tal caso remiten a un referente. Lo que se diga del referente puede ser verdadero o falso. Desde una perspectiva cognoscitiva, podemos señalar que: a. hay enunciados que pueden verificarse empíricamente por observación ordinaria o controlada; b. Hay enunciados cuya verdad deriva de que se ajusten a ciertas normas o reglas formales de las que se deriva si una proposición se ajusta a ellas o no. Las reglas no son expresiones que puedan ser verdaderas o falsas, tampoco las preguntas o las órdenes. Se trata de interrelaciones entre entidades dentro de un sistema formal.

acuerdo con ella de lo que estoy pues, en efecto, de otro modo no seríamos capaces de leer ciertas “verdades” sobre el deseo del sujeto construido en la autobiografía, codificados en datos que tal vez no sean “correctos” desde una perspectiva de la verdad como correspondencia, pero que consolidan una verdad que excede el mero dato específico (Todorov, *The morals* 90).

Tal es el caso, por citar una inflexión valiosa, del psicoanálisis lacaniano, el cual distingue entre “exactitud” y “verdad”. La primera se ajustaría a lo que venimos denominando verdad de correspondencia, y su esfera es la de las ciencias objetivas; la verdad, en cambio, es materia de las ciencias del sujeto y se manifiesta solamente en el lenguaje porque éste es la única instancia donde se puede decir la verdad del deseo. De hecho, muchas verdades se expresarían más elocuentemente a través del error y de la mentira (Evans 215- 216).

Debo, llegado a este punto, referirme a cómo vinculo autobiografía y verdad.

En primer lugar, reconozco que, efectivamente, en tanto que lector de autobiografías y memorias podría embarcarme en pesquisas. La pregunta, sin embargo es la siguiente: ¿para qué? La respuesta se halla implícita en el proyecto de Lejeune. El pacto autobiográfico se sustenta en la “sinceridad” del autor. Si esto es así, el resultado de la pesquisa ideal determinará cuáles escritores son sinceros y cuáles no, y en qué grado, y respecto a qué. Evidentemente, eso es poco productivo. Más valioso resulta examinar lo que cada uno de los textos me dice antes que verificar afirmación tras afirmación para efecto de comprobar la exactitud parcial, y luego global, de lo que se me dice en los textos.

A una segunda aproximación me ayuda la propuesta de Jean Starobinsky, quien en su estudio de 1975, *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*, rechaza la conexión entre texto y verdad referencial propuesta por el propio Rousseau en *Les confessions*, para centrarse en lo que le parece relevante: la emoción (verdadera) que el autor experimenta conforme aparece ante sí su propio pasado evocado (que tal vez sea falso): la exactitud no ha de buscarse en los acontecimientos referidos sino en la naturaleza y características de los vínculos que el autor establece con su propia vida. Mediante semejante empresa, problemática, sin duda, el autor se revela a sí mismo ante el otro y transparece ante sí en ese pasado-presente de la rememoración. Entonces, el valor que emerge de tal praxis ha de ser el de la autenticidad (Starobinski 216-239). Asumo la autenticidad como *parti pris* por dos razones: la primera tiene que ver con la autoexigencia ética -que no supone ingenuidad- de creer si bien no en la exactitud, cuando menos en la verdad de lo que leo. Desde luego, esto no me libra de la posibilidad de la sospecha; pero es importante no caer en una idealización del concepto de verdad, ya que los enunciados de los textos con los que trabajaré podrían admitir diversos grados de fiabilidad diversos como convicción, convicción absoluta, etc. H.H. Price deslinda entre *Belief Proper* (creencia estricta), que es la que se asienta sobre alguna evidencia; y *Acceptance of Taking for Granted* (Aceptación de dar por descontado) (46-50), en donde, si bien se carece de evidencia, se asume una ausencia de disentimiento no razonada. Asumo esta opción porque no sólo me parece la más razonable sino también la que provee una mayor economía de la comunicación, puesto que recelar de todos y cada uno de los enunciados de los varios textos con que espero analizar mi investigación supondría la elaboración implícita de un contra-texto negativo para cada uno de los libros que he escogido analizar. Un primer movimiento de aceptación de la autenticidad de los textos me libera de esa dispersión.

Así mismo, abandono la idea del texto autobiográfico como dependiente de una narrativa pre-existente, relación que conlleva un remanente platónico innegable: la vida como modelo y la autobiografía como copia en que se subvierte la garantía referencial que implica la vida del autor como centro fijo, externo a la estructura del texto, al proponer que es la obra la que construye la vida, no al revés. Lo que tenemos en el texto autobiográfico es un personaje<sup>23</sup> dotado de una voz narrativa<sup>24</sup> por medio del cual se expresa, aunque podría pensarse en contra-ejemplos.

Asumo que el “yo” construido por el texto es un yo ficcionalizado. Esto no supone una contradicción con lo que previamente acabo de declarar, pues, como es bien sabido, ficción y verdad no se contraponen<sup>25</sup>. Aceptar la ficcionalidad como rasgo operativo del texto

---

<sup>23</sup> Entiendo el personaje como una unidad semántica poseedora de rasgos distintivos que lo asemejan a un ser humano. Los procesos semionarrativos mediante los que se le configuran son el nombre, las acciones, su propio discurso y la caracterización. A ese respecto, consúltense los trabajos de Seymour Chatman y Mieke Bal.

<sup>24</sup> La voz narrativa es un proceso de enunciación que regula la relación entre narrador y narratario. No se trata de la representación de un simple hecho acústico sino de un elemento que mantiene importantes vínculos con las demás instancias narratológicas: la focalización, el orden, la velocidad, la norma lingüística por la que se opte o el tipo de acto de habla que se efectúe. Véase Genette, *Figures III*; Prince, *A Dictionary of Narratology*.

<sup>25</sup> Ficción y realidad no difieren o coinciden de manera autónoma o heterónoma sino que se vinculan a través de la comunicación. La ficción no es, por tanto, un problema lingüístico sino pragmático, pues se puede emplear medios no lingüísticos para crearlas. En todo caso, a nivel lingüístico, el texto ficticio no deja de contener enunciados que sean verdaderos. Asumo que el acto de ficción no es un particular acto de habla sino la reproducción imaginaria de diversos tipos de actos de habla. Los enunciados de ficción poseen todos los atributos de los del lenguaje ordinario: a. tienen objetos de referencia; b. son verdaderos o falsos. Empero, no son reales sino imaginarios o ficticios. Difieren de los enunciados de realidad en su estatuto óntico.

autobiográfico no impide que aceptemos que todo texto autobiográfico puede ser leído de acuerdo a una *hipótesis de autenticidad* (Pozuelo 222-5). Más aún, la reivindicación del texto autobiográfico como ficticio pregona, bien a las claras, un “horizonte de verdad”<sup>26</sup> como telón de fondo o plataforma, como criterio contrastativo para la autenticidad de lo que se relata. Esto quizás sea así porque todo relato de eventos históricos siempre implica apreciaciones éticas, y la dimensión ética difícilmente puede pensarse al margen de la interacción social efectiva. Entonces esa *hipótesis de autenticidad* con que es factible interpretar el texto autobiográfico debería encaminarse a reconfigurar un horizonte de verdad “simbólica”, débil, precaria, pero por ello mismo valiosa y representativa de una interacción social efectiva, lo que explica por qué una estudiosa indica que el sujeto de la escritura autobiográfica puede ser descrito más precisamente como un objeto producido para efectos de crítica cultural (Gilmore, *Autobiographics* 122-126).

---

<sup>26</sup> Paul John Eakin, en clara conexión con las propuestas de Bruss y Lejeune –aunque intenta disociarse, hasta cierto punto, de ellos, plantea la existencia de reglas implícitas en el discurso autobiográfico que darían lugar a tres posibles transgresiones, las cuales, de cometerse, desacreditarían al texto y al autor: “These rules are tacit because the daily performance of identity story is instinctive and automatic, and so it is chiefly when they are perceived to have been broken that they are most clearly displayed and articulated. This paper identifies three primary transgressions--there may be more--for which self-narrators have been called to account: (1) misrepresentation of biographical and historical truth; (2) infringement of the right to privacy; and (3) failure to display normative models of personhood. The seriousness of these charges for those accused is registered in the consequences that result from the alleged violations: public condemnation, litigation, and (potentially) institutional confinement. Telling the truth, respecting privacy, displaying normalcy--it's the last of these obligations that points most directly to the big issue that they all three signal and underwrite: what are the prerequisites in our culture for being a person, for having and telling a life story? To link person and story in this way is to hypothesize that the rules for identity narrative function simultaneously as rules for identity. If narrative is indeed an identity content, then the regulation of narrative carries the possibility of the regulation of identity--a disquieting proposition to contemplate in the context of our culture of individualism (Eakin, “Breaking Rules” 113-4). Como se ve, esta propuesta no puede menos que recaer en una comprensión del fenómeno autobiográfico regida por la probanza y lo policíaco.

En el presente trabajo, me conciernen más los esquemas autoperceptivos del letrado canónico -tal como ellos se producen en el texto- durante el período que va del *ethos* modernista al mundo posmoderno y cómo a través de ellos se expresan sistemas ideológicos y sociales, problemáticas de género, raza, identidad, sexualidad. Preocupada por estos problemas, Leigh Gilmore ha propuesto el concepto de *autobiographics*:

I offered autobiographics to describe those elements of self-representation which are not bound by a philosophical definition of the self derived from Augustine or the literary history or concept of the book which defines autobiography as a genre; instead, autobiographics marks a location in a text where self-invention, self-discovery, and self-representation emerge within the technologies of autobiography, namely, those legalistic, literary, cultural, and ecclesiastical discourses or truth and identity through which the subject of autobiography is produced (Gilmore, *Autobiographics* 185)

Los textos que estudio en esta disertación asumen conscientemente la problemática de la verdad de su propio estatuto de disímiles maneras: Salvador Elizondo y Severo Sarduy aceptan, de plano, el carácter construido y eficaz de la actividad reconstructiva del pasado que sus textos llevan a a cabo. Como hemos visto, Elizondo declara en la “Advertencia del autor”, escrita más de treinta años después de publicado el texto:

Este libro habla solamente de mí como si a lo largo del trecho que narra no hubiera yo tenido una vida de relación con los demás. Mis padres y mi abuela están ausentes a pesar de que tuve con ellos una relación muy estrecha que este desplante de egocentrismo pasa por alto y aunque todo lo que en él se narra es más o menos cierto debe tomarse más como la búsqueda de un efecto que como un documento personal. (...) La crónica personal está disfrazada, envuelta en el aderezo de la elaboración literaria de hace muchos años para que

quede como una tentativa por definir la vida en un momento dado de su evolución, no para ser una cifra absoluta (9-10)

Y, para quien conozca su obra y recuerde, ya en “Una página de diario”, recogida en *Cuaderno de escritura* (1969), se manifestaba contra las taimadas torsiones de la escritura que aspiraba a capturar lo fáctico:

29 de mayo de 19...-...Me pregunto si los que algún día lean estas líneas no pensarán que las habré escrito para que ellos las lean y se formen una imagen falsa o torcida por mi mala intención y su mala conciencia. Como si todo esto no fuera más que un juego, un torpe juego literario de mentes pequeñas que se deleitan en dejar un vano pero buen recuerdo en mi caso y en el de reavivar una grata pero falsa memoria en el de ellos. Pero yo mismo no sé quién ni cómo soy, ¿podemos, entonces, ser responsables, yo de lo que escribo ahora aquí y ellos de lo que piensen entonces allá? Lo escribo aquí para tenerlo presente desde ahora y para que lo sepan los intrusos invitados y los bienvenidos indiscretos. No importa ni siquiera (invoco para ello a Heráclito de Efeso) que puedan haber sido escritos por muchas manos, la de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado en todo momento continuo y del olvido, esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura (44)

Esto es así no solo por la refiguración artística del pasado implícita en la mediación literaria que el paratexto proclama, sino porque la interpretación de la propia vida ha cambiado, modificando, así, la percepción de los hechos. El escritor cubano Severo Sarduy acuerda a su ausencia de sentido del tiempo, el *tour de force* que supuso para él redactar la “Cronología” que firmó en 1975: “No comprendo la sucesión de eventos ni me parece que correspondan a instantes precisos, no creo en la idea de continuidad”. De ahí la artificiosidad del texto y de la vida que éste devuelve:

Releo estas notas y me doy cuenta enseguida de que si tuviera que retrazar mi vida ahora mismo otra vez lo haría de un modo completamente diferente. Otra línea de sentidos, otros detalles. O quizás la escritura sea eso: poder inventar, cada vez, la vida: destruir el pasado: agua quemada (9)

Si aceptamos, siguiendo a J. Hillis Millar, que la presuposición logocentrista de la tradición dominante en Occidente se figura la narrativa como una línea:

The sequence of events in a novel, whether it is thought of as the “real” events narrated or as the narration itself, is not a literal line. It is, for one thing, temporal rather than spatial. Writing, on the other hand, is “literally”, in obvious ways, linear and spatial, even though writing is some use of a physical line so that it makes a figure that stands for something else and is open to repetition (...). No sign, moreover, can exist without repetition, without being used more than once. In that repetition the second version becomes the origin of the sign-function of the first. The significance of both is generated in the space between, by what Jacques Derrida, notoriously, calls “différance.” To speak of a “narrative line,” then, is to transfer a process already figurative to new figurative uses, according to a regular displacing of “literal” referentiality that governs the terminology of narrative forms (Miller, *Reading Narrative* 46-7)

Entonces, el dictamen de Sarduy apunta a un rechazo de los presupuestos coherenciales del logocentrismo sostenido a lo largo de los distintos “autorretratos” que hallamos en sus *Obras completas* así como en el texto autobiográfico fundamental *El cristo de la rue Jacob*, el cual opera en base a fragmentos o “epifanías”, como decide llamar a los segmentos, colocándose bajo la égida de Joyce. El fragmento va de la mano con un rechazo hacia la narrativa totalizante. Desde luego, este tipo de narración también constituye una estrategia discursiva mediante la cual se pretende salvar, honestamente, la incomplitud del recuerdo que no logra saturar la totalidad de

lo que fue una vida mediante el agolpamiento de momentos hilvanados. Este tipo de texto me coloca ante una distinción nueva que es complementaria de la que vengo exponiendo. La tensión entre el discurso autobiográfico que se quiere saturado o pleno y aquel otro que no oculta sus vacíos o contradicciones. Tal es el caso de Neruda, quien en la breve nota que precede a sus memorias precisa:

Estas memorias o recuerdos son intermitentes y a ratos olvidadizos porque así precisamente es la vida. La intermitencia del sueño nos permite sostener los días de trabajo. Muchos de mis recuerdos se han desdibujado al evocarlos, han devenido en polvo como un cristal irremediabilmente herido (9)

No podría ser de otro modo porque la posición desde la que se evoca conspira contra la certeza de lo que se recuerda. Por ello, tampoco sorprende la sencilla vacilación con que Jorge Luis Borges da inicio a *An Autobiographical Essay*:

I cannot tell whether my first memories go back to the eastern or to the western bank of the muddy, slow-moving Río de la Plata-to Montevideo, where we spent long, lazy holidays in the villa of my uncle Francisco Haedo, or to Buenos Aires. (...) We must have moved out to the suburb of Palermo quite soon, because there I have my first memories of another house with two patios, a garden with a tall windmill pump, and on the other side of the garden an empty lot (203)

La confluencia del tiempo de la enunciación y el del enunciado difuminan la materialidad del recuerdo. Donoso, por su parte, admite resueltamente la necesidad de ficcionalizar los recuerdos que relata a fin de insuflarles vida, vale decir, de saturarlos, de complementarlos:

Muchas historias familiares se ahogan en el pozo de la desmemoria tribal, reducidas a vestigios que carecen de vocación para más. Resta de ellas apenas una chispita, un destello mínimo que puede o no sugerir misterio, o complejidad, o ánimo de trascendencia, o una tajada de verdad histórica, pero al hacer su tránsito al relato puro se apagan. Es que las narraciones, para sobrevivir, deben ser más que un acopio de datos entrelazados en la cadena del tiempo: es necesario cierto soplo para animar el cristal de la imaginación de modo que, no transparentes sino translúcidas, retengan una parte de la mirada, rechazando su función de transparencia total para que así la imagen retenida dé paso a otra imagen tan completa que se desintegre al tocar el desorden lineal de la realidad (209)

Y Glantz, en un pasaje elocuente, reflexiona sobre lo que Nabokov, en *Ada or Ardor* (1969) denominaría la “textura del tiempo”, y como ésta permite una permanente saturación temática – lo que es una manera de marcar la inacababilidad de la tarea, en la que jamás se produce el cierre- mediante la continua incorporación de materiales nuevos, o a través de un ligero desplazamiento o modificación de la perspectiva evocadora:

“Los judíos –dice en alguna parte Bashevis Singer- no registran su historia, carecen del sentido cronológico. Parece como si, instintivamente, supieran que el tiempo y el espacio son mera ilusión.” Esa sensación de un tiempo largo, gelatinoso, contraído y dispuesto a resumirse en un tema con múltiples variaciones y cadenze, coincide con la vida de mis padres y con las conversaciones repetitivas de las que sale de repente una chispa que ilumina algún evento descuadrado por la cronología ideal que la historia nos quiere hacer tragar. El tiempo es un espacio caligrafiado y repetido sin cesar en las constantes letanías con que el pueblo judío religioso se ocupa de medir su vida (42)

Caso distinto lo constituyen las memorias de Mario Vargas Llosa y la autobiografía de Reinaldo Arenas. En el caso del primero lo decisivo, sin duda, es la clara apelación a un realismo

intencional en que “fingir la realidad” se consigue mediante una sólida estructuración del material. Cualquier fisura o vacío minaría la ilusión referencial.<sup>27</sup> *Antes que anochezca*, por su parte, aspira a convertirse en un documento acusatorio contra el régimen cubano que lidera Fidel Castro y ese afán polémico se vería estratégicamente minado por el propio autor si diera cobijo en el centro de la obra a la duda o la incertidumbre respecto a los datos de una vida que no puedo menos de calificar como “exagerada”, categoría sobre la que diré más en el capítulo tercero.

El conflicto saturación/vacío da lugar, además, a otro, más intenso: el de la oposición entre la recuperación cronológica de la experiencia o el rechazo de ese modelo. Pero ¿por qué podría ser problemático este modelo? John Sturrock propone que la cronología distorsiona el impulso de aprehensión de la verdad mediante la actividad autobiográfica al ficcionalizarla:

If the object of autobiography is to take possession of our past in as original and coherent a way as possible, the chronology works against that object by extending the past merely conventionally and claiming itself to be the source of life's meanings. For chronology, as we know very well, is seldom understood simply as a succession of events; it is read as an intelligent concatenation of events, and temporal sequences are effortlessly raised into causal ones. We are reassured by believing that what follows after also follows from, a reassurance we are fully entitled to reading a fictional narrative, whose sequence has been dictated by its author, we are hardly entitled to it reading a chronological life story, which is largely a sequence of contingencies. A life story so organized is the counterfeit integration of a random life into convenient fiction (Sturrock, “The New Model” 54-5)

---

<sup>27</sup> Para la reflexión del propio Vargas Llosa sobre la consecución de la verosimilitud en el realismo que practica son indispensables: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971); *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975); *Cartas a un joven novelista* (1997).

Sturrock propone a los autobiógrafos seguir el modelo del psicoanálisis, del cual indica, exageradamente, que la autobiografía tiene todo por aprender. En el psicoanálisis, el analista no se convierte en un historiógrafo del analizado ni presta absoluta atención a la totalidad de su relato, sino que se concentra en episodios significativos a través de los cuales se transuntan los traumas que pueden explicar la neurosis. Sugiere, además, priorizar el orden de las secuencias de los acontecimientos en el presente –es decir en su manifestación discursiva- sobre el orden de la secuencia de éstos en el pasado (sucesión lógico-cronológica) (55). Las atingencias de Sturrock resultan sugerentes aun cuando quizá su propuesta posea el flanco débil de hacer del discurso autobiográfico un instrumento terapéutico. Pero no es seguro que todo autobiógrafo aspire a encontrar una “cura” mediante su escritura. De otra parte el discurso del analizado posee la espontaneidad de la oralidad mientras que los textos examinados en esta disertación son escritura. ¿No hay en Sturrock una reafirmación de la metafísica de la presencia?

Los textos de Neruda, Borges, y, sorpresivamente, Elizondo, se ciñen al férreo modelo cronológico, al cual cede, también, e irónicamente, Sarduy, en su *Cronología*. Vargas Llosa, por su parte, intenta escapar a él mediante la alternancia de dos líneas temáticas ubicadas en distintos momentos históricos. Más sabia me parece la estructuración de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, pues agrupa los distintos relatos (las conjeturas) por solidaridad temática. Esto permite un mayor grado de flexibilidad en la combinación de las secuencias, amén de que la situación de la enunciación narrativa de base está incorporada, en típica operación metaficcional de *Mise en abîme*, en el discurso mismo de las memorias, abriendo una brecha por la cual el narrador puede recuperar para su nivel diegético lo que ha narrado, comentándolo, glosándolo, rebatiéndolo,

contrastándolo. *Las genealogías* juega un juego parecido al de Donoso, con el beneficio adicional de que su puesta en relato admite la pluralidad de voces.

## 2. IMAGENES Y RELATOS: LAS MODALIDADES DEL RECUERDO

### 2.1. EL SER Y LA POSE

¿Se escribirían tantas memorias y autobiografías en la actualidad si no dispusiéramos de fotografías; es decir, de un archivo visual que anima la capacidad evocadora de los individuos? Como bien saben todos los que hayan leído a Proust, la memoria no requiere de imágenes para su incitación. Y, ciertamente, las evocaciones desencadenadas por imágenes parecen ser una constante antropológica; pero no deja de ser cierto que el vertiginoso archivo visual puesto a nuestra disposición desde la aparición de la fotografía incrementa –y quizá también obtura– nuestra aprehensión fenoménica del pasado, rendido a nuestra contemplación subyugada o distraída. Así mismo, sería justo que nos preguntáramos por la vigencia de lo autobiográfico *per se*; a lo que voy es a si no es exacto ver en el auge de lo visual y de lo audiovisual una posibilidad para articular lo autobiográfico (así como lo biográfico y lo histórico) de una manera distinta debido a la

modificación del medio. Es decir, si no podríamos considerar la común práctica del álbum fotográfico como la contrapartida no ilustrada al texto autobiográfico que se ajustaría mejor a ese nuevo *sensorium* del que hablaba Benjamin, y que él consideraba uno de los efectos fundamentales de la emergencia de las nuevas tecnologías de la comunicación. En efecto, para Walter Benjamin, la fotografía, la radio y el cine originaban un *sensorium* caracterizado por una percepción grupal y parcialmente distraída, como la que encontramos entre el público que asiste a una función cinematográfica. Esto es así porque los nuevos dispositivos someten a las personas a un bombardeo de estímulos de una rapidez tal que la percepción queda saturada y automatizada. Hay que precisar que el pensador alemán distingue entre experiencia (*Erfahrung*)

y vivencia (*Erlebnis*). La primera supone una larga adquisición del individuo que requiere de la memoria, el tiempo y la duración para sedimentarse; además, se enmarca dentro de la tradición y los saberes. La segunda, se refiere a los datos específicos que capta la conciencia. Las nuevas tecnologías causaron una crisis total en las formas miméticas tradicionales -asentadas en un modo de producción artesanal cuyo proceder imitaba la lenta operación de la naturaleza, que trabaja mediante estratificaciones- sino que minan la sacralidad y la unicidad de la obra de arte, lo que Benjamin denomina “aura”:

The situations into which the product of mechanical reproduction can be brought may not touch the actual work of art, yet the quality of its presence is always depreciated. This holds not only for the art work but also, for instance, for a landscape which passes in review before the spectator in a movie. In the case of the art object, a most sensitive nucleus — namely, its authenticity — is interfered with whereas no natural object is vulnerable on that score. The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced. Since the historical testimony rests on the authenticity, the former, too, is jeopardized by reproduction when substantive duration ceases to matter. And what is really jeopardized when the historical testimony is affected is the authority of the object.

One might subsume the eliminated element in the term “aura” and go on to say: that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced. These two processes lead to a tremendous shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind. Both processes are intimately connected with the contemporary mass movements. Their most powerful agent is the film. Its social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is, the liquidation of the

traditional value of the cultural heritage (Benjamin, *Illuminations* 223)

Si bien se suele considerar la invención de la fotografía como el punto de quiebre en el *continuum* de técnicas mediante las cuales se capta la realidad, no se ha reparado lo suficiente, quizás, en que el cambio fue consecuencia de un anhelo de velocidad antes que de precisión, como se ha sostenido en muchas oportunidades. En efecto, según Jacques Aumont el pasaje de la imagen pictórica a la imagen fotográfica se explica por un deseo de aprehensión de la realidad que fuese más veloz que exacto. De hecho, en su argumentación Aumont recuerda la *camera ottica* de Canaletto, la cual incorporaba un visor reflex, como evidencia de que la exactitud ya se había conseguido en la pintura. Ahora bien, entre 1780 y 1820 se produjo en la pintura europea un importante cambio que se manifestó en el auge del *studio* - técnica que pretende capturar la realidad tal como ésta se muestra “a primera vista” y cuya importancia reside en su rapidez de ejecución- en detrimento del *esbozo*, cuya razón de ser consiste en la prefiguración de un proyecto futuro. A lo anterior hay que agregar la invención del ferrocarril. Este reordenó el espacio, potenció el desplazamiento longitudinal y la contemplación de paisajes enmarcados, lo que dio lugar a la emergencia de un esquema perceptual marcado por la movilidad activa de la pirámide visual, la visión panorámica, la imagen fragmentada, así como por la idea del conocimiento mediante la mirada (Aumont 31-37).

Me parece evidente que existen dos claras analogías entre escribir un texto autobiográfico y posar para la fotografía de uno mismo: 1. en ambos casos estamos ante una forma de

autopresentación; 2. ambas prácticas intentan recuperar o producir el aura, exilada en la esfera de lo humano y su irrepetible unicidad.

Un punto que quizá convenga precisar tiene que ver con el hecho de que la fotografía refuerza la elaboración “realista” del discurso autobiográfico. En efecto, como ha demostrado Nancy Armstrong, existe una conexión entre el realismo literario y la fotografía: no es sólo que ambas manifestaciones comenzasen a incrementarse por la misma época en Occidente sino que ambas proveyeron a los individuos de un archivo o repertorio a partir del cual les fue posible autopensarse (Armstrong 3-5); suministraron una red de protocolos que aprehendían la experiencia visual del mundo. El auge de la fotografía, hay que precisarlo, ocurre durante el período en que decae la religión en el imaginario de Occidente, suplantada por la democracia y la ciencia. La fotografía colabora con la segunda y auxilia en el proceso de industrialización, en la vigilancia y el control. Todo esto le otorga un estatuto de verdad pues se le presume como suministradora de documentos objetivos (Berger 53-54).

Por todo lo dicho, mi sorpresa no ha sido excesiva (pero no ha dejado de ser) al constatar el predominio de lo fotográfico como substrato representacional o nocional de la actividad autobiográfica en los distintos textos que escogí estudiar, aunque ella se haya producido. En mi opinión, la conexión entre autobiografía y fotografía asume tres modalidades: 1. la fotografía como suplemento a la escritura misma que, paradójicamente, reimpulsa a ésta misma; 2. la fotografía como objeto dentro de la diégesis (historia); 3. la fotografía como análogo del texto autobiográfico.

### 2.1.1. LA FOTOGRAFIA COMO SUPLEMENTO

Las memorias de Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez ostentan sendas fotografías en la carátula. Independientemente de cuál haya sido el grado de intervención que los escritores han tenido en la presentación de sus obras, lo cierto es que desde una perspectiva semiológica, las fotografías de esos textos operan como signo primero de los textos que leeremos, induciendo una línea de interpretación bajo la cual se habrá de recomponer la pluralidad de sentidos latente en el texto. El caso más notable de manipulación es el de *El pez en el agua*. Si bien el texto posee dos líneas temáticas –una que refiere la formación del escritor y otra que testimonia la campaña presidencial del famoso autor- lo cierto es que la imagen, una toma de Vargas Llosa que, brazos en alto y sonriente, saluda a sus partidarios, conjeturo, en alguno de los innumerables mítines políticos que le tocó protagonizar, impone el predominio de la trama “política” del texto; esto es, su nivel más inmediato y urgente, pues las memorias de Vargas Llosa, entre otras cosas, han sido la puesta en claro de una insólita y accidentada aventura que no culminó como se esperaba. En su día, el texto fue leído de manera sesgada, lo que era inevitable, pues la coyuntura, así como la imagen que comento a ello invitaban. No debemos dejar de advertir el talante autoirónico de la imagen de su autor capturada en un momento de euforia y presentada ante la mirada del lector mucho después, cuando ya nuestro conocimiento de la derrota electoral de Vargas Llosa resemantiza la imagen que se nos muestra. Esta foto es del tipo que los fracasados aspirantes a una presidencia después no quieren volver a ver y sobre el que cae un piadoso o condescendiente olvido. Así, la fotografía, en combinación con el título, rubrica el primer mensaje del balance que el propio autor efectúa (esto quizá explique la necesidad de la otra línea temática, pues si la trama “política” es la de un fracaso, la transformación de estados de la línea alterna será la de un triunfo). Esa foto, así mismo, es una

evidencia de la construcción post-política ahora también vigente en América Latina, copada por la figura del comunicador, la imagen, la estética del *advertising* y el populismo comunicacional que ha vuelto obsoleto al intelectual y su discurso. Y una fuerte evidencia de ello la ofrece, justamente, el fracaso del escritor peruano (Sarlo, “Basuras culturales” 224-5)<sup>28</sup>.

En el caso de las memorias del Nobel colombiano, la fotografía del niño es una imagen de la infancia. El niño aparece solo, aislado. Ante la mirada infantil se abre un panorama que el lector no conoce ni comparte. El niño no mira al ojo de la cámara. Su mirada se dirige hacia algo o alguien que no vemos. Ese aislamiento, y he ahí ya una primera connotación que corrobora un rasgo semántico muy propio a la obra de García Márquez, refrenda su excepcionalidad, su ajenidad, pues el niño de la foto, demasiado joven para ello, no busca nuestra complicidad. Más aún, y es un tópico banal, la imagen del niño se carga de la idea de inocencia; su rostro azorado corrobora su “verdad”. Dese luego, estamos ante una imagen falsa, pues no es un niño a quien contemplamos sino al famoso escritor colombiano Gabriel García Márquez presentándose con la apariencia del infante que alguna vez tuvo<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Para una reflexión sobre la política como espectáculo en la específica campaña electoral de Mario Vargas Llosa, revítese Degregori y Grompone.

<sup>29</sup> No quisiera dejar de traer a colación el caso excepcional de *Los buscadores de oro* (1993), memorias de infancia del escritor guatemalteco Augusto Monterroso. En ésta, un rol central lo juega una fotografía presentada en la carátula de la obra, convocada por el propio autor: “De cierta prolongada estancia en este puerto conservo hasta el día de hoy una fotografía en la que debo de tener unos cuatro años. Veo en ella a un niño de espesa cabellera rubia que mira un tanto desafiante hacia la cámara, con una cuchara flojamente sostenida entre los dedos índice y pulgar de la mano derecha; se encuentra sentado en un cajón grande de madera, frente a otro de las mismas dimensiones sobre el cual hay dos platos de loza: uno sopero, vacío, con una cuchara abandonada en él, y otro, plano, con un trozo de carne, verduras, y varias rodajas de pan; detrás puede verse la baranda de una casa de madera típica de puerto tropical, imagen que se refuerza con la vista al fondo de dos palmeras de abundante follaje (...) ¿Quién tomó esa fotografía y por qué causa en situación para mí tan poco airosa? Pues bien, porque estoy castigado, y sin duda porque tomar una fotografía en ese momento suavizaba o hacía más llevadero a mis padres el

Como se ve, ambos casos demandan que la fotografía sea entendida como connatural a su referente, al cual lleva siempre consigo y del cual es evidencia (Barthes, *La cámara* 32-3), como muestra directa de lo “real, que la química hace posible aparecer y sobre la que rigen las leyes de la física también; en suma, como huella luminosa, para emplear el bello símil de Philippe

Dubois:

Seguramente cae de su propio peso recordar que, en su nivel más elemental, la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones (55)

Por esto, el noema que rige la fotografía puede ser expresado del siguiente modo: *Ça a été* (eso ha estado):

---

embarazo social que yo acababa de producir.” (63-4). Se trata de un retrato que, amén de cumplir las ya mencionadas funciones de singularizar y atestiguar, designa uno de los polos de la trayectoria estético-vital con que el escritor guatemalteco elige construir su “yo” textual.

Sorprenden dos cosas. En primer lugar, que el narrador aluda a la cabellera rubia del niño. Objetivamente, no hay manera de precisarlo *a partir de* una vieja fotografía en blanco y negro. La información, deduzco, no proviene de la observación de la imagen sino del recuerdo que se impone sobre ella. Si aceptamos que en el mundo los objetos poseen color, la descripción de Monterroso apunta a suturar la zona que la foto no llena ni cubre. Puesto que el color no es restituido más que a la cabellera infantil, puedo entrever la rubicundez (capital simbólico) proclamada/reivindicada como una marca de identidad tan especialmente valiosa que Monterroso no desea que quede de lado. De otro lado, el peso tan relevante que Monterroso otorga al espacio, a la ubicación geográfica: el paisaje es historia, el paisaje es memoria. La fotografía le permite amoblar el mundo de sus recuerdos mediante una eficaz síntesis en que se condensa el trópico.

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular absoluto (Barthes, *La cámara* 31)

El signo fotográfico, es bueno decirlo de una vez, es híbrido. Linda Hutcheon, que considera la fotografía como la manifestación postmoderna por excelencia, señala:

In Pierce's terms, it is both *indexical* (its representation is based on some physical connection) and *iconic* (it is a representation of likeness) in its relation to the real (...) the addition of language is the addition of the *symbolic* to the *indexical* and the *iconic*. The process of "reading" the conventions of both the verbal and the visual can now be seen as related, though different: both involve hermeneutic work by the viewer, but this work includes the interpretation of three types of signs, as well as their combination. (Hutcheon, *The Politics* 130-1).<sup>30</sup>

La fotografía cumple, además, las funciones de singularizar, atestiguar y designar. La primera tiene que ver con el hecho de que la fotografía designa un ser particular o un objeto en lo que tiene de individual; la segunda puede asimilarse al planteamiento barthesiano ya indicado; la tercera función deriva de la comprensión estrictamente indexical de la fotografía:

[Ella] acaba valorizando particularmente la virtualidad extensiva, el poder de contaminación del índice fotográfico, lo que se podría llamar, siempre con Barthes, su fuerza de expansión metonímica. (Dubois 72)

De donde proviene la idea barthesiana –proveedora de un desplazamiento psicoanalítico, y citada por Margo Glantz en *Las genealogías* (241)- conforme la cual no es el ojo sino el dedo el que

---

<sup>30</sup> Para un valioso examen del carácter semiológico de la fotografía remito a Clive Scott (17-45).

fotografía. Pero la fotografía, que preserva, al mismo tiempo atestigua, paradójicamente, la precariedad de los seres<sup>31</sup>. En efecto, el mundo contemporáneo, nuestro mundo, ha visto la consagración de lo que Régis Debray ha bautizado como “teorema óptico de la existencia”:

La piedra angular que sustenta el edificio de nuestras creencias y de nuestras prácticas no es la elección intelectual de la verdad, ni la elección moral del valor. Antes que esas operaciones por así decir secundarias que conciernen al conocimiento y a la moral, y los determinan, está el teorema óptico de la existencia: lo que es, es. Y como nuestros principios de visión son también de división, lo demás, todo lo que “no hay que ver”, se considerará no-ser, engaño visual o falso pretexto (301)

Este teorema, que sanciona la ecuación: lo visible = lo real = lo verdadero, es tanto más poderoso cuanto que las imágenes son accesibles a todos, lo que no ocurre con la escritura. Aquí se produce una significativa modificación epistemológica en Occidente<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Walter Benjamin indica lo siguiente: “In photography, exhibition value begins to displace cult value all along the line. But cult value does not give way without resistance. It retires into an ultimate retrenchment: the human countenance. It is no accident that the portrait was the focal point of early photography. The cult of remembrance of loved ones, absent or dead, offers a last refuge for the cult value of the picture. For the last time the aura emanates from the early photographs in the fleeting expression of a human face. This is what constitutes their melancholy, incomparable beauty. But as man withdraws from the photographic image, the exhibition value for the first time shows its superiority to the ritual value.” (Benjamin, *Illuminations* 227-8)

<sup>32</sup> Debray indica: “Somos la primera civilización que puede creerse autorizada por sus aparatos a dar crédito a sus ojos. La primera en haber establecido un rasgo de igualdad entre visibilidad, realidad y veracidad. Todas las otras, y la nuestra hasta ayer, estimaban que la imagen impide ver. Ahora la imagen vale como prueba. Lo representable se da como irrecusable. Pero como el mercado fija cada vez en mayor medida la naturaleza y los límites de las representaciones sensibles, mediatizadas como están por industrias, el rasgo de igualdad se transforma y pasa a ser: «Invendible = irreal, falso, no válido» Sólo lo válido vale, y sólo tiene valor lo que tiene una clientela. La alineación de los valores de verdad sobre los valores de la información indexa la primera sobre la oferta y la demanda: será considerado verdadero lo que tiene un mercado (304)

Mayor conciencia irónica de tales procesos es la que hallo en Salvador Elizondo. Su *Autobiografía precoz* se abre con un retrato contemporáneo a la escritura del texto; se cierra con otra fotografía que nos proporciona la imagen del autor al tiempo de la nueva edición del texto. Elizondo intenta repetir una pose, lo que no es frecuente en nuestro corpus, como sí lo es acudir a la palabra y a la imagen para autopresentarse (lo hacen Vargas Llosa, García Márquez, Glantz, Monterroso) y, de ese modo, agudiza la diferencia y la semejanza; es decir, el contraste, el cual proviene de la inevitable transformación física pero también de la modificación del temperamento que cada uno de los retratos suministra. Así, la segunda fotografía complementa/comenta la primera, como la “Advertencia” complementa/comenta al texto mismo. ¿Cómo leer esta simetría? ¿Qué designa este gesto? Si la fotografía muestra lo que ya jamás será visto de nuevo (Savater, 124), me parece detectar una ironización de una imposible autoexigencia mimética, acompañada de una escritura no librada a sí misma, sino que su semiosis resulta retenida por una entidad constante: la del propio Elizondo, tan autocentrado en sus retratos como parece estarlo en su propia obra. Consecuentemente, la fotografía nos propone su sola imagen, ajena a cualquier conexión con algo que no sea más que él mismo. Como indica bien Philippe Dubois:

Lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* –dada como inevitable, existencial, irresistible– del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una «presencia virtual», como ligada consubstancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí *como excluido* (Dubois 160)

En ambas fotografías, a diferencia de lo que ocurre con las imágenes mediante las que Vargas Llosa y García Márquez se ofrecen a la contemplación, Elizondo deja constancia de que sabe que será mirado. Así, la mirada rehuye el disimulo y abiertamente establece el pacto del reconocimiento con el lector/espectador. Un pacto no menos paradójico y ambiguo por dos razones: primero, porque Elizondo, en realidad, no mira a ninguno de sus lectores realmente, sino a la cámara; es decir, posa; es decir, adopta una actitud que no es la que naturalmente tendría (todo gesto de espontaneidad no sería otra cosa que un artificio a la segunda potencia). Y, segundo, porque en la foto retrato coexisten en tensión cuatro imaginarios: aquel que el sujeto fotografiado cree ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que el retratado es y aquel de quien este último se sirve para exhibir su arte (Barthes, *La cámara* 45).

Casos más exacerbados presentan Margo Glantz y Reinaldo Arenas, puesto que ambos deciden que sus textos sean acompañados por sendos álbumes de fotografías. Aun así, el álbum no opera exactamente de la misma manera en los dos textos. En *Las genealogías* se trata del testimonio y la preservación de un linaje transplantado a México bajo las más desfavorables circunstancias, y para beneplácito de la autora, quien se felicita de haber nacido ahí. Los retratos de familia en interior, las tomas individuales o de pareja capturan un momento de la historia y ellas mismas son históricas: certifican el ambivalente proceso de aculturación y preservación de la diferencia. Entre las fotografías de Osher y Sheindl Glantz, ataviados a la manera rusa del siglo pasado, y el retrato de Jacobo Glantz (padre de la autora) vestido como charro, lo que media es un proceso consciente de apropiación cultural de la iconografía oficial mexicana. Así, pues, la fotografía constituye una declaración y convoca un relato que la explique. A la plenitud icónica de las fotografías, *Las genealogías* opone la descripción de las mismas. Es indispensable obrar así para

inscribir en éstas la lectura que ella acredita, pues la foto nada dice. “Ella no explica, no interpreta, no comenta., Es muda y desnuda, llana y opaca.” (Dubois 81). Glantz, conforme una operación característica a los escritores, no elude comentar las fotografías:

Me gusta una bella fotografía de época, color sepia, alineadas las figuras, caras dulces y confiadas, caras de fotos que ya nunca se contemplan. Son los shif brider, los hermanos de barco, porque además de hermanos de leche uno puede tener muchas otras clases de hermanos y éstos son de barco. Se han retratado en Amsterdam, todos vienen a América, todos son judíos, algunos de Polonia, otros de Rusia, hay un goi, un no judío, es polaco, nada lo diferencia de los demás, tiene una mirada tan gentil como la de los otros (Glantz 91)

Este proceder les atribuye predicados que le son ajenos, les otorga una configuración “otra”. Y, desde luego, esta operación no siempre convence: el sentido de las imágenes es polisémico. Por ejemplo, la distinción del *goi* en la fotografía de los hermanos de barco sólo puede ser proporcionada lingüísticamente, así como la idea misma de hermandad. Cuando Glantz se refiere a la fotografía de 1932 en que aparece junto a su madre y Lilly, esta última no parece ver a la cámara fascinada, como declara la autora (242). La suya es, más bien, la mirada sorprendida del niño cuya atención ha sido capturada por un interés tan repentino como precario, estado que cualquiera que haya tenido alguna experiencia con niños conoce bien. ¿En esto consiste la fascinación? Como se ve, la interpretación del signo fotográfico es complicada justamente por el carácter híbrido ya indicado.

En el álbum fotográfico hay un predominio de la imagen paterna. Esta recurrencia se explica, de un lado, por el narcisismo extravagante de Jacobo Glantz, individuo afecto a posar para fotógrafos y pintores:

-¿Por qué te retratas tanto? (En mi casa hay cerca de ciento treinta cuadros de mi padre, excluyendo los miles de autorretratos que se hace.)

-Porque todos querían pintarme. Yo fui atracción de los pintores, fui muy fotohigiénico (sic)

-Y ¿qué decía mamá cuando sólo te dedicabas a mirar cómo pintaban los pintores?

-¿Qué tenía que decir?, yo siempre anduve en el ambiente artístico

(...)

Mi padre sonrío, sentado a una mesa, junto a una docena de jacobinos que se miran entre sí, como Narcisos.

Regreso, como de costumbre, el próximo sábado. Papá mira complacido y absorto uno de sus retratos:

-Qué interesante, dice, se ve que es poeta (128-9)

La fijación con la propia imagen revela un alejamiento del rígido código del judaísmo tradicional, que censura la producción de imágenes por ver en ellas la manifestación de idolatría (Exodo 20:4-5), uno de los tres pecados cardinales, y un alejarse del tipo de compromiso que existe entre la divinidad y los seres humanos, basado en la revelación de la divinidad a través de la palabra (Avery-Peck 434-43). De otro lado, parece claro que esta prevalencia del deseo paterno por ver representada su propia imagen, hubiese una especie de transferencia de lo femenino hacia lo masculino, pues es el padre quien se solaza en su propia imagen antes que la madre, lo que, además, se refrenda en la pregunta de la protagonista y la seca respuesta que recibe de su padre.

La característica del álbum posee un correlato discursivo manifiesto en la tendencia de *Las genealogías* a privilegiar la voz del padre, así como su peripecia existencial. Si la encuesta de Glantz sigue tan de cerca la perspectiva masculina ello ha de explicarse por la jerarquización de roles preexistente en el mundo tradicional judío del que proviene la autora, de ahí que la suya sea una opción de verismo y fidelidad a un punto de vista. No obstante, Glantz es muy consciente de que las fotografías son verdaderas bombas de tiempo, capaces de generar mil historias posibles que ya no cabrán en las páginas de sus memorias (242)- y diferentes versiones. Por lo dicho, parece apropiado que un texto como *Las genealogías*, que encapsula el devenir de un linaje en una eficaz estructura de entrevista –la cual sirve para articular líneas de fuga respecto a esa forma de la rigidez temporal que impone la cronología- exhiba las fotos que lo acompañan evitando un ordenamiento secuencial tanto en el agrupamiento (Glantz las dispersa a lo largo de todo el texto) como en la datación de las mismas. El de Glantz se ajusta a una retórica ilustrada y convencionalmente elegante, con las poses estudiadas de los individuos fotografiados, los escenarios de estudio, o, simplemente, difuminados en el juego de luces y sombras para crear una suerte de atemporalidad que el ropaje, los objetos del mobiliario e, incluso, el arreglo personal de los retratados desmienten sin esfuerzo.

Sólo Shulamis no tiene foto de estudio, sus fotos llevan la marca clara de otra moda, la de la domesticidad, la de la naturalidad, la forma de retratarse es la de la cámara a domicilio, cuando ya las familias distinguidas (suelen ir de compras a los Estados Unidos o comprarlas de fayuca en México) tiene cámaras particulares y todos los momentos de los niños pueden ser captados en su naturalidad instantánea (243)

En el caso de la autobiografía de Reinaldo Arenas, el álbum de fotos que acompaña al texto escrito prácticamente se circunscribe a fotos del protagonista, como refrendando el predominio del ego narcisista para cuya exhibición, en buena medida, se construye *Antes que anochezca*. Las fotografías de Arenas van desde la infancia hasta momentos en que ellas evidencian el avance de su enfermedad. Estas, pues, son hitos de una ruta mórbida establecida desde un inicio como piedra toque del contrato autobiográfico. El álbum de Arenas difiere del de Glantz ostensiblemente por esa razón, pero también por motivos de autorrepresentación en términos retóricos. Se ubica a mitad del volumen, como si establecieran algún intermedio en el discurso, se despliegan de conformidad a la cronología del autor. Su sencillez no evade la retórica sino que establece una retórica distinta: es el tipo de fotografía que en inglés se denomina “snapshot”, y que yo traduciré por instantánea: imágenes cotidianas encuadradas de manera poco sofisticada, escenarios naturales. Se trata de la clase de material que refuerza la praxis democratizadora de la fotografía contra la que luchan, en una batalla perdida, quienes quieren hacer de ésta un arte. Se manifiesta un apropiado y rotundo isomorfismo entre la simplicidad fotográfica del álbum y la llaneza lingüística con que Arenas decide presentarse en *Antes que anochezca*, texto que, por lo demás, induce a proyectar sus temas en la lectura que uno hace de las imágenes, donde el homoerotismo, la recurrente sexualidad de Arenas o la tan elogiada belleza de los compañeros constituyen elementos a recuperar, negar o construir.

### **2.1.2. FOTOGRAFIA Y DIEGESIS**

A Salvador Elizondo la fotografía lo confronta al atestiguar imágenes tremebundas, tal es el grado de choque que poseen. La primera imagen se produce cuando, habiendo huido a Europa

para escapar del triángulo afectivo en que se involucró con dos hermanas, Silvia y María, la mujer de mirada “tenebrosamente bella”, recibe un recorte periodístico. Recapitulo cediendo la palabra a Elizondo:

María me amaba a su vez y ese amor que secretamente me profesaba era como una proyección del estado de ánimo inquietante que como una lepra invisible había invadido su mente descompuesta. Al cabo de cierto tiempo me di cuenta de que mi traición a Silvia estaba compensada por la suya y tácitamente aceptamos, los tres, formar un contubernio misterioso, una hermandad siniestra. (...) Huí nuevamente a Europa desquiciado por aquella pasión que conforme pasaban los días se hacía más intensamente inolvidable, añoraba desesperadamente aquel amor secreto, hediondo, que contenía, porque en él participaba Silvia, un dejo del momento en que yo la había mirado por primera vez. Pasaron los meses y un día, en Roma, recibí, enviado anónimamente, un recorte de revista policíaca con la fotografía del cadáver de María. Se había suicidado en un cuarto de hotel degollándose con una hoja de afeitar (42)

No me detendré ahora en el examen del nivel melodramático evocado en este acontecimiento. La segunda imagen, bastante famosa, es la que encuentra por azar un día cuando lee *Les Larmes d'Eros*, de Georges Bataille.

Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida. (...) Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representa la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. Esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el sólo mirarla

me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer, me remitía a un mundo que en realidad todavía no he desentrañado totalmente: el que está involucrado en ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento de China (56-7)

Como aclara Eduardo Becerra en la “Introducción” a su edición crítica de *Farbeuf, o la crónica de un instante* (Elizondo 2000), la fotografía a que Elizondo se refiere se trata de la ejecución de Leng-Tch’é, registrada por George Dumas. Erróneamente, Elizondo la atribuye a Louis Carpeux e indica que el supliciado es Fu Tchu Ki, torturado el 10 de abril de 1905 por haber asesinado al príncipe mongol Ao Jan Wan. La fuente de esta equivocación se halla en que Elizondo sigue confiadamente los datos inexactos que proporciona *Les larmes d’Eros*. Del mismo modo, la importancia de lo fotográfico, y de esa fotografía en particular, proviene del proyecto literario de Elizondo, encaminado a conseguir una suerte de isomorfismo tecnológico entre escritura y fotografía, si es que se asume como válido el partatexto. En una entrevista, Elizondo detalló su operatividad y sus problemas:

Ya que la escritura es cursiva y sucesiva, resulta difícil obtener la instantaneidad misma en la escritura: solamente se obtiene un reflejo de esa instantaneidad, ya de segunda potencia, en un nivel, en la que se fijaría no la instantaneidad temporal sino la instantaneidad de la sensación que produce la lectura (Rufinelli 34)

Si buscáramos analogías para los efectos que las imágenes han provocado en Elizondo, la primera idea que se me ocurre es que la imagen, canalizada a través de los medios de comunicación masiva, no se banaliza necesariamente, pues lo que le otorga su carácter ominoso

o impactante no proviene de una sanción social, del código de la cultura (pasible de desgaste) sino de las zonas irracionales del *punctum*<sup>33</sup>, en el sentido que Barthes otorga a este vocablo, lo que quizá no sea otra cosa más que la fuerza de lo fotográfico que proviene de su combinar la evidencia de lo real y lo azaroso<sup>34</sup>. De otro lado, las fotografías que Elizondo contempla son lo suficientemente impactantes como para resultar traumáticas. Hablar de lo traumático implica, desde una perspectiva lacaniana, hablar de la irrupción del orden de lo simbólico dentro del campo de lo real, vale decir que lo real se podría transformar o no en traumático una vez que se ha simbolizado. Explica Slavoj Žižek:

Herein lies the trauma's vicious cycle: the trauma is the Cause which perturbs the smooth engine of symbolization and throws it off balance; it gives rise to an indelible inconsistency in the symbolic field; but for all that, the trauma has no existence of its own prior to symbolization; it remains an anamorphic entity that gains its consistency only in retrospect, viewed from within the symbolic horizon –it acquires its consistency from the structural necessity of the inconsistency of the symbolic field. As soon as we obliterate this retrospective character of the trauma and “substantilize” it into a positive entity, one that can be isolated as a cause preceding its symbolic effects, we regress to common linear determinism. Therefore, in order to apprehend this paradox of the traumatic object-cause (the Lacanian *objet petit a*), a topological model is needed in

---

<sup>33</sup> Se trata de un elemento de la fotografía cuya presencia perturba, impacta, hiera, de algún modo cuya causa no acaba de ser clara, la sensibilidad de quien lo contempla. “El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)(Barthes, *La cámara* 65)

<sup>34</sup> Refiriéndose al fotógrafo Carlos Jurado, Elizondo recuerda que: “Siendo la fotografía el arte en el que seguramente el inabordable azar participa con mayor fuerza que en cualquier otro, la frontera entre el amateur y el profesional ha sido muy imprecisa.” (Elizondo, *Estanquillo* 106)

which *the limit that separates Inside from Outside coincides with the internal limit*. Viewed from within the symbolic order, the object appears as its irreducible/constitutive Outside, as a reef that bends the symbolic space, disturbs the symbolic circuit; as a trauma that cannot be integrated into it, a foreign body that prevents the symbolic order from fully constituting itself. However, the moment we ‘step out’ in order to grasp the trauma as it is in itself and not through its distorted reflections within the symbolic space, the traumatic object evaporates into nothingness (Žižek, *The Metastases of Enjoyment* 31-2)

Será por eso que Žižek dirá: “it is through its ‘repetition’, through its echoes within the signifying structure, that the cause retroactively becomes what it always-already was” (32). Esa estructura se presenta desde un comienzo en el caso de Elizondo, pues la suya es la mirada de los objetos mediada por la cultura: así la fascinación por la imagen del cuerpo blanco de su institutriz deriva de la belleza de aquél; la que siente por la fotografía de la tortura se sostiene en conceptos como los de “éxtasis” y “mística”.

El azar reaparece tanto en la obra de Sarduy, aunque brevemente. Un pasaje particularmente logrado en *El Cristo de la rue Jacob* es el siguiente:

Voy caminando por la calle –voy a ver *Roma* de Fellini-, sin saber por qué miro de momento a donde pongo el pie (llueve y el asfalto está húmedo). Voy levantando poco a poco la suela, como con miedo. Algo se va despegando y va cayendo lentamente, como un animal aplastado, una mancha de tinta negra: es mi propia cara. Mi foto impresa (9)

Esta repentina aparición del propio rostro supone un retorno siniestro. En sus reflexiones sobre lo que Sigmund Freud denomina “Das Unheimliche” (lo siniestro), manifiesta el pensador vienes que este sentimiento se produce como consecuencia de que el sujeto se enfrenta con eventos que

parecen confirmar creencias y temores irracionales asentados en una visión mitológica y mística del mundo, o bien como consecuencia de complejos y temores infantiles que se reactualizan en fenómenos como las coincidencias, las repeticiones o, justamente, en la idea del doble, implícita, a mi entender, en el relato de Sarduy y en la impresión de encontrarse inopinadamente con su propio rostro:

The theme of the 'double' has been very thoroughly treated by Otto Rank (1914). He has gone into the connections which the 'double' has with reflections in mirrors, with shadows, with guardian spirits, with the belief in the soul and with the fear of death; but he also lets in a flood of light on the surprising evolution of the idea. For the 'double' was originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic denial of the power of death', as Rank says; and probably the 'immortal' soul was the first 'double' of the body. This invention of doubling as a preservation against extinction has its counterpart in the language of dreams, which is fond of representing castration by a doubling or multiplication of a genital symbol. The same desire led the Ancient Egyptians to develop the art of making images of the dead in lasting materials. Such ideas, however, have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which dominates the mind of the child and of primitive man. But when this stage has been surmounted, the 'double' reverses its aspect. From having been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death.

The idea of the 'double' does not necessarily disappear with the passing of primary narcissism, for it can receive fresh meaning from the later stages of the ego's development. A special agency is slowly formed there, which is able to stand over against the rest of the ego, which has the function of observing and criticizing the self and of exercising a censorship within the mind, and which we become aware of as our 'conscience'. In the pathological case of delusions of being watched, this mental agency becomes isolated, dissociated from the ego, and discernible to the physician's eye. The fact that an agency of this kind exists, which is able to treat the rest of the ego like an object — the fact, that is, that man is capable of self-observation — renders it possible to invest the old idea of a 'double' with a new meaning and to ascribe a number of things to it — above all, those things which

seem to self-criticism to belong to the old surmounted narcissism of earliest times. (Freud, "The Uncanny" 234-5)

En las memorias de Juan Goytisolo, hay lugar para lo fotográfico, que es relevante a pesar de su relativa escasez. El primero y más obvio se vincula, previsiblemente, a la infancia y la familia nuclear:

PREHISTORIA: eventual reconstitución mediante fotografías contempladas en la infancia y, a veces, ulteriormente perdidas de vista. En primer lugar, la de la boda: retrato insólito de la pareja que doce años después te procrearía. El de pie, vestido de chaqué, delgado, con bigote, increíblemente joven: ningún parecido con el viejo consumido y enfermo que luego conocerías. Ella, sentada en un sofá, con toca y traje perfectamente blancos, inmovilizada en el fervor de su belleza inmarchita. La mano del hombre apoyada con ademán protector en el hombro de ella. Expresión grave y absorta de la mujer, tal vez distante o ajena al rito ancestral que cumplía (...) SORPRESA: materialidad del amor entre aquellos dos seres, visible en el esmero y afán escrutador con que el retratista, tu padre, fija la belleza y expresión serenas de la mujer perennemente misteriosa y joven, como si, presintiendo la brusca desaparición, acumulara inconscientemente las pruebas de su futura existencia barrida (*Coto Vedado* 43-4)

Lo que aparece con intensidad en la última parte de la cita es lo que Barthes reconoce como *punctum* adicional, omnipresente y desgarrado, en la fotografía: el Tiempo (Barthes, *La cámara* 164). El Tiempo y su catástrofe ya acontecida históricamente pero todavía futura en la fotografía de la madre de Goytisolo ya muerta y entonces por morir.

El segundo momento importante ocurre cuando Goytisolo refiere una divertida anécdota que involucra a otros escritores. En la primavera de 1958, Camilo José Cela llega a París para el

lanzamiento de *La colmena*. Cela desea conocer a Jean-Paul Sartre por lo que Goytisolo, un tanto sorprendido, concerta un encuentro en que se desempeña como intérprete.

Transcurrió un lapso y, mientras yo seguía sin entender el móvil de la entrevista, recibí la llamada telefónica de un compatriota cuyo nombre he olvidado. El señor Cela, me dijo, me ha pedido que me ponga en contacto con usted para sacar las fotografías de su encuentro con Sartre. Caí de la copa del árbol y le repuse con sequedad que había en efecto una reunión de los dos escritores pero él no estaba invitado a asistir a ella. (...) Sin estos arquitrabes y frisos de adorno, el supuesto tú a tú de los grandes resultó deslavazado y mustio (*En los reinos* 109-10)

Se diseñan dos posiciones ante la literatura que el protagonista explica con detalle poco antes de relatar el incidente que acabo de evocar (102-4). El episodio de la fotografía ausente metaforiza las carencias y complejos de inferioridad de ese medio literario hispánico que Cela encarnaría y Goytisolo se encargará sistemáticamente de desenmascarar a lo largo de sus textos.

Pero existe otra recurrencia a lo fotográfico, más privada e intensa:

Los atributos externos de una virilidad exótica, avasalladora, excesiva –fotografías del entrenamiento de militar y de unos sijs, de dos jayanes trabados en el sinuoso, implicante abrazo de la lucha turca– provocaban asimismo un estímulo fugaz a mis fantasías (*En los reinos* 170)

El voyeurismo de Goytisolo se reiterará en las diversas descripciones del tipo de hombre que desea. En más de una oportunidad las memorias de Goytisolo nos confrontan con el placer de ver. Su mirada deseosa supone una reflexión sobre las tensiones entre lo masculino y lo

femenino. Fredric Jameson ha hablado de la violencia esencialmente “pornográfica” que existe en lo visual, en su aprehender el mundo como si se contemplara un cuerpo desnudo (Jameson, *Signatures* 1-6). Es obvio que aquí la violencia se construye desde el ojo avieso del protagonista, futuro explorador del París árabe, como veremos en el capítulo siguiente, en una suerte de antropología previamente figurada por las fotografías que nutren el fantaseo de Goytisolo. Ahora bien, la pulsión voyeurista posee un régimen escópico informado por la mirada masculina. Si aceptamos como válido el famoso planteamiento de Laura Mulvey según el cual la estructura narrativa fílmica –y todo film se hace a base de fotografías- ha sido controlada por una división del trabajo heterosexual de índole activo/pasiva en la que el varón controla la fantasía de la imagen al tiempo que aparece como el representante del poder, ya que es él quien resulta portador de la mirada (y con quien ha de identificarse el espectador) (Mulvey 14-26), entonces constataremos que la mirada de Goytisolo es masculina por el sentido de su constitución (y no estaría de más recordar que el dispositivo fílmico, que depende de la fotografía, conlleva regulaciones ideológicas previamente constituidas que son las que informan el aparato de base mismo y femenina por su orientación, lo que es una interesante manera de deconstruir el binarismo de género internalizado en Occidente. Del mismo modo, dada la naturaleza de la voz narrativa (autodiegética), las memorias de Goytisolo inducirían hasta cierto punto un proceso de identificación entre el lector y el sujeto de la enunciación, que es el que controla los diversos aspectos de la voz y el modo narrativos. En un segundo nivel, existiría una inducción identificatoria de carácter diegético, por la que el lector diseñado por el texto se conectaría con el personaje debido a cierta común posición cultural, lo que se prueba en la atingencia de que los sijs y los jayanes, previamente monumentalizados, constituyen emblemas de una “virilidad exótica”. Pues cabe que uno se pregunta: ¿exótica desde qué mirada? Habrá oportunidad, más

adelante, de volver sobre estas imágenes de deseo y decir algo sobre el “orientalismo” de Goytisoló.

Mencionaba páginas atrás, cuando me refería a Margo Glantz, que las fotografías pueden operar como un elemento desencadenante de la capacidad fabuladora, como un estímulo a la imaginación, vale decir, a la proyección de imaginarios. Ninguno de los textos escogidos en esta disertación parece prestarse mejor a ello que *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, las excelentes memorias de José Donoso. Declara su interés por hurgar en el problema de la memoria y el olvido históricos (120), así como reivindicar el conocimiento empírico (136), pero consciente del enmarañamiento genealógico y de la pérdida de la experiencia que el tiempo acarrea, Donoso postula antes que una sapiencia un conocimiento aproximativo, conjetural, que opera como una especie de psicoanálisis propio (162) en que los daguerrotipos y las fotografías preservan la imagen de algunos seres que, de otra manera, posiblemente no se sabría siquiera que alguna vez existieron. Evocando a las tías apellidadas Gana, eternamente metidas en la cama, y a sus visitantes, Donoso intenta recuperar el pasado mediante un grupo de viejas fotografías a través de las cuales conserva –o cree conservar, lo veremos- la memoria tribal:

A menudo, al contemplar esas fotos, me acometía una gran pesadumbre porque parte de esas personas había desaparecido sin dejar ni un nombre ni una fecha en la crónica familiar, y trasuntaban un angustioso aire de eterno silencio. ¿Quiénes fueron? ¿Por qué no dejaron huella de amor ni de anécdota en nuestros anales? ¿Quiénes habían sido –insistía yo, como exigiéndoles una respuesta-, además de esos mudos cartones de canto dorado, y al pie de la figura evanescente la firma de los fotógrafos –Díaz y Spencer, Heffer, Gareaud-, es decir el nombre de los artistas fotógrafos como lo único resistente al tiempo? ¿Alguien, en todo el mundo, recordaba quién fue este caballero de *pince-nez* dorados y barba blanca? ¿Y este otro señor tan flaco, ahogado en los pelos de sus favoritas a lo Offenbach,

confundidos con los del zorro del cuello de su abrigo, fue o no el médico de la familia? ¿De qué familia? ¿A qué familia pertenecía esta imagen? ¡Tanto medio luto decimonónico, tanto alfiler de corbata, anillo, leontina! ¿Y esta linda mujer de ojos claros, evasivos, seguramente perversos, con el copete de su moño parado sobre la nuca, podía ser aquella que cuando se pronunció su nombre en la mesa, mi abuelo se paró de la silla y volcándola salió del comedor dando un portazo que nos dejó estupefactos, porque fue una orden para que la familia corriera el tupido velo que la mantenía unida. Mi propia fotografía, también, andando el tiempo, iba a terminar en el cajón de un niño desconocido (145-6)

El narrador luego se enteraría por su padre de que las fotos en que creía hallar una huella de su propia tribu<sup>35</sup> en realidad constituían un testimonio de las celebridades parisinas del Segundo Imperio: Sardou, Durand, Littré, Brahms, Delacroix, Verne, Charcot, entre otros. El padre indica a su hijo, además, que recuerda a aquellos que “son nombres que siguen vivos, no como el nuestro, que se desvanecerá” (148) (y aquí no podemos dejar de detectar una suerte de detonante en la actividad “inmortalizadora” de la escritura en el joven Donoso). Estos hallazgos casuales permiten tejer una trama de recurrencias e imbricaciones, aspecto en que *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* se asemeja a *Vivir para contarla*: al célebre Charcot acudió Agustín Concha, tío-abuelo del narrador, en busca de cura para el retardo mental de su hijo Cucho,

---

<sup>35</sup> Vale la pena traer a colación un pasaje en que Carlos Fuentes indica la importancia que tuvo para él el dispositivo fotográfico en el proceso de autorreconocimiento identitario:

“I discovered that my father’s country was real. And that I belonged to it. Mexico was my identity yet I lacked an identity. (...) I had to look at the photographs of President Cárdenas: he was a man of another lineage; he did not appear in the repertory of glossy, seductive images of the salable North American world. He was a mestizo, Spanish and Indian, with a faraway, green, and liquid look in his eyes, as if he were trying to remember a mute and ancient past.” (8)

verdadero *fin de race* de una estirpe, como ocurre en tantas novelas, y con quien el narrador compartió momentos en la infancia:

Muchísimos años después, ya olvidado Cucho Concha, cuando yo ya era un hombre, leí en un *Paris-Match* un artículo muy hermoso, ilustrado con geniales fotografías decimonónicas, sobre médicos, salas de clase y laboratorios franceses en el siglo XIX. Una de esas fotos, la fotografía protagónica del artículo, era del profesor Charcot en su aula de la Salpêtrière, examinado a un pobre loco encorvado a sus pies, oscuro humillado, un pobre animal dolorido, un montón incoherente de miembros, pelo, facciones, ropa, que anudado en su dolor, parecía implorar la clemencia del maestro, o quizás de todo el mundo. También la clemencia de los estudiantes, que rodeando al profesor lo escuchaban en el hemiciclo. Charcot, con su cabeza orgullosa y su mirada deslumbrante, se inclinaba sobre el despojo humano desmoronado a sus pies. La lectura de la foto describía la Salpêtrière de entonces, a Charcot, y se refería, muy en especial, a cierto muchacho pálido que desde la última fila del anfiteatro parecía atento a lo que sucedía abajo: la revista había rodeado precisamente la cabeza de este estudiante con un círculo rojo. El texto lo identificaba como un judío vienes, estudiante del Profesor Charcot, Sigmund Freud. (...) Al ver esta imagen pensé inmediatamente en Cucho Concha. Hacía muchos años que había muerto. ¿Lo examinaría alguna vez Sigmund Freud en la Salpêtrière, lo interrogaría, haciendo un esfuerzo por romper la costra de su alienación, para llegar a entenderlo? No lo sé. (...) En todo caso, que Freud, de pasada y entre una serie de «casos» exhibidos por Charcot en clase, hubiera por lo menos visto, tocado, tomado conciencia de mi pariente, se me presenta como una conjetura seductora, aunque sin posibilidad de que se confirme positiva o negativamente. (...) Avanzando un paso más en esta audaz conjetura, ¿no era posible que ese bulto semihumano, desdichado y humillado de la fotografía, que no merecía más respeto que un desecho en un basural, fuera Cucho Concha mismo, casualmente captado con el mágico propósito de que yo, un siglo más tarde y a miles de kilómetros de distancia, me horrorizara con el espectáculo de su vejación y envilecimiento, que no consideré muy distinto a lo que yo, a veces, sentía frente a mi psicoanalista? (161-2)

Esta cita ejemplifica bien, por otra parte, el carácter instigador de la fotografías en el temperamento de novelista en Donoso. Justamente, uno de los mejores capítulos de las

memorias, el séptimo, intitulado “Los cueros negros”, se construye plenamente sobre elaboraciones conjeturales cuyo punto de arranque se halla en dos fotos: las de Marta y Eugenia, hermanas del abuelo del narrador. De lo que se trata en este segmento de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* es de develar el misterio respecto a la identidad de Sor Bernarda, monja de clausura que mantuvo el rostro cubierto con un velo negro durante sesenta años. ¿Fueron Marta y sor Bernarda la misma persona? ¿Coinciden en un solo ser la jovencita de diecisiete años que mira sin temor el “ojo escrutador de la lente de la foto” y la monja que rehusó tercamente mostrar su faz? ¿Fue enclaustrada Marta para limpiar el honor de la familia, mancillado por la fuga de su hermana Eugenia con el gringo Barrow? ¿Marta fue substituida por otra persona?, ¿por la Mariconcilla? Este enigma y la certeza de las imágenes guiarán al novelista en la elaboración de variadas hipótesis explicativas de un destino.

Sucede que hace un tiempo yo estaba leyendo una biografía de las mujeres en la obra proustiana, y me fijé especialmente en una amiga suya llamada Laure Heyman. Su fotografía es espectacular: un rostro dulce pero al mismo tiempo irónico, sombreado por párpados soñadores. El texto aseguraba que esta dama había sido una de las grandes «horizontales» de París en su época, a la que no recuerdo qué zar de Rusia tuvo que pagarle con una revière de brillantes por el favor de acompañarlo a una cena privada. (...) Pensando un poquito más atrás, no puedo dejar de recordar que la amiga de infancia de la Nana Teresa en «Mariposa» se llamaba también Laure, y que ambas niñas jugaban juntas en el parque talquino. Me interesó de nuevo la biografía de Marcel Proust: consulté tanto su lugar de nacimiento como la fecha en que todo esto sucedió. Mi sorpresa fue grande, o quizás no tanto, cuando comprobé que los datos coincidían para las dos mujeres.

Es posible conjeturar entonces que la Nana Teresa, gris, humilde y servicial como fue, haya jugado cuando era una niña pequeña con la que fue una de las mujeres más cultas, elegantes y admiradas de la Europa de su tiempo. ¿Era en realidad una mujer que viajó y disfrutó de todos los halagos posibles, y que fue adorada por los amantes más espectaculares? Por su parte, la Nana Teresa no tuvo más que la vida de una criada, en una casa chilena de comienzos de este siglo (137-8)

El esquema constructor en el texto de Donoso implica el desciframiento de fotografías que, previamente han sido recodificadas en términos lingüísticos, o bien en proyecciones imaginarias desencadenadas por presunciones y datos, endebles a nivel de exactitud pero no por ello menos poderosos para la imaginación.

### 2.1.3. FOTOGRAFIA Y ANALOGIA

Pero existe otro modo en que se realiza la presencia de lo fotográfico en mi corpus elegido. Me refiero a que la operatividad concreta del acto de realizar una fotografía parece comparable con la empresa de la escritura de la autobiografía, a la que presta un basamento operativo.

En el caso de Pablo Neruda la prioridad de la idea fotográfica como operación del recuerdo se afirma por la vía de su negación. Recordemos las palabras preliminares en *Confieso que he vivido*:

Las memorias del memorialista no son las memorias del poeta. Aquél vivió tal vez menos, pero fotografió mucho más y nos recrea con la pulcritud de los detalles. Este nos entrega una galería de fantasmas sacudidos por el fuego y la sombra de su época. (7)

Neruda acude a la oposición interno/externo y distingue entre la precisión y la fijeza de la fotografía con respecto a la impermanencia y vaguedad del fantasma (la flama y la sombra connotan la inestabilidad de lo que se percibe gracias a la iluminación de un fuego). Un poco antes, menciona la intermitencia del recuerdo. Como quiera que sea, Neruda no es parco en sus

recuerdos, pero la naturaleza de su recordar a veces rehuye la exactitud mediante una lirización que exminaré más adelante. Cabe oponer reparos al binarismo que elige (bastante común: al fin y al cabo es otra variante del mito de la verdad interior), pero sin duda es correcto entender que la fotografía puede ofrecer un excedente de información, pues muchas veces la velocidad con que ocurre un acontecimiento no permite que el ojo perciba la totalidad de lo que acaece, de modo tal que la fotografía descompone la conciencia al permitir una apreciación demorada. Tal es el fundamento de la propuesta benjaminiana del inconsciente fotográfico.<sup>36</sup> Esa exclusión, este desalojar a los demás parece haber sido internalizado claramente en la obra de Elizondo, quien al momento de fundamentar su proceder creativo decide compararse a un fotógrafo:

Yo había logrado someterme, por pura intuición, a una disciplina mucho más rigurosa, pero también mucho más gratificante; la de la soledad. Y esa disciplina me permitía perseguir, cada vez con mejores resultados, las veleidades del sueño. Si renunciaba yo a la armonía con mis mayores o con mis semejantes no me desentendía de la remota posibilidad de conseguirla para estar algún día en paz conmigo mismo. (...) Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en fotógrafo; impresiono ciertas placas con el aspecto de esa interioridad y las distribuyo entre los aficionados anónimos. Mi búsqueda se encamina, tal vez, a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado (28-9)

Esta declaración de Elizondo reactualiza el mito de la fotografía como reveladora de alguna verdad interior que emerge gracias al medio tecnológico, subyacente en la práctica del retrato fotográfico y cuyo remoto antecedente intelectual no es otro que el mito platónico de la caverna

---

<sup>36</sup> “Whereas it is a commonplace that, for example, we have some idea what is involved in the act of walking if only in general terms, we have no idea at all what happens during the fraction of a second when a person actually takes a step. Photography, with its devices of show motion and enlargement, reveals the secret. It is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis.” (Benjamín, *Selected Writings* 511-2)

(Dubois 41-2). Por ello, no sorprenderá enterarse de la importancia que Elizondo concede a la fotografía como código con el cual se anuda el propio de la escritura:

Me obsesiona la fotografía. Creo que de las formas del arte es la que más me obsesiona. En todo lo que he escrito ocupa un lugar fundamental, como si fuera el otro polo de ese eje obsesivo en torno al que gira la escritura. El polo de la atención y de la memoria (Arcocha 42)

Nuestro autor es muy consciente de la ambigüedad de la fotografía. Así, en *Farabeuf, o la crónica de un instante*, el doctor Farabeuf declara: “La fotografía es una forma estática de la inmortalidad.” (116). Pero, de otra parte, también subraya la conexión, nada novedosa ni difícil de percibir entre fotografía -a la que concibe como escritura universal (1969:107)- y muerte:

Existe ya en torno al carácter cotidiano de nuestra vida una impregnación fotográfica que hace que casi todas nuestras referencias asuman tarde o temprano esa inmovilidad, esa definición que la fotografía propone como la más evidente imagen del mundo en que vivimos. La fotografía nos otorga una prueba casi incontestable de la existencia de una realidad real dentro de la que estamos inscritos; de testimonio de todo aquello que se agita y vive fuera de nuestra conciencia. Casi todos los datos que tenemos acerca de la apariencia o la forma de lo que nos rodea, de lo que acontece en torno a nosotros, los obtenemos por procedimientos fotográficos. Nuestros recuerdos y el recuerdo que nosotros dejamos; así como la forma de los que ya no son, de las cosas que han desaparecido. Nuestros panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además, en su forma de arte –como el espejo de Mefistófeles- es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, de una forma fugaz, por fugaz ideal (Elizondo, *Cuaderno* 111)

*El cristo de la rue Jacob*, de Severo Sarduy no acude a la fotografía con la rotundidad de Glantz, Arenas o Donoso pero sus propósitos literarios se enmarcan dentro de una concepción a la que lo fotográfico no resultaría ajeno. En primer lugar, por la tendencia a modificar la naturaleza temporal de la narración para efecto de espacializarla. Me explicaré: la prosa de Sarduy invita al lector a deleitarse demoradamente en la apreciación de cada segmento antes que la exigencia de integrar los segmentos en una secuencia que permita entender la historia que se relata, sobre lo que volveré. Esto impone al lector una percepción "minimalista" de la historia e inducen un ritmo discontinuo a la lectura, a lo que debemos sumar la presencia de elipsis implícitas (Genette, *Figures III* 139-140). Así, el relato, o la suma de relatos, podría resultar altamente deceptivo de las expectativas de satisfacción tradicionales; es decir, las que proporciona aquel texto cuyo ritmo narrativo envolvente atrapa al lector y lo induce a recomponer un argumento. Hablar de ritmo lleva al complejo y siempre fascinante problema de la relación entre el tiempo que duran las acciones de la historia y la longitud del texto en que esa historia se narra, la "velocidad" (*Vitesse*) (Genette, *Nouveau discours* 22-25). Por cierto, este cálculo siempre dependerá de criterios subjetivos, pero no menos cierto es que sí se puede examinar la constancia de la velocidad en el relato comparando la cantidad de tiempo que se relata con la extensión del discurso que relata esa historia. He aquí una bella reviviscencia:

Cuando triunfó la revolución, empecé a dirigir una página en un periódico, Diario Libre. Pero pronto salté a Lunes de Revolución, con Guillermo. La imagen más fuerte que tengo de esas noches sin noche, en la imprenta o en la calle, festejando la inestable libertad, no es, sin embargo, literaria, ni siquiera cultural. No es tampoco la visita de Castro a la redacción. No: es la de Norka, una modelo cubana de entonces, que es una de las personas más bellas que he visto jamás. Estaba tirada en un sillón, en medio de los teletipos y las máquinas de escribir. Maquillada de blanco, con los ojos enormes y los labios pálidos. La ropa que llevaba, también clara, incluía, como adorno, un reloj. Su cuello era larguísimo. Sus párpados eran como dos mariposas oscuras, mojadas, a punto de morir. Dormía quizás. O esperaba, en esa noche de tinta, a que terminara Korda, su esposo, de entregar algún capítulo más de la historia gráfica del día, porque entonces cada día era una epopeya insular (13)

Estamos, entonces, ante la figura de pensamiento que la antigua retórica denominaba

Ekphrasis,<sup>37</sup> el arte de representar verbalmente manifestaciones visuales. Aquí se produce una paradoja: de una parte, mediante esta operación se pretende que el lenguaje se congele, interrumpa su flujo y se sustraiga a la temporalidad, en tanto que busca hacer aparecer ante el receptor una imagen mental de algo. De otro lado, la dimensión de la que el lenguaje carece,

---

<sup>37</sup> Mortara Garavelli establece la siguiente conexión etimológica: Ekphrasis, hipotiposis, enérgeia o evidencia, phantasia (272).

justamente, es el espacio, ya que el lenguaje existe como temporalidad. Entonces, el anhelo implícito es reconstituir un lenguaje original de la presencia corporal. W.J.T. Mitchell relativiza la diferencia entre el medio verbal y el visual:

In Ekphrasis, the "message" or (more precisely) the object of reference is a visual representation; and, therefore, (we suppose) the medium of language *must* approximate this condition. We think, for instance, that the visual arts are inherently spatial, static, corporeal, and shapely; that they bring these things as a gift to language. We suppose, on the other side, that arguments, addresses, ideas, and narratives are in some sense *proper* to verbal communication, that language must bring these things as a gift to visual representation. But neither of these "gifts" is really the exclusive property of their donors: paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their "natural" vocation (whatever that may be).

The moral here is that, from the *semantic* point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, there is no essential difference between texts and images and thus no gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies. Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called "speech acts" are not medium-specific, are not "proper" to some medium or other. I can make a promise or threaten with a visual sign as eloquently as with an utterance. While it's true that Western painting isn't generally used to perform these sorts of speech acts, there is no warrant for concluding that they could never do so, or that pictures more generally cannot be used to say just about anything. It would be very difficult to account for the existence of pictographic writing systems if pictures could not be employed as the medium for complex verbal expressions. (Mitchell, *Picture* 159-160)

Narrativamente, la Ekphrasis espacializa el tiempo al interrumpir el flujo discursivo. ¿Qué quiero decir cuando hablo de espacialización de la narrativa? A lo que me refiero es a un

reordenamiento narrativo que se logra cuando la forma de organización lógico-temporal de la narrativa tradicional es sustituida por maneras de organización que provienen de la poesía no narrativa. La espacialización de la que hablo crea el efecto de imagen congelada, casi una instantánea; en suma, una fotografía<sup>38</sup>. No es de extrañar, por ello, que Sarduy declare:

J'écris pour constituer une *image*, et ce mot doit être lu d'abord au sens plastique et visuel du terme, mais ensuite en un autre sens, plus difficile à définir pour moi: quelque chose en quoi on se reconnaît, qui, en quelque sorte, vous reflète, mais qui en même temps échappe, et qui vous regarde depuis une obscure parenté.

Image vers laquelle avancerait chaque fois le récit, que chaque phrase ou que les péripéties affrontées par chaque personnage tenteraient d'engendrer, que chaque livre essaierait de produire. Je ne sais pas d'avance -de là les tâtonnements et les *pentimenti* visibles dans mes livres- quelle est cette image, ni quelle est sa place dans la représentation; je ne sais même pas si elle est «figurative», à proprement parler, si elle sera ou non cernée par la laborieuse narration; je sais uniquement que son sol, son assise, ou bien le chemin de traverse qui me conduit à elle, est la métaphore: de là aussi, dans mes récits, l'abondance des «comme», les comparaisons qui s'enchaînent en cascade, les digressions, l'abus des tropes de tout ordre, bref: le baroque.

Toutes ces figures, soudées les unes aux autres, armées -comme on dit du béton-, forment comme une trame, ou bien créent comme un écho: convoquent l'image, l'invitent à descendre -en un sens presque religieux du terme- sur la fête des mots, à leur donner *bóveda* (23)

Sin duda, podríamos decir que a lo que se refiere es a una imagen mental, o, incluso, una imagen pictórica. Es factible. Pero el interés prioritario de Sarduy por la pintura –“Escribir es pintar”,

---

<sup>38</sup> El empleo de este tipo de pausa subvierte la separación entre primer plano y fondo porque sitúa todos los existentes en un solo nivel, y socava la unidad del mundo construido al dislocar uno de sus existentes en sus componentes diversos (Ricardou, 1973: 141-146). Me inclino a pensar que lo que Sarduy intenta es romper los hábitos de recepción comunes. Para eso, hay que provocar en el lector la sensación de "defamiliarización" (*Ostraneniye*), tan apreciada por el formalismo ruso (Shlovski, en Todorov, 1965: 55-70).

indica en “Cromoterapia” (34)-no abolirá su interés por lo fotográfico, materializado, además, de manera más convencional y académica: véase “Los retratos de Jesé”, comentario a una exposición de retratos fotográficos que Jesse Fernández expusiera en el ICI de Madrid (1984). El texto de Sarduy, en este caso, opera como negativo de un texto visual, a la par que reivindica para el trabajo de su comentado la capacidad de aprehender la materialidad de la mirada y su verdad.

No he escogido azarosamente, a lo largo del presente trabajo, los pasajes que he venido citando, pero tampoco tuve necesidad de una pesquisa detallada, puesto que, como creo haber demostrado, la conexión entre fotografía y autobiografía no constituye ninguna asociación caprichosa de mi parte sino que deriva, con mucha naturalidad, de la elaboración de los textos mismos (cierto que en muy distintos grados), a un punto tal que un estudio de los textos que menoscabara ese aspecto adolecería de una seria incompletion, a la vez que soslayaría el que quizá sea uno de los rasgos más sugerentes y problemáticos de que cualquier exégesis al respecto deba confrontar.

## **2.2. LOS RELATOS DE LA MEMORIA**

Benvenuto Cellini (1500-1571) da comienzo a su *Autobiografía*, uno de los clásicos del género, indicando los cuarenta años como umbral apropiado para que el individuo se plantee la tarea de referir su propia vida. Otras tres condiciones que propone el orfebre renacentista son la de haber logrado algo de excelencia, ser veraz y honesto. Así mismo, para dar otro ejemplo, Benjamin Franklin, en su clásica *Autobiography* (1790) inicia el relato dirigiéndose a su hijo, haciendo de

él el narratario del texto y la fuente de justificación didascálica y placentera que apoya su deseo de relatar.

Examinando los textos que conforman mi corpus no podía dejar de considerar la autocomplacida excelencia que todos mis autores consideran haber alcanzado; y este sentimiento quizá vaya de la mano con una reemergencia del individualismo burgués como consecuencia de la crisis de las metanarrativas y proyectos totalizantes y comunitaristas de la modernidad<sup>39</sup>. Ya unos treinta años atrás, el *boom* de la novela hispanoamericana había significado una modernización estético-ideológica de la sensibilidad burguesa (Fuentes, *La nueva novela* 32-5) a la que se sucedió el auge testimonial, que canalizó la voz de nuevos sujetos en el escenario latinoamericano. Tras la crisis de las experiencias comunitaristas, al parecer se reactualiza la concepción del heroísmo burgués, con su retorno al héroe emblemático. Cabe entonces leer las autobiografías como ámbitos de redención en los que se ofrece el relato de una realización personal a pesar de las falencias de los propios entornos a colectividades marcadas por el entrapamiento del proyecto de modernización. Así, el discurso autobiográfico, al legitimar o pregonar una “excepcionalidad” social renegocia para el letrado canónico un rol dentro del entramado social mediante su “ejemplaridad”. Esta excepcionalidad es, en última instancia, el fantasma entrevisto a lo largo de los textos elegidos y brillaría con mayor nitidez en cada caída del personaje, que no es solamente más digno de admiración por haber superado las pruebas sino que suministra desde su

---

<sup>39</sup> En esta orientación individualista primaría lo que Paul Ricoeur denomina la tradición de la escuela de la mirada interior, la cual va de san Agustín hasta Husserl. Tres son sus rasgos: su singularidad (los recuerdos de uno no son los del otro), su carácter de mediadora entre la conciencia y el pasado y, finalmente, su vínculo con el “sentido de la orientación en el paso del tiempo.” (Ricoeur, *La memoria, la historia* 128-9)

excepcionalidad un nimbo de triunfo y glorificación a sus propios procesos. Es claro que anécdotas como el fracaso matrimonial de Vargas Llosa, las lecturas escolares de Neruda, la paliza que el ahora Nobel colombiano sufrió en un burdel o la impericia para el baile de Glantz no nos interesarían en exceso por sí solas de no mediar en nuestra lectura la sombra entrevista del autor, quien, dicho sea de pasada, pregona muy bien dónde él/ella se ubica. Así, pues, surge una identidad de la excepcionalidad letrada que se ofrece como “monumento” a admirar (recordemos el final de *Las genealogías* con su ambivalente movimiento de orgullo y autoironización).

Cada uno de los autores que examino intenta la construcción de una identidad literaria mediante la cual buscan exponerse ante los lectores y preservar una “imagen” que no ha de morir necesariamente cuando ellos desaparezcan. En el caso de autores como Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Jorge Amado y Mario Vargas Llosa, parece claro que el texto se escribe desde una ubicación cronológica cenital. Esto es más rotundo en los dos primeros: autores consagrados, mitos ya en vida, laureados con el Premio Nobel de Literatura, el chileno y el colombiano se valen de su escritura para preservar mediante un relato el propio itinerario existencial y creador, con sus personajes secundarios y comparsas, con sus momentos de prueba y de gloria, con sus ayudantes y oponentes. En suma, el previsible esquema narrativo canónico que conocemos desde los estudios de la estructura del relato.<sup>40</sup> Los autores, además, buscan consignar los elementos referenciales de los que se nutren sus obras: circunstancias históricas, entornos sociales, tradiciones culturales, paisajes, actores de todo tipo. No deja de llamar la atención, por lo mismo,

---

<sup>40</sup> Cuando hablo de esquema narrativo canónico, con sus tres elementos: la acción, la sanción y la manipulación, remito a Courtés (98-124).

que el “punto culminante”<sup>41</sup> extradiegético desde el que se enuncia *El pez en el agua* consista en la derrota en la carrera por la presidencia de su país sufrida por Mario Vargas Llosa, lo que proclama bien a las claras la importancia existencial que otorgó a esa experiencia. Si hemos de creer lo que se anota en ese texto, se trató de algo más que una apuesta personal: habría existido todo un colectivo con su proyecto social detrás de esa empresa fallida, y así tenemos que en los textos que comentamos se manifiesta la voluntad de cifrar una empresa colectiva que no debería perderse en el olvido.

El incremento de lo autobiográfico durante los años que he escogido debe ser contrastado con el hecho de que ese período ve la canonización internacional de la literatura latinoamericana, lo que implica que ésta debe de ser pensada a la luz de los procesos de mundialización de la cultura que atraviesan estos últimos treinta años. Pero, paralelamente a dicho proceso, en ese lapso se constata un movimiento de “desaturización” de lo literario (Avelar, 2000). Como ocurre con toda pérdida de aura, hace falta hallar un sucedáneo para ella. Y así como al actor de cine -que no posee el aura del actor de teatro- hay que otorgarle un halo especial fuera del celuloide (la

---

<sup>41</sup> Una muestra de lo que vengo exponiendo que no deseo dejar de mencionar son las memorias de infancia de Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro* las cuales, presentadas con sendos epígrafes de Cola de Rienzi y de Charles Baudelaire, dan inicio auspiciosamente con el consagradorio reconocimiento del escritor guatemalteco en la vieja Europa, pues se le invita a la Universidad de Siena a leer ante un público académico interesado en su trabajo literario. Monterroso se cuida bien de precisar que en el trayecto que lo llevó desde Florencia, donde se encontraba cunado recibió la invitación, vio el castillo de Montereccione, descrito brevemente por Dante en la *Comedia*. El autor de *Movimiento perpetuo* desearía relatar a ese público quién es él, pero la timidez lo frena y será necesario el paso de dos años para que se aboque a la tarea autobiográfica que no concretó cuando en Siena se sentía en lo más alto a lo que podía haber llegado a aspirar en su calidad de escritor del Cuarto mundo centroamericano (10). El resultado de esa tarea demorada serán sus memorias de infancia.

vida glamorosa de la film star), con los autores latinoamericanos que alcanzan su mayor difusión y fama en el período escogido, sucede que se comienza a conceder cada vez más atención a la “persona” del autor, a veces en detrimento de la obra misma (el caso de Borges ilustra el exceso de esta orientación). Ciertamente, es factible examinar todo esto desde un ángulo menos amable. América Latina es engendrada en el contexto (y como consecuencia) de la expansión colonial de Occidente. Conquistar y colonizar, dominar, en suma, requirió, entre otras, cosas, acopiar un “saber” sobre los grupos y los territorios en los que se impuso la dominación. Esto plantea serios problemas en lo que atañe a la producción del conocimiento, que conectan directamente con la negociación de la identidad entre dominantes y dominados. Como señala sagazmente Gayatri Spivak:

If one looks at the history of post-Enlightenment theory, the major problem has been the problem of autobiography: how subjective structures can, in fact, give objective truth. During these same centuries, the Native Informant was treated as the objective evidence for the founding of the so-called sciences like ethnography, ethnolinguistics, comparative religion, and so on. So that, once again, the theoretical problems only relate to the person who knows. The person who *knows* has all the problems of selfhood. The person who is known, somehow seems not to have a problematic self (Spivak, “Questions of Multiculturalism” 66)

Deseo conectar esta idea con una de Tim Brennan. Conforme él, ciertos sectores ilustrados del Tercer Mundo se legitimaron culturalmente ante los del primero mediante la novela. Este artefacto narrativo, de origen occidental, les permitió validarse jugando la carta de la propia nacionalidad en la escena internacional (Brennan 44-70). Una pregunta que surge, entonces, y

que apunta al “auditorio”<sup>42</sup> de los textos es si no estamos ante reformulaciones del informante nativo o del autor cosmopolita re-validándose en la esfera internacional. Desde los tiempos del Inca Garcilaso de la Vega sabemos que la posicionalidad de los autores e intelectuales latinoamericanos los coloca en un *entre-lugar* complejo<sup>43</sup>, pues la dominación colonial imprime

---

<sup>42</sup> Ejemplo de ello es el texto de Jorge Luis Borges, publicado originalmente bajo el título de “Autobiographical Notes” el 19 de setiembre de 1970 en *The New Yorker* y pensado por razones estrictamente editoriales con miras a la difusión de su obra entre el público de lengua inglesa. Para la génesis y escritura de la obra, así como para la tragicomedia de errores posterior véase Giovanni, 2003.

<sup>43</sup> El caso más ostensible al respecto tal vez sea el de Mario Vargas Llosa, quien se debate en la paradójica situación de sentirse ciudadano del mundo, de un lado, y de otro, asumir un compromiso con el país natal: “Aunque nació en el Perú («por un accidente de la geografía», como dijo el jefe del Ejército peruano, general Nicolás de Bari Hermoza, creyendo que me insultaba) mi vocación es de un cosmopolita y un apátrida, que siempre detestó el nacionalismo y que, desde joven, creyó que, si no había manera de disolver las fronteras y sacudirse la etiqueta de una nacionalidad, ésta debería ser elegida, no impuesta. Detesto el nacionalismo, que me parece una de las aberraciones humanas que más sangre ha hecho correr y también sé que el patriotismo, como escribió el doctor Johnson, puede ser «el último refugio del canalla». He vivido mucho en el extranjero y nunca me he sentido un forastero total en ninguna parte. Pese a ello, las relaciones que tengo con el país donde nació son más entrañables que con los otros, incluso aquellos en los que he llegado a sentirme en mi casa, como España, Francia o Inglaterra. No sé por qué es así, y en todo caso no es por una cuestión de principio. Pero lo que ocurre en el Perú me afecta más, me irrita más, que lo que sucede en otras partes, y, de una manera que no podría justificar, siento que hay entre mí y los peruanos algo que, para bien y para mal -sobre todo para mal-, parece atarme a ellos de modo irrompible. No sé si esto se relaciona con el pasado tormentoso que es nuestra herencia, con el presente violento y miserable del país y su incierto futuro, con experiencias centrales de mi adolescencia en Piura y en Lima, o, simplemente, con mi infancia, allá en Bolivia, donde, como ocurre con los expatriados, en casa de mis abuelos y mi madre se *vivía* el Perú, el ser peruanos, como el máspreciado don caído sobre nuestra familia. Quizá decir que quiero a mi país no sea exacto. Abomino de él con frecuencia y, cientos de veces, desde joven, me he hecho la promesa de vivir para siempre lejos del Perú y no escribir más sobre él y olvidarme de sus extravíos. Pero la verdad es que lo he tenido siempre presente y que ha sido para mí, afincado en él o expatriado, un motivo constante de mortificación. No puedo librarme de él: cuando no me exaspera, me entristece, y, a menudo, ambas cosas a la vez. Sobre todo desde que compruebo que ya sólo interesa al resto del mundo por los cataclismos, sus récords de inflación, las actividades de los narcos, los abusos a los derechos humanos, las matanzas terroristas o las fechorías de sus gobernantes. Y que se habla de él como de un país de horror y de caricatura, que se muere a poquitos, por la ineptitud de los peruanos para gobernarnos con un mínimo de sentido común.” (47-8)

en ellos la escisión entre una aspiración al reconocimiento en la centralidad codiciada, de un lado, y el saberse postergado ocupante de la periferia. Mediador entre la metrópoli y los contextos locales, el letrado latinoamericano es un traductor y un constructor de surrogados, porque el espacio colonial es el espacio de la substitución. Esto es lo que nos enfrenta a la dialéctica entre copia y original que atraviesa el desarrollo de nuestras letras. Nelly Richard, inteligente y pragmática, propone reivindicar el espacio de la copia:

To be the peripheral extensión of models centrally promoted by the metropolitan networks means to belong to a culture distinguished as secondary with respect to the anteriority and superiority of the model, to a culture of «reproduction», in which each image is an image of an image reproduced until the very idea of an original is lost in the distance. Accustomed to images by means of copies deformed by illegitimate substitutions, I am, as a Latin American, obligated, in the absence of the originals, to take advantage of my deficit of originality, exaggerating the copy as a self-parodying vocation, pasting over cosmetically my lack of identity-property with the device of the disguise, the allure of the borrowed or stolen, the ornamentality of the artificial. (Richard 219)

Los textos que examino acotan la experiencia del recuerdo al narrativizarla en lenguas así como en matrices tomados de la tradición occidental. Pero no deja de ser cierto que palpita en algunos de estos textos un tipo de renarración que da lugar, por momentos, a que aflore una vocación cercana a lo que Homi K. Bhabha ha dado en llamar *Mimicry*: el campo de operaciones y discursos con que el actual u otrora colonizado se apropia y reproduce de los elementos, prácticas, emblemas y discursos del dominante, modificandólos, distorsionándolos hasta un punto tal que la modificación revierte sobre el modelo, subvirtiéndolo (Bhabha, 85-92).

Conviene que mencione tres inmejorables ejemplos de esta suerte de parodia. El primero es un *performance* de Severo Sarduy, quien, al decir de Haroldo de Campos -menciono esto de pasada- barroquiza *Tel Quel* a la vez es baktinizado por Kristeva (Ortega 92). Pero a lo que voy: Sarduy referirá que como parte de su asentamiento en Francia realizó el acto simbólico de quemar una guayabera en la Maison de Cuba, así como Hernán Cortés quemó sus naves en México para impedir(se) todo posible regreso (Sarduy 29). Segunda muestra: *Las genealogías*, de Margo Glantz, se cierra con una curiosa imagen:

Ante mí contemplo mi medio siglo con el mismo asombro preciso y reposado y con el mismo entusiasmo estremecido y arqueológico con que Napoleón contemplara las pirámides cuando estuvo de paso por Egipto... (Glantz 246)

Tercera: cuando Margo Glantz relata el viaje a Rusia que la convertía en la primera persona de la familia mexicana que repasaba el trayecto efectuado por sus mayores en su migración, acaba identificándose con Cristóbal Colón (Glantz 229). Detecto, entonces, una voluntad de “contraconquista”, lo que se realiza en el plano de la vida escrita como una suerte de negativo paródico de la empresa colonial. Esto habla bien a las claras de una memoria mayor que la del individuo específico a la que ésta se halla vinculada.

Suministrada por el sentido común surge la idea de que la operación de la memoria implícita en la elaboración del texto autobiográfico supone una saturación de la vida por los eventos que el sujeto ha experimentado (de que los vastos palacios de la memoria, de que nos habla san Agustín en el capítulo X de sus *Confesiones*, se hallen repletos). Todo lo dicho lleva a la idea del momento en que se produce la remembranza. La vejez parece una etapa apropiada porque para

entonces la vida ya se ha colmado de eventos y porque resulta sensato anticipar que ya no quedan demasiados por vivir. Y a este respecto señalo que si la distinción narratológica de F. Stanzel según la cual existe una separación entre el sujeto que ha vivido la historia que se refiere en un relato (*experiencing self*) y el sujeto que relata esa historia (*narrating self*) (Stanzel, 1984) rige en todo recuento, ésta se agudiza particularmente en la dicción biográfica. Pero hay, no obstante, un problema mayor: el del recuerdo. Porque la vejez entraña la disminución de las facultades mentales de los individuos, entre ellas, justamente, la memoria. Esta última idea es la que lleva a algunos de los autores que estudio —especialmente aquellos que escriben desde la vejez— a compartir con el lector sus dudas y reflexiones con relación a la exactitud del recuerdo y la naturaleza misma del recordar<sup>44</sup>.

Es evidente que todo texto, todo enunciado, silencia algo, pues se construye a base de signos y cada signo, *per se*, lleva inscrito en él la huella de la ausencia del referente, así como las huellas

---

<sup>44</sup> Pero si el recuerdo apropiada a la autobiografía es el que se efectúa cuando ya existe un significativo acopio de eventos en la vida, debemos entonces juzgar que *Autobiografía precoz* deconstruye, o, cuando menos, ironiza, ese proyecto mismo. No es de sorprender, aunque yo no no otorgue al paratexto una autoridad decisiva, que Salvador Elizondo, haya declarado que su obra respondía a un proyecto “estrafalario” (autobiografías de jóvenes autores) ideado por el editor español Rafaél Giménez Siles. Cito a Elizondo: “Fue un gran error, cuando menos en mi caso, porque me dije: Yo soy el truculento y eso es lo que el público quiere. Ahora, para seguir teniendo éxito, les voy a dar truculencia. Tuve un éxito arrollador. De los escritores convocado yo era el de más edad, y tenía treinta y tres años...Cualquier cosa que me había pasado la amplifiqué a proporciones irracionales. Esa autobiografía tiene muchas omisiones y exageraciones; la verdad está oculta en eso que quería la gente. No la he vuelto a publicar porque tendría que hacerle múltiples enmiendas. No inventé ni conté mentiras; simplemente omití algunos aspectos y lo que está narrado se cuenta con tremendismo. Era el punto de vista del autor de ‘éxito’”(Toledo 56-67)

Con todo, en la “Introducción” escrita para la reedición de su obra, un Elizondo más experimentado declara lapidariamente: “Ha pasado más de la mitad de mi vida desde que publiqué estas páginas, a mediados de los años sesenta, con el escueto título de *Autobiografía*. Libro presuntuoso que a los treinta y tres años de edad solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir para halagar su vanidad, ya que a esa edad no tenemos todavía un testimonio válido que dar de nuestra vida. La mayor parte de las cosas está por hacerse.” (9)

de todos los otros signos a los que ha postergado en la cadena sintagmática. Más aún, las estrategias de configuración del relato implican elegir y posponer. Como bien explica Paul Ricoeur:

La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva. Entramos en contacto aquí con la estrecha relación que existe entre memoria declarativa, narratividad, testimonio, representación figurada del pasado histórico. Como decíamos entonces, fue posible la ideologización de la memoria gracias a los recursos de variación que ofrece el trabajo de configuración narrativa. Las estrategias del olvido se injertan directamente en ese trabajo de configuración: siempre se puede narrar de otro modo, suprimiendo, desplazando los momentos del énfasis, refigurando de modo diferente a los protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la misma (Ricoeur, *La memoria, la historia* 572)

Paralelamente al trabajo en la construcción del recuerdo, las autobiografías se abocan a la elaboración del olvido, que textualmente podemos leer como elemento inconstruido dentro del relato o como declaración de su imposibilidad.

El inseguro comienzo del *Autobiographical Essay*, de Jorge Luis Borges, sutilmente recupera para sí cierta noción de incertidumbre que, una vez declarada, cede su sitio a un relato fluido en sus datos y acontecimientos (“I cannot tell whether my first memories go back to the eastern or to the western bank of the muddy, slow-moving Río de la Plata-to Montevideo, where we spent long, lazy holidays in the villa of my uncle Francisco Haedo, or to Buenos Aires”, 203).

Semejante incertidumbre es compartida por Gabriel García Márquez -aun cuando hay que leer con mucha atención para detectar, una que otra vez, rápidas manifestaciones de azoro ante el enigma del recuerdo. Posiblemente ningún pasaje de los textos seleccionados exprese mejor esta

paradoja que uno breve de *Vivir para contarla*. Hablando de Riohacha, Gabriel García Márquez indica que no la conoció sino hasta 1984, cuando fue invitado por el presidente colombiano de aquel entonces, Belisario Betancur, a inaugurar las minas de hierro del Cerrejón:

Fue el primer viaje a mi Guajira imaginaria, que me pareció tan mítica como la había descrito tantas veces sin conocerla, pero no pienso que fuera por mis falsos recuerdos sino por la memoria de los indios comprados por mi abuelo por cien pesos cada uno para la casa de Aracataca (495)

Este es un momento particularmente poderoso. En primer lugar, porque pone en evidencia que las memorias de García Márquez en tanto que emanación cultural de la colectividad caribeña a la que el autor reiteradamente en el texto se solaza en pertenecer, se ha construido sobre un trasfondo socio-histórico de injusticia y de subalternización de quienes encarnan la otredad en un contexto hibridado por la coexistencia en tensión de diferentes grupos étnicos. En segundo lugar, porque localiza el poder de la narrativa del autor colombiano en la insistente presión de la libertad como horizonte ausente de la colectividad. Pero la esclavitud de los indígenas capaces de insuflarle un aliento mítico a la construcción del recuerdo de la realidad que el narrador colombiano cifrará para gloria propia y emblema cultural de Colombia, opera casi como el reverso de esa misma empresa triunfante, lo que no deja de recordar lo que Walter Benjamín declaraba: que no existe documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie.

Margo Glantz, por su parte, no podría ser más consciente cuando incorpora a la trama de sus recuerdos datos y personajes tomados de la literatura:

Aquí entra mi recuerdo, es un recuerdo falso, es de [Isaac] Babel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan (39)

Si a ello sumamos la complejidad misma de la operación de recordar:

Las capas de la memoria se montan sobre la escritura como se montaba el techo de dos aguas sobre la casa de mi padre (26)

Dicen que la memoria “se porta a sí misma” y quizás esto se aplique también a los olvidos. Quizás haya memorias repetidas, contadas en la mente de cinco o seis maneras, apenas con variantes, como esos relatos múltiples donde muere Miguel Páramo (171)

Verificamos que la complejidad intrínseca del recordar proviene, sin duda, del tiempo y su siempre inestable aprehensión por la mente humana:

“Los judíos –dice en alguna parte Bashevis Singer- no registran su historia, carecen del sentido cronológico. Parece como si, instintivamente, supieran que el tiempo y el espacio son mera ilusión.” Esa sensación de un tiempo largo, gelatinoso, contraído y dispuesto a resumirse en un tema con múltiples variaciones y *cadenze*, coincide con la vida de mis padres y con las conversaciones repetitivas de las que sale de repente una chispa que ilumina algún evento descudrado por la cronología ideal que la historia nos quiere hacer tragar. El tiempo es un espacio caligrafiado y repetido sin cesar en las constantes letanías con que el judío religioso se ocupa de medir su vida (42)

Ante esta dimensión insondable, engañosa, la memoria parece impotente, insuficiente. Ninguno de mis autores escogidos ha sabido decirlo mejor que Juan Goytisolo en el segundo volumen de sus memorias, *En los reinos de taifa*:

La memoria no puede fijar el flujo del tiempo ni abarcar la infinita dimensión del espacio: se limita a recrear cuadros escénicos, capsular momentos privilegiados, disponer de recuerdos e imágenes en una ordenación sintáctica que palabra a palabra configurará un libro (309)

Pero el más dramático caso de trabajo del recuerdo (y del olvido) que deseo mencionar me lo ofrece un contrapunto entre los dos autores chilenos de mi corpus. *Confieso que he vivido* se cierra dramáticamente con un apresurado reporte del golpe del 11 de septiembre de 1973 que derribó la tentativa de un socialismo en Chile:

Escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende. Su asesinato se mantuvo en silencio; fue enterrado secretamente; sólo a su viuda le fue permitido acompañar aquel inmortal cadáver. La versión de los agresores es que hallaron su cuerpo inerte, con muestras visibles de suicidio. La versión que ha sido publicada en el extranjero es diferente. A renglón seguido del bombardeo aéreo entraron en acción los tanques, muchos tanques, a luchar intrépidamente contra un solo hombre: el presidente de la república de Chile, Salvador Allende, que los esperaba en su gabinete, sin más compañía que su gran corazón, envuelto en humo y llamas. Tenían que aprovechar una ocasión tan bella. Había que ametrallarlo porque jamás renunciaría a su cargo. Aquel cuerpo fue enterrado secretamente en un sitio cualquiera. Aquel cadáver que marchó a la sepultura acompañado por una sola mujer que llevaba en sí misma todo el dolor del mundo, aquella gloriosa figura muerta iba acribillada y despedazada por las balas de las ametralladoras de los soldados de Chile, que otra vez habían traicionado a Chile (477-8)

El laconismo nerudiano se encamina a denunciar ante el mundo el derrumbe del régimen así como de sus esperanzas en la causa a la que adhirió. De ahí la indignación contra el ejército chileno. De ahí también la necesidad de recuperar la muerte de Allende y el oprobioso entierro, en secreto, que le dieron sus enemigos. Poco antes, tras un cotejo entre Allende y Balmaceda,

otro presidente progresista que eligió morir por mano propia, el poeta se ha referido, hasta en dos oportunidades, al bombardeo del Palacio de la Moneda:

Los salones de Balmaceda fueron destruidos a hachazos. La casa de Allende, gracias al progreso del mundo, fue bombardeada desde el aire por nuestros heroicos aviadores (476)

El simbolismo trágico de esta crisis se revela en el bombardeo del palacio de gobierno; uno evoca la Blitz Krieg de la aviación nazi contra indefensas ciudades extranjeras, españolas, inglesas, rusas; ahora sucedía el mismo crimen en Chile; pilotos chilenos atacaban en picada el palacio que durante dos siglos fue el centro de la vida civil del país (477)

El texto de Neruda se ubica en un momento predictatorial. La última experiencia que relata coincide con la fase previa a la de la instauración del fascismo en Chile y su elevado costo político y social. Neruda no vivirá ya cuando esta nueva experiencia de tortura, exilio y desapariciones se desarrolle pero es interesante constatar cómo Neruda fija de inmediato el “lugar de memoria”<sup>45</sup> por antonomasia en la evocación del golpe de estado de Pinochet. Es interesante contrastar las memorias de Neruda con las de su coterráneo José Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* -publicado en 1996, cuando Chile ya ha retomado la experiencia democrática y procesa el duelo. Este segundo texto evita referencias directas a la experiencia dictatorial salvo en una ocasión, cuando el autor declara la conveniencia de la nación como basamento identitario:

---

<sup>45</sup> "A *lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community." (Nora XVII).

Conozco a demasiados chilenos víctimas confusas de la diáspora de tiempos de Pinochet: no puedo pasar por alto el trauma que eso significa, ni las conflictivas relaciones familiares y de identidad y de justicia que ese exilio plantea, y he vivido en Mallorca y visitado Antigua, lugares habitados por personas sin duda cosmopolitas, pero a las que les duele no pertenecer a ninguna parte. No es algo que deseo para mí y los míos, ni para los miles que han perdido la noción de quiénes y qué son. No es que yo lo sepa sobre mí mismo con toda certeza. Pero tengo por lo menos un atisbo: las dos hebras que, trenzadas, forman lo que soy: por un lado, el cosmopolitismo imaginativo heredado de los Yáñez; por otro, los Donoso, mi adhesión a esta tierra primitiva, equivocada, engañada, estuprada por los financistas que juegan su alma y la de los otros en la carrera de la competencia, donde los únicos que sacarán provecho son ellos (197-8)

No se piense que el carácter memorioso del texto de Donoso, más atento a hablar de la tribu que de sí mismo se desarrolla en una temporalidad ajena a la de la dictadura. Por el contrario, llega hasta la madurez del autor, cierto que con abundantes elipsis. Los textos de Neruda y Donoso deben ser contrastados como dos escenarios de una misma trama histórica, pues el texto de Donoso no puede ser comprendido sino en el contexto histórico de la postdictadura. Entonces, la elisión de la dictadura asemeja una suerte de borradura traumática, sintomática por sí misma e indiciaria de la imposibilidad de procesar el recuerdo, integrándolo en la cadena de los acontecimientos que se refiere. Se trata de la “parálisis simbólica”, de la que habla Avelar (282). No se trata de una ausencia de poca monta, pues la experiencia de la dictadura debe de haber sacudido a los miembros de la tribu Donoso, pautándoles reacciones distintas. Quizá se explique, además, a la luz de que la literatura del Chile posdictatorial no sólo tiene que elaborar el pasado sino que, además, debe definirse en relación a un nuevo mercado globalizado en el que toda dimensión social parece haber sido mercantilizada:

La mercantilización niega la memoria porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía interior, enviarla al basurero de la historia. El mercado opera de acuerdo con una lógica sustitutiva y metafórica según la cual el pasado está siempre en vías de volverse obsoleto. Borrar el pasado como pasado es la piedra angular de toda mercantilización, incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así en tanto pasado al ofrecerse –ya convertido en mercancía reificada- como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria. (...) El capitalismo transnacional impuesto en Latinoamérica sobre los cadáveres de tantos, ha llevado esta lógica a un extremo en el que la relación entre pasado y presente está totalmente circunscrita en esa operación sustitutiva y metafórica. El pasado debe ser olvidado porque el mercado exige que lo nuevo reemplace a lo viejo sin dejar residuos (Avelar 285)

Me interesa intentar responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se manifiesta el recuerdo? Digo mejor, ¿qué modalidades, o manifestaciones o formas asumen los recuerdos de mis autores?

Aquí surge un punto capital, pues la respuesta a esta pregunta pondrá de manifiesto las maneras en las que se disocia el recuerdo con respecto a la realidad en que se origina, ya que la reviviscencia en que los textos consisten organiza su material semántico de acuerdo a principios o modelos literarios previamente internalizados.

Señala Tzvetan Todorov (1984) que el deseo de escribir, contrariamente a lo que se suele considerar desde una perspectiva ingenua de la creación, proviene de lo leído antes que de lo experimentado. Me resulta particularmente valioso este parecer al momento de rastrear la autopercepción que los propios autores que venimos estudiando construyen de su propio proceso de conversión en literatos. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, el notable libro de memorias de José Donoso, parece impulsarse –lo que es una forma de transtextualidad- sobre los *Recuerdos* (1961) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, los cuales, a su vez, se apoyan directa y

declaradamente en *Vie de Henri Brulard* (1890), de Stendhal. Donoso, además, dejará constancia de sus lecturas juveniles y, sobre todo, del ambiente cultural y literario de una época que parece haberlo predispuesto al ejercicio de las letras. En el caso de Jorge Luis Borges, parece casi un señalamiento del destino la vocación urdida a la sombra de un padre reverenciado, culto y deseoso de un destino literario que la ceguera malogró. Del mismo modo, Margo Glantz se preocupa por establecer con mucha precisión sus propios orígenes letrados: el padre, Jacobo Glantz, un judío de origen ruso que había llegado con su esposa a México, huyendo de las persecuciones, no sólo fue poeta y frecuentador de la intelectualidad rusa de su tiempo sino que en su patria adoptiva asume el español como lengua de la creación. Para Mario Vargas Llosa, de acuerdo a *El pez en el agua*, los libros constituyeron una línea de fuga para una niñez y una adolescencia amargadas por la brutalidad de un padre intolerante y machista. Pablo Neruda, por su parte, deja constancia de haber tenido una sensibilización temprana hacia la escritura, y más precisamente la escritura de temática amorosa cuando comenzó a hurgar en un baúl que se encontraba en su casa:

Conservo otro recuerdo de aquel baúl. La primera novela de amor que me apasionó. Eran centenares de tarjetas postales, enviadas por alguien que las firmaba no sé si Enrique o Alberto y todas dirigidas a María Thielman. Estas tarjetas eran maravillosas. Eran retratos de las grandes actrices de la época con vidriecitos engastados y a veces cabellera pegada. También había castillos, ciudades y paisajes lejanos. Durante años sólo me complacé en las figuras. Pero, a medida que fui creciendo, fui leyendo aquellos mensajes de amor escritos con una perfecta caligrafía. Siempre me imaginé que el galán aquel era un hombre de sombrero hongo, de bastón y brillante en la corbata. Pero aquellas líneas eran de arrebatadora pasión. Estaban enviadas desde todos los puntos del globo por el viajero. Estaban llenas de frases deslumbrantes, de audacia enamorada. Comencé yo a enamorarme también de María Thielman. A ella me la imaginaba como una desdeñosa actriz, coronada de perlas. Pero, ¿cómo habían llegado al baúl de mi madre esas cartas? Nunca pude saberlo (20)

La apelación al famoso baúl que contiene una suerte de tesoro narrativo, resulta demasiado literaria como para no pensar en su excesiva conveniencia en la trayectoria vital de un poeta que habría de descollar, justamente, en la poesía amorosa. No me preocupa la exactitud del recuerdo sino su verdad, que puede ubicarse en el campo de aquella figuración a la que apunta y bajo la que quiere entenderse y presentarse el vate.

Puedo abundar ejemplos de aquello hacia lo que apunto: los epígrafes del texto de Elizondo (Propercio, Ezra Pound) no dejan dudas sobre la filiación que el autor establece conectándose con la alta cultura de Occidente, como si no pudiera dejar de pensarse a sí mismo dentro de una integración a su panteón de manera inequívoca. Existe toda una tradición latinoamericana al respecto. Severo Sarduy deja constancia de ello de manera bastante clara en un texto de 1985 dirigido al público francés, titulado *C'est Chez Nous*:

C'est Chez Nous, je veux dire en Amérique Latine, toute une tradition de se tourner vers la France, mais aussi –qu'est-ce que vous croyez?- d'accuser quelqu'un d'être afrancesado. Je ne sais pas si ce mouvement se doit à une réaction des stéréotypes nationalistes, ou au stéréotype de la séduction de la France, ou si, tout simplement, nous avons besoin de nous regarder à partir d'un extérieur, d'un ailleurs (27).

La idea de Todorov nos lleva a una constatación simple pero decisiva: todo escritor es, antes que nada, un lector, y, por tanto, considera la propia escritura dentro de los márgenes de la diseminación textual de modelos previos no siempre recompuestos ni reelaborados. Esto se

manifiesta, ante todo, en que las memorias y autobiografías que venimos observando se modelizan de acuerdo a paradigmas literarios subyacentes.

Los modos que asume el recuerdo son variados. En el caso de Reinaldo Arenas se impone hablar de una curiosa mixtura entre la denuncia política, casi panfletaria, y la picaresca. La obviedad de lo primero me faculta pasar a lo segundo. La novela picaresca es un típico texto de la modernidad, y variante de la novela de educación. Desde una perspectiva genealógica, debemos recordar el planteamiento de Fredric Jameson –correcto a mi entender- conforme el cual la primera novela moderna no es *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615), como se suele sostener, sino *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554); es decir, que modernidad novelística y educación van al unísono pues la primera novela moderna relata un *bildung*, sólo que en este caso se trata de una educación aberrante, emplazada en la marginalidad social, y que habilita para la transgresión ética y legal (Jameson, “De la sustitución de importaciones” 117-34).

En su ensayo “Towards a Definition of the Picaresque”, Claudio Guillén apunta algunas características de la picaresca que se ajustan al material semántico de *Antes que anochezca*. 1. El pícaro no es un héroe independiente que se pueda estudiar en el vacío sino que se halla enraizado en una situación, o cadena de situaciones, que lo oprimen existencial y económicamente. Se trata de un proceso de conflicto entre el individuo y su entorno. El pícaro es un individuo (generalmente huérfano) que posee una rápida, si no precoz, experiencia de la soledad individual por provenir de una familia que no cumple con sus funciones básicas. 2. La novela picaresca asume la forma autobiográfica como modelo enunciativo, esta forma permite una focalización

interna fija, 3. la cual resulta apropiada para expresar la perspectiva del mundo desde la mirada subjetiva del pícaro. 4. La mirada y actitud del pícaro plantean un constante aprendizaje de los actos de los seres, un paulatino develamiento del mundo 5. Se enfatizan las condiciones de privación y carencia materiales: hambre, enfermedad, carencia de vivienda. 6. El pícaro se mueve horizontalmente a lo largo del espacio y verticalmente a través de la sociedad. 7. Estructura vagamente trabada a nivel de composición, motivos recurrentes, linealidad permite hipodiégesis (71-106). A lo mencionado cabe añadir que la enunciación del pícaro se caracteriza por una “libertad del decir” (Soberano 470). Así, pues, si entendemos la picaresca como una modalidad subgenérica de relato referido por un narrador autodiegético que se encuentra colocado en una posición de marginalidad y subalternidad social en un mundo deficitario donde deambula en busca de beneficio, que la sintaxis picaresca supone una serie estructurada aditiva y que el humor y el regocijo forman parte de su diégesis y atmósfera, entonces no hay duda de que la autobiografía del escritor cubano establece poderosos y significativos vínculos con esta modalidad, presente de manera larvaria en algunos de los textos que venimos considerando.

*Antes que anochezca* presenta un protagonista caracterizado por una marginalidad triple: su pobreza originaria, su disidencia política y su excentricidad sexual diáfana y asumida en una serie de lances eróticos que no pueden ser comprendidos sino como la operatividad neobarroca de una repetición que se termina por desbordar en el exceso y que satura el texto con su profusión sensual. La búsqueda de la satisfacción erótica aguza el ingenio en aventuras cuya comicidad contrapuntea con el lado trágico que, a pesar de sus esfuerzos, la escritura no consigue jamás. A la par que estos rasgos, *Antes que anochezca* sobresale por su marcada tendencia a la exageración. El campo en que ello se manifiesta es el de la reiterada remisión a las aventuras

eróticas de Arenas, tema sobre el que no me extiendo ahora, pues lo abordo en el capítulo siguiente. Quisiera, sí, indicar que esa dimensión de lo exagerado produce un peculiar resultado cuando se fusiona con la denuncia política. Qué mejor ejemplo que el carnavalizado entierro de Virgilio Piñera, según lo refiere Arenas:

El coche fúnebre de Virgilio marchaba a enorme velocidad; era prácticamente imposible seguirlo. La Seguridad del Estado trató por todos los medios de evitar que se formara una aglomeración con motivo de aquella muerte, pero una multitud de personas e incluso de muchachos jóvenes, montados en patines y bicicletas, persiguió el cadáver. Otros, más astutos, se fueron mucho antes para el cementerio y esperaron el cadáver allí.

Antes de bajar el cadáver de Virgilio, Pablo Armando leyó un pequeño discurso donde se decía que Virgilio era un escritor cubano que había nacido en Cuba y había muerto en Cuba; era lógico: fue así porque no lo dejaron salir (294)

No tiene objeto refutar la exactitud histórica del hecho, como hace Abilio Estevez, quien habla desde la posición del que se encontraba presente (863), y ciertamente, no ha faltado quien acuse a Arenas de deformar “torpemente” los hechos o dar crédito a las cizañas mas descabelladas (Pereira 57). No obstante, de lo que se trata no es de la exactitud del recuerdo sino de su calidad. Lo que Arenas persigue es *contestar* políticamente gracias a la ligera dislocación de lo que realmente pudo haber ocurrido durante el sepelio de Piñera. Esa exageración, patente en los jóvenes que siguen el cortejo fúnebre valiéndose de patines y bicicletas, nos confronta con otro de los rasgos de la escritura de Arenas al cual me referiré más extensamente en el siguiente capítulo: la hipérbole.

Lo hiperbólico tampoco parece ausente de *Vivir para contarla*. En una página de sus memorias, Gabriel García Márquez, quien siempre se ha jactado de no haber nacido en el Altiplano sino en

el Caribe, alude a la desmesura bogotana como explicación de que cierta calle de esa ciudad fuese bautizada como la mejor esquina del mundo. Pero, precisamente la misma desmesura constituye un “vicio empobrecedor” (no lo es sólo el empleo de adverbios que terminan en “mente”) en *Vivir para contarla*. Y quizá éste sea el aspecto menos favorable del libro, pues se construye sobre la base de una mecánica y saturante excepcionalidad en el destino del autor. Desde la extraordinaria conjunción de azares que vive -las amistades milagrosas que jalonan su existencia (410)- hasta el nacimiento accidentado, cuando corrió el riesgo de morir estrangulado por el cordón umbilical (77). Conviene que me detenga un tanto en este punto.

*Vivir para contarla* procede a reubicar la muerte del autor textual-narrador-personaje, desplazándola de su emplazamiento proléptico, que fija el límite del texto, para ubicarla en el inicio:

Fue así y allí donde nació el primero de siete varones y cuatro mujeres, el domingo 6 de marzo de 1927, a las nueve de la mañana y con un aguacero torrencial fuera de estación, mientras el cielo de Tauro se alzaba en el horizonte. Estaba a punto de ser estrangulado por el cordónumbilical, pues la partera de la familia, Santos Villero, perdió el dominio de su arte en el peor momento. (...) Misia Juana de Freytes, que hizo su entrada providencial en la alcoba, me contó muchas veces que el riesgo más grave no era el cordón umbilical, sino una mala posición de mi madre en la cama. Ella se la corrigió a tiempo, pero no fue fácil reanimarme, de modo que la tía Francisca me echó el agua bautismal de emergencia (77)

Esta operación, en realidad, se conforma al estereotipo autobiográfico del autor que nace casi muerto -como ocurre en *Les Confessions* de Rousseau, o con Goethe en *Dichtung und Wahrheit*<sup>46</sup>-

---

<sup>46</sup> Como se observa, el pasaje de *Vivir para contarla* que he citado se asemeja hasta cierto punto al comienzo del *Lebenslauf* (1936) de Thomas Mann –en sí conlleva una alusión irónica al inicio

-, el que, a su vez, marca la excepcionalidad del personaje en cuestión, ya que esta precariedad inicial entronca con el mitema del nacimiento problemático y peligroso del héroe, anuncio de sus aventuras futuras (Rank 1970). En todo caso, dado que *Vivir para contarla* deja al lector en suspenso respecto al futuro del joven escritor que ha recibido la esperada carta de su amada, poco antes de viajar a Europa, por lo que el horizonte de la muerte del autor textual resulta escamoteado en esta primera parte de las memorias del Nobel colombiano.

Una de las estrategias de estilo reside en la adjetivación. Así, el padre Gabriel Eligio es un ejemplar distinguido de una estirpe descamisada (65); los Cotes y los iguarán son tribus sacramentales (82); Filadelfio Velilla, un sastre mágico y tiplero genial (259); su hermano Luis Enrique es considerado hasta por sus rivales más encarnizados como un virtuoso de la guitarra (280); el miedo del autor al avión es legendario (287); el encanto de Alfonso López Michelsen, casi mágico (317); los pescaditos del abuelo, célebres (389); el carpintero Leandro Díaz, un compositor genial (456). En esa misma línea, resulta significativo que un adjetivo que regresa una y otra vez a lo largo de las 579 páginas de las memorias sea “histórico” (a). Es histórica la travesía que el protagonista efectúa acompañando a su madre para vender la casa (21); la noche en que conoce a Gustavo Ibarra y a Sófocles (395); la camioneta de Cépeda Samudio (449); históricas las sandalias que, junto con dos mudas de ropa, constituían su única propiedad cuando vivía en Barranquilla, durante la década del 50 (452); histórico el hotel que quedaba a cinco cuadras del barrio del Prado, donde vivió por un tiempo (452) y el vale que le aceptó Víctor Cohen, quien luego lo exhibiría como un trofeo (500). Bien se ve que García Márquez acierta cuando alude a su “defecto incorregible” de no medir los adjetivos (494).

---

de las memorias de Goethe- con su preocupación por fijar no sólo la fecha sino el tema astrológico.

Lo hiperbólico se manifiesta en el relato impávido de lo excepcional: la tía Elvira Carrillo, que tenía como especialidad la de arreglar los problemas imposibles y siempre podía determinar dónde se encontraban las cosas perdidas (90); la tía Wenefrida, a la que una hechicera exorciza (94); el premio literario que le otorgan justamente el mismo día y casi a la misma hora en que nace su segundo hijo (277); el hombre con un mico en la barriga (417); la Marquesita y su mundo mágico de La Sierpe (417-8); el fauno que encuentra en la estación de Chapinero (322-3) (aunque el narrador se apresura a naturalizar el encuentro al conjeturar que tal vez se trató de una ilusión). Pero también, en típica reversión que halla en *Cien años de soledad* su mejor expresión, las cosas banales se presentan como extraordinarias: la primera mujer que ve al llegar a Bogotá tiene la prestancia de una reina de luto (221); su hermano Eligio descubre el milagro de gatear (414); el amor que siente por Mercedes Barcha fue el secreto mejor guardado en los primeros veinte siglos de la cristiandad (457-8).

De más está decir que *Vivir para contarla* se parece demasiado, por momentos, a *Cien años de soledad*: la estructura de ambos es muy similar en cuanto al tipo de organización de la temporalidad, con los episodios que se relatan *in media res*; los dos circunscriben el diálogo a algunos enunciados lacónicos; ambos son la crónica de una familia del Caribe colombiano, con sus parientes extraordinarios, sirvientes indígenas, mujeres excepcionales y personajes *larger than life*, como si estuviésemos en una novela de Dickens, o del García Márquez mágico-realista quien, dicho sea de pasada, reimpulsa sus recuerdos mediante la fagocitación de material previo que es renarrado (verbigracia: el relato de un naufrago). Este caso, así como el de Neruda, que veré más adelante, funciona como paradigma del relato autobiográfico atrapado por el propio

código estético del autor textual<sup>47</sup> a un punto que no parece existir clara distinción entre vida y obra, pues la una –hecha obra- semeja demasiado a la otra por sus temas, sus estrategias estilísticas, su imagería.

Otro de los modelos que hibridizan las autobiografías y las memorias que estudio es el *Bildungsroman*. Este modelo, o tecnología narrativa, me viene a la mente con bastante naturalidad cuando leo los textos autobiográficos elegidos. El *Bildungsroman* consiste en un relato que refiere el proceso a través del cual se forma una identidad que se ajusta al medio social conforme un proceso de maduración. No deja de ser una construcción paradójica (Moretti la denomina la más contradictoria de las formas simbólicas modernas), pues de un lado el texto plantea el derecho del individuo a escoger la forma en que desea realizarse y encontrar su felicidad y, de otro, se certifica la exigencia de normalidad a nivel social. El *bildungsroman* se explica como una resonancia estética al problema de la movilidad social desencadenada por las fuerzas del capitalismo, las cuales generan grandes expectativas y reajustes en la socialización. En tal sentido, la retrospectiva y conclusividad de lo autobiográfico se ajusta coherentemente a la idea, apuntada por Franco Moretti, de que la formación (*bildung*) del sujeto sólo tiene sentido si es factible determinar que, llegado a cierto punto, ésta ya ha concluido (Moretti 1987).

---

<sup>47</sup> Franco Moretti indica que una de las funciones del Realismo Mágico en Occidente, y de las razones de su triunfo, tiene que ver con su capacidad para proveer reservas de magia a un mundo desacralizado por la empresa modernizadora (*Modern Epic* 249-250)

En *Vivir para contarla*, el punto esencial en la formación de García Márquez se ubica en el matriarcado y la endogamia que tempranamente conoció:

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. (...) Mi mejor fuente de inspiración eran las conversaciones que los mayores sostenían delante de mí, porque pensaban que no las entendía, o las que cifraban apostando para que no las entendiera (104)

Pero, también, se coloca el énfasis del aprendizaje en la “escuela de la vida” (119) derivada de los viajes y mudanzas, del comercio con los mayores y con gente de todo tipo. Especial atención otorga el narrador colombiano a establecer su formación de escritor como el aprendizaje de la carpintería de su oficio:

Desde estas tomas de conciencia empecé a leer como un auténtico novelista artesanal, no sólo por placer, sino por la curiosidad insaciable de descubrir cómo estaban escritos los libros de los sabios. Los leía primero por el derecho, luego por el revés, y los sometía a una especie de destripamiento quirúrgico hasta desentrañar los misterios más recónditos de su estructura. Por lo mismo, mi biblioteca no ha sido nunca mucho más que un instrumento de trabajo, donde puedo consultar al instante un capítulo de Dostoievski, o precisar un dato sobre la epilepsia de Julio César o sobre el mecanismo de un carburador de automóvil (441)

Oficio en el que se benefició por la disciplina a que lo obligó el periodismo, así como los diversos amigos -Alvaro Céspedes Samudio, que le hizo comprender mejor el cine; Gustavo Ibarra, que descubrió ante él, sobre todo, la obra de Sófocles- con cuya frecuentación ensanchó y consolidó su formación estética.

Para Jorge Luis Borges, la formación ubica en primer plano la enseñanza de los códigos lingüísticos. Así mismo, lo que Ricardo Piglia denomina el “mito personal” (Piglia 88), operante en toda su obra, y desencadenante, acorde al relato que el propio Borges hace de sí, de un entramado en que, para seguir con Piglia, “la cultura y la clase se vinculan con la herencia y el linaje” (93). En el mito de Borges la diferencia funciona como el condensador de todas las oposiciones ideológicas (94). Ahora bien, esta diferencia ha sido interpretada desde una base psicoanalítica por Emir Rodríguez Monegal. Apoyándose en la lectura que Didier Anzieu efectuó de la obra de Borges –quien establecía la existencia de un cordón “vocal” que mantiene unido al niño y a la madre después de haberse cortado el cordón umbilical, y que se manifiesta en la plática de la madre, o de quien cumpla dicho rol-, el crítico uruguayo encuentra que en Borges se produce un trauma como consecuencia de la colisión de dos códigos: uno es el de la lengua española, ligado a la épica argentina, a los hechos de armas, a lo bélico; y el inglés, suministrado a Borges por la abuela materna, quien lo cuidó e introdujo al mundo de la cultura. Así, pues, el español constituyó para Borges una lengua asociada a lo inferior (Rodríguez Monegal, *Borges* 15-29), subalternizada, diría yo. La empresa borgiana, siempre según Rodríguez Monegal, consistió en resolver la tensión del bilingüismo “con obras que, aunque escritas en el lenguaje inferior que era el español, se aproximan más por su tensión estilística a la lengua inglesa” (23-4). Como esta es una idea que ha tenido carrera entre los estudiosos y lectores de Borges, acaso convenga que declare mi rotundo desacuerdo. Paso a exponer la brillante objeción del ensayista peruano Luis Loayza. Con lógica impecable, señala que el hecho de que el primer intento literario de Borges –“La visera fatal, escrito entre los seis y siete años- consistiese en una imitación de Miguel de Cervantes, tal como lo relata el propio autor en su *Autobiographical Essay* (210) “no confirma la teoría del doble código lingüístico o es un derrocamiento muy

temprano del inglés como idioma de la cultura.” (Loayza 80-1). Así mismo, propone el escritor peruano que la influencia de la literatura inglesa en Borges es literaria antes que lingüística.

Desde luego, hay más: el padre, de quien recibe la revelación de la poesía: “It was he who revealed the power of poetry to me –the fact that words are not only a means of communication but also magic symbols and music” (206-7), y cuya biblioteca constituye el hecho capital de la vida del autor (209); la compañía de la madre, quien estimula la carrera de Borges (207); el período en Suiza, donde descubre la filosofía de Arthur Schopenhauer y la poesía de Walt Whitman (216-7); el influjo de Rafael Cansinos Assens en España (221) y el de Macedonio Fernández, ya de vuelta en Buenos Aires, cada uno de los cuales presidió sendas tertulias: “As in Madrid Cansinos had stood for all learning, Macedonio now stood for pure thinking.” (227). Borges sintetizará el magisterio de Macedonio de la siguiente manera:

Before Macedonio, I had always been a credulous reader. His chief gift to me was to make me read skeptically. At the outset, I plagiarized him devotedly, picking up certain stylistic mannerisms of his that I later came to regret. I look back on him now, however, as an Adam bewildered by the Garden of Eden. His genius survives in but a few of his pages; his influence was of a Socratic nature. I truly loved the man, on this side idolatry, as much as any (230)

El magisterio que Borges (¿generosamente?) atribuye a Adolfo Bioy Casares es más atípico, pues como Borges precisa:

It is always taken for granted in these cases that the elder man is the master and the younger his disciple. This may have been true at the outset, but several years later, when we began to work together, Bioy was really and secretly the master. (...) Opposing my taste for the

pathetic, the sententious, and the baroque, Bioy made me feel that quietness and restraint are more desirable. If I may be allowed a sweeping statement, Bioy led me gradually toward classicism (245-6)

En suma, en los recuerdos de Jorge Luis Borges, lo que predomina es lo literario en la formación de un hombre que natural y lúcidamente afirmará: “I have always come to things after coming to books” (213). Ahora bien, el texto de Borges posee una sorprendente factura realista, que no se condice ni esperaría del autor de *El Aleph*

(Pero lo mismo podría decirse de Glantz, Elizondo, Donoso, obviamente de Vargas Llosa y, sorprendentemente para mí, de Goytisolo). Para explicarme mejor, debo introducir una breve digresión sobre el realismo.

Entiendo por realismo una tendencia artística interesada en aprehender lo verdadero antes que en producir belleza o copiar objetos mitológicos, alegóricos o religiosos. El realismo supuso un rechazo a las formas de mimesis tradicional, a cuyos héroes arquetípicos opuso la subjetividad del personaje (García Berrio y Hernández Fernández 54-55). Lukács, cuyo nombre no puede dejarse de lado en ninguna recapitulación seria sobre el tema, señala como rasgos característicos del realismo la conformación de situaciones y caracteres típicos; la anticipación de las tendencias sociales futuras que se proyectan en el presente; la popularidad, entendida como horizonte de representación de manifestaciones populares y tradicionales (que se han de refinar) y, por último, la particidad, es decir la plasmación en el texto de las grandes tendencias operantes en la realidad social (Lukacs, 1920, 1958, 1963a, 1965). Si bien hablar de realismo implica, en verdad, un paradigma de representación que finca su mérito y su intención en la fidelidad reproductora de lo que se entiende que constituye la realidad, cabe distinguir, en rigor, tres modos de manifestación

del mismo. El primero, realismo genético, confía en la transparencia del lenguaje y en la capacidad del sujeto cognoscente para captar un universo cognoscible y unívoco. La relación entre texto y mundo persigue como fin último la aprehensión de lo verdadero, de ahí la tendencia, exacerbada por el naturalismo, a equiparar el método novelístico con el de las ciencias experimentales. El segundo, realismo formal, surgió como una pronta reacción al primero. Reivindicaba la autonomía de la imaginación frente al imperativo de la observación, enfatizando la construcción inmanente del texto y su autonomía respecto al mundo. Existe aún otro Realismo, posterior al siglo XIX, el Realismo Intencional, que propendría a la creación de mundos y a la donación de sentido realista a un texto concreto que se integra hermenéuticamente a la experiencia del mundo de los lectores:

El «realismo intencional» como resultado de las actualizaciones «naturales» -«estéticas»- diría Ingarden- de la literatura se puede identificar con lo que, no sin cierto matiz peyorativo, Karlheinz Stierle (1979:301) denomina «recepción quasi pragmática», a medio camino, pues, entre lo que algunos semióticos como Gotz Wienold consideran la recepción literaria y la recepción pragmática propiamente dicha (esta última acepta el contenido del texto como una instrucción aplicable al mundo exterior).(Villanueva 145)

En este tipo de realismo el texto induce al reconocimiento pragmático a partir de diversos realemas. Esta categoría, que propone Even-Zohar, alude al conjunto de elementos formales y semánticos integrados en un específico repertorio cultural que produce una impresión de realismo. Así, esclarecer el sentido que un período artístico otorga al término realismo sobreentiende discernir el "repertorios" de realemas con que opera (Even-Zohar 65-74). Así, pues, todo realismo es convencional y todo texto realista intenta provocar el efecto de realidad (Barthes, Oeuvres Complètes 479-484). La categoría mantiene fuerza en la actualidad, entendida como:

Un compromiso ideológico con una realidad objetiva, externa (se trate de nociones abstractas universales y atemporales como «la naturaleza humana», o de hechos históricos pero objetivos, como la lucha de clases). Sea lo que fuere, la condición de realidad externa se privilegia por encima de la representación que se haga de ella por cualquier medio (O'Sullivan 296)

Pero, posiblemente el texto que ejemplifique mejor la alternativa de Bildungsroman/realismo sea *El pez en el agua*. Estas memorias, publicadas a poco de la derrota que Mario Vargas Llosa sufrió en 1990, cuando candidateó a la presidencia de su país, articulan dos líneas narrativas que se alternan de manera mecánica, tal y como ocurre en buena parte de lo último de su ficción –*La fiesta del chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003). La primera línea abarca desde los antecedentes familiares del novelista y su infancia, y llega hasta 1958, cuando el joven aprendiz de escritor, gracias a una beca Javier Prado, parte con su esposa a Madrid. La segunda línea va de fines de julio de 1987, cuando durante una estancia en el balneario de Punta Sal se entera de la intención del presidente de su país, Alan García Pérez, de estatizar la banca privada, las compañías de seguro y las financieras del Perú, y concluye con otra partida hacia Europa, en junio de 1990, tras haber sido derrotado en las elecciones presidenciales por el desconocido Alberto Kenyo Fujimori. Como se ve, este muy consciente deseo de simetría –y la simetría ya conlleva en sí misma un deseo de organizar la vida- establece un contrapunto entre la construcción de dos realizaciones posibles, la del político y la del escritor, cada una de las cuales posee, a su vez, su propia esfera “educativa”. Acaso sea por ello, que Mario Vargas Llosa, en consonancia, por lo demás, con su tradicional estilo, opta por un realismo intencional que intenta provocar la impresión de monolítica saturación de su trama.

Ahora bien, en la forja del futuro novelista hallamos la contraposición de figuras polares, que pueden enfrentarse entre sí directa o simbólicamente, o que van imprimiendo enseñanzas a lo largo de la ruta espiritual por la que el héroe transita, como corresponde a toda *Bildungsroman* que se precie (recordemos a Settembrini y Naphta, en perpetuo conflicto ante y por Hans Castorp, en *Die Zauberberg*, de Thomas Mann, para citar un ejemplo ilustre). En *El pez en el agua*, el antimodelo por excelencia será el padre. Acomplejado por pertenecer a una familia socialmente inferior a la de su esposa, los Llosa, violento, machista, grosero, poco culto, en suma, una personalidad atormentadora cuyo recuerdo, prevee el autor, lo acompañará “hasta la tumba” (339); a éste, el autor opone la figura benéfica del abuelo materno:

El abuelo Pedro no andaba tomando en brazos a sus nietos y comiéndoselos a besos. Los niños lo aturdían y, a veces, en Bolivia, en Piura y luego en las casitas de Lima donde vivió, cuando sus nietos y bisnietos hacían mucha bulla, los mandaba callar. Pero fue el hombre más bueno y generoso que he conocido y a su recuerdo suelo recurrir cuando me siento muy desesperado de la especie y proclive a creer que la humanidad es, a fin de cuentas, una buena basura. Ni siquiera en la última etapa, esa vejez pobrísima, perdió la compostura moral que siempre tuvo, y que, a lo largo de su prolongada existencia, lo hizo respetar siempre ciertos valores y reglas de conducta, que tenían que ver con una religión y unos principios que en su caso nunca fueron frívolos o mecánicos. Ellos decidieron todos los actos importantes de su vida. Si no hubiera ido cargando por el mundo todos esos seres desamparados que mi abuelita Carmen recogía, y adoptándolos –adoptándonos, ya que él fue mi verdadero padre los primeros diez años de mi vida, quien me crió y alimentó- acaso no hubiera llegado a la vejez pobre de solemnidad (72)

Ambos personajes marcan a fuego, ya lo vemos, la existencia de Vargas Llosa y se establecen, de acuerdo al desenvolvimiento de las memorias, como modelos: a seguir y a evitar. Para que la oposición sea perfecta, el abuelo Pedro, amante de la literatura, poeta él mismo, estimulará la

vocación del nieto y se congratulará de su éxito literario (73), lo que contrasta por completo con el desconcierto del padre ante el hecho de que su hijo pudiese hacerse conocido mediante la escritura. Por otra parte, la línea narrativa que tiene que ver con la aventura electoral, se presenta como un itinerario de campaña a la vez que como un aprendizaje de los diversos códigos que rigen la política y la sociedad peruana:

Ya metido en la candela, en esas reuniones tripartitas hice un descubrimiento deprimente. La política real, no aquella que se lee y escribe, se piensa y se imagina –la única que yo conocía-, sino la que se vive y se practica día a día, tiene poco que ver con las ideas, los valores y la imaginación, con las visiones teleológicas –la sociedad ideal que quisiéramos construir- y, para decirlo con crudeza, con la generosidad, la solidaridad y el idealismo. Está hecha casi exclusivamente de maniobras, intrigas, conspiraciones, pactos, paranoias, traiciones, mucho cálculo, no poco cinismo y toda clase de malabares (90)

Después de un acto público, Vargas Llosa comenta:

Hablar en plazas públicas era algo que no había hecho nunca, antes de la Plaza San Martín. Y es algo para lo cual haber dado clases y conferencias no sirve o, más bien, perjudica (...) La noche de la Plaza San Martín, me sorprendió descubrir lo frágil que es la atención de una multitud y su psicología elemental, la facilidad con que puede pasar de la risa a la cólera, conmoverse, enardecerse, lagrimear, al unísono con el orador. Y lo difícil que es llegar a la razón de quienes asisten a un mitin antes que a sus pasiones (172-3)

Este pasaje de las memorias del escritor peruano introduce otro de los temas cruciales y otro de los modelos a partir de los cuales algunos los escritores que vengo estudiando construyen su vida. Me refiero a la dimensión épica. En el caso de Vargas Llosa se trata de una autopercepción

de sí en tanto que rol de letrado solidario para con su propio entorno, y de asumir la ideología liberal como zona desde la cual estaría en condiciones de colocar una suerte de mensaje superior asumiendo la necesidad de esclarecer y guiar al pueblo.

Las dramáticas y triunfantes memorias de Juan Goytisolo recorren el trayecto que va desde la perturbada identidad del protagonista hasta su emancipación sexual y autorreconocimiento y mapeo del propio proyecto de vida. Este proyecto solo cuajará cuando el protagonista sea capaz de subsanar las lagunas de su propio pasado y arribe a la comprensión de su propio ser como fruto desgarrado de la guerra civil española. Así, en sus textos hay espacio para una contrahistoria que re-cuente la historia oficial española y el horror del franquismo, del cual fue víctima, como tantos otros, su propia madre:

El vínculo existente ente aquella muerte y el significado de la guerra civil no se te plantearía hasta el día en que, interesado ya por la política, comenzaste a embeberte en la lectura de testimonio y libros sobre la historia reciente de España. La educación religiosa y doméstica de los años cuarenta había logrado romper la conexión entre los dos acontecimientos. Por un lado, después del rosario en común que seguía a la cena, rezábais aprisa, de forma rutinaria y mecánica, los tres Padrenuestros destinados al eterno descanso del alma de la ausente; por otro, aceptábais sin ninguna clase de reservas la versión oficial de la contienda expuesta por la radio, periódicos, profesores, familia y cuantas personas os rodeaban: una Cruzada emprendida por unos hombres patriotas y sanos contra una República manchada con toda clase de abominaciones y crímenes. La realidad innegable, concisa, de que tu madre había sido víctima de una estrategia de terror de vuestro bando, producto de un cálculo frío y odioso, era escamoteada por tu padre y el resto de la familia (...) Aunque la facilidad con que se llevó a cabo esta operación de blanqueo pueda parecer sospechosa, el núcleo cerrado y conservador en que vivíais, el silencio cómplice de tu medio, la dificultad de procurarse una información objetiva aclaran una vez más la aceptación acrítica de los hechos (*Coto vedado* 65)

Este pasaje posee particular relevancia pues demuestra de qué manera el trabajo del recuerdo no ha de separarse del trabajo del olvido. La muerte marca al personaje desde la misma configuración de su personalidad, durante la infancia, al vincularse al entramado socio-simbólico de la cultura de su país: Juan Goytisolo ve a su madre por última vez el diecisiete de marzo de 1938, cuando ésta parte a comprar regalos para sus hijos al centro de la ciudad. No volverá nunca. Reconstruyendo los acontecimientos parece ser que mientras se encontraba en el cruce de la Gran Vía con el Paseo de Gracia, la joven cayó víctima del bombardeo. Esta muerte “abrupta” se produce como consecuencia de la guerra civil española y es interesante percatarnos cómo Goytisolo, hábilmente, inserta ese evento dentro del emblema español por excelencia: el de la corrida de toros, una fiesta cuyo centro aposenta a la muerte ritual.

Dos días de tensión, angustia premonitoria, insoportable silencio, visitas de los tíos, sollozos de Lolita Soler, sucesivas versiones musitadas en la habitación de mi padre hasta aquella triste festividad de San José en la que, reunidos los cuatro hermanos en la escalera exterior que descargaba en el jardín, tía Rosario, interrumpida a veces, débilmente, por Lolita Soler, nos habló del bombardeo, sus víctimas, ella, sorprendida también, heridas seguramente graves, conduciéndonos poco a poco, como a ese toro recién estoqueado por el diestro al que la cuadrilla empuja hábilmente a arrodillarse para que aquél culmine su faena con un limpio y eficaz remate, al momento en que, con voz ahogada por las lágrimas, sin hacer caso de las protestas piadosas de la otra, soltó la inconcebible palabra, dejándonos aturridos menos a causa de un dolor exteriorizado inmediatamente en llanto y pucheros que por la incapacidad de asumir brutalmente la verdad, ajenos aún al significado escueto del hecho y, sobre todo, su carácter definitivo e irrevocable (*Coto vedado* 62)

Tendrán que transcurrir veinte años para que Goytisolo aprehenda con mayor nitidez el horror concreto de ese bombardeo que arrebató a su madre, al contemplar una serie de documentales de la época preparados por la República para denunciar los bombardeos de los insurrectos sobre

poblaciones civiles. Aquí, como ya adelanté, es cuando se produce el pánico del retorno del fantasma de la madre y también cuando, de golpe, cuaja la experiencia del trauma:

La cámara recorre con lentitud, en primer plano, el rostro de las víctimas y, empapado en un sudor frío, adviertes de pronto la cruda posibilidad de que la figura temida aparezca de pronto. Por fortuna, la ausente veló de algún modo en evitarte, con pudor y elegancia, el reencuentro traumático, intempestivo. Pero te viste obligado a escurrirte del asiento, ir al bar, tomar una copa de algo, el tiempo necesario para ocultar tu emoción a los demás y discutir con ellos del filme como si nada hubiera ocurrido (*Coto vedado* 64)

Experiencia en la que Goytisolo reconocerá su verdadera filiación, pues la muerte temprana de la madre lo salvaguarda del dolor cuando niño, a la vez que la conciencia de lo que la guerra le causó lo lleva a pensar, retrospectivamente, que, en rigor, él no es tanto hijo de quien lo alumbró sino de la guerra civil, cuya saña permitió que aflorase la “verdadera entraña” de su país (66).

De otra parte, no creo equivocarme cuando interpreto que otro hito en la formación de Juan Goytisolo lo constituye la figura de Jean Genet (con el que comparte iniciales: JG), quien desempeña el rol rector de maestro del cual se aprende una ética de vida y una moral de la forma, pues su compromiso con la escritura, a la que no sacraliza, se mantiene insobornable:

Los pavos reales de la literatura le provocan una náusea irresistible: un día, hojea la novela de uno de ellos y exclama: «¿Por qué diablos no hace como yo, y cierra el pico cuando no tiene nada que decir?» (*En los reinos* 144)

En Genet, Goytisolo encuentra el modelo. El Juan Goytisolo que había llegado a París -así como sus compañeros escritores de generación- había silenciado sus propias búsquedas estéticas durante la década del cincuenta, premunido de un concepto combativo del ejercicio literario, y renunciando a su anhelo de belleza, densidad y audacia literarias en aras de la facilidad y el maniqueísmo. Sacrificios que el combate contra el franquismo demandaba (*En los reinos* 134). Pero, la lenta maduración, el exilio y el ejemplo del francés serán determinantes más allá de lo estético:

Si en mi juventud imité de modo más o menos consciente algunos modelos literarios europeos y americanos, él ha sido en verdad mi única influencia adulta en el plano estrictamente moral. Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político. El deseo de figurar en la vida literariosocial para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escala de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuanto he escrito a partir de *Don Julián* (*En los reinos* 153)

Bien se ve, además, que es con relación a ese modelo que debe juzgarse a otros antimodelos: los constituidos por aquellos escritores o seres cuya integridad naufragó. Que una de las tablas estimativas de Goytisolo pasa por la variable de la expresión y el silencio lo confirma la mirada crítica sobre un autor admirado: el norteamericano Ernest Hemingway (*En los reinos* 99)

Sin el ejemplo de Genet, Goytisolo no hubiese arribado a una renovación existencial centrada en su autorreconocimiento:

A partir de cierta edad, el individuo aprende a despojarse de lo que es secundario o accidental para circunscribirse a aquellas zonas de experiencia que le proporcionan mayor placer y emoción: escritura,

sexo y amor configurarán en adelante tu territorio más profundo y auténtico: lo demás es un pobre sucedáneo de ellos, del que un principio elemental de economía puramente egoísta te aconseja prescindir y, en consecuencia, prescindirás por completo (*En los reinos* 89)

Si acordamos que el escritor francés constituye una figura mentora para el español en el plano estrictamente moral, comprenderemos que la atención concedida a la vida y muerte de Genet proveen no sólo un ejemplo mayor de conducta y reflexión, como cuando el suicidio de Abdallah, que libera en el francés complejos mecanismos autopunitivos

Voy a ver a Genet con frecuencia a su hotel del bulevar Richard Lenoir. Su aspecto es calmoso en apariencia, pero el gesto irreparable de Abdallah ha liberado en él una serie de mecanismos internos hasta entonces ocultos. Su forma de razonar, brillante, original, grávida de sorpresas, converge de pronto a una mística de la entrega, al salto absoluto a una trascendencia sin Dios. Inmolando su vida, su amigo ha ganado la última y más difícil batalla, hacia la que su arte singular de funámbulo irremediamente tendía. Su aniquilación física es la victoria que anula pasados fracasos: Genet ve en ella el símbolo de su fuerza y purificación (*En los reinos* 147)

La muerte en vida de Genet, ¿acaso será una clave existencial que previno a Goytisolo de vínculos tan absorbentes con sus amantes? No lo sabemos, pero es lícito conjeturarlo.

De noche cena apenas y se acuesta temprano. Toma su dosis de nembutal y, cuando el sueño le vence, es como si se sumergiera con lentitud en un pozo o una tumba: su viaje nocturno a las sombras con la mascarilla rígida de la muerte. Todos los días, al amanecer, su resurrección será la de un Lázaro (*En los reinos* 150)

Y será mediante la muerte misma cuando Goytisolo, ya decidido a vivir fuera de su tierra natal, pueda incorporarlo a una España simbólica emplazada en la tierra de adopción de ambos:

El fin le pilló en uno de los viajes a esa Francia que odiaba, cuando quería corregir las pruebas de su último libro, *Un captif amoureux*. Su voluntad de ser inhumado en Marruecos, de no dejar rastro de sí en su país fuera de su prosa revulsiva, bella y emponzoñada complicó al parecer las formalidades del entierro. Como veintidós años antes el de Abadallah, su cuerpo permaneció varios días en el depósito de cadáveres; y como Abadallah ennegrecido a causa del envenenamiento había vuelto a su orígenes africanos, Genet se reintegraría a su vez simbólicamente en su tierra adoptiva: según supe por sus amigos palestinos, el funcionario de aduanas que acogió el féretro preguntó a quienes lo acompañaban si se trataba del cuerpo de un obrero marroquí emigrado. Conmovidos, orgullosos, dijeron que sí.

La soledad de los muertos, había escrito a propósito de Giacometti, “es nuestra gloria más segura”: Genet, obrero magrebí de honor, descansa en el viejo cementerio español de Larache actualmente abandonado y cuyo único acceso atraviesa el basurero de la ciudad. Su tumba tiene vista al mar y se halla significativamente entre la de nuestros olvidados compatriotas, de nuevo y para siempre ese *Gênét d’Espagne* que, como el fulgor de un incendio, aparece en las páginas de *Diario del ladrón* (*En los reinos* 154)

*Confieso que he vivido* plantea problemas de análisis distintos y ofrece un tipo de reviviscencia particular. Ello se debe a que el recuerdo, a despecho de la inevitable referencialidad impuesta por la opción del género literario, es profundamente lírico en muchos de sus mejores momentos. Karlheinz Stierle ha señalado con claridad que la lírica no constituye un discurso sino un antidiscurso. Su función es la de cortar la linealidad de desenvolvimiento discursivo, que modeliza un "estado del hecho" (*Sachlage*) y su remisión a la "materialidad de los hechos" (*Sachverhalt*), lo que genera que el discurso rompa con el ordenamiento lógico-causal y derive hacia una cantidad indeterminada de contextos posibles a la vez que evoca referentes múltiples con una condensación verbal máxima, de modo que la obra gana a nivel connotativo lo que pierde en transparencia semántica (Stierle 430-4). La lírica enfatiza su propia materialidad

productiva e implica enunciados que se retiran de la esfera del objeto. Como bien ha sostenido Käte Hamburger, "la enunciación lírica no trata de desempeñar función en un contexto de realidad objetivo"; de hecho, los enunciados líricos no poseen contexto de comunicación sino contexto de sentido (*Sinnzusammenhang*) (Hamburger 179). La autorreferencialidad del mensaje poético veda su comprensión más allá de su propio contexto de producción en una operación exhibitiva que reclama del lector la construcción del significado. Por su parte, Hugo Friedrich, al describir la lírica de la vanguardia, atribuye a aquélla ciertas características que se condicen con lo expuesto: autonomía de lo verbal al margen de su relación con el mundo, predominio de la expresión sobre el sentido, pérdida de relevancia de los objetos, autarquía verbal (Friedrich 183-275).

Lo que vengo arguyendo se apreciará mejor si acudimos a un acontecimiento histórico sobre el que abundan memoria y materiales: la guerra civil española. En efecto, no es solamente que no parezca mucho lo que Neruda tenga para decir, pues el poeta no combatió, y la mayor anécdota que puede aportar al respecto quizá sea el hecho de que cerca de Gerona, en pleno frente Este, una imprenta editó *España en el corazón* (150-151). Lo que deseo relieves es que al momento de establecer una recapitulación del efecto y el afecto generados por la contienda, el discurso que nos entrega, titulado "Las máscaras y la guerra", sea:

... Mi casa quedó entre los dos sectores... De un lado avanzaban moros e italianos... De acá avanzaban, retrocedían o se paraban los defensores de Madrid... Por las paredes había entrado la artillería... Las ventanas se partieron en pedacitos... Restos de plomo encontré en el suelo, entre mis libros... Pero mis máscaras se habían ido... Mis máscaras. recogidas en Siam, en Bali, en Sumatra, en el Archipiélago Malayo, en Bandoeng... Doradas, cenicientas, de color tomate, con cejas plateadas, azules, infernales, ensimismadas, mis máscaras eran

el único recuerdo de aquel primer Oriente al que llegué solitario y que me recibió con su olor a té, a estiércol, a opio, a sudor, a jazmines intensos, a frangipán, a fruta podrida en las calles... Aquellas máscaras, recuerdo de las purísimas danzas, de los bailes frente al templo... Gotas de madera coloreadas por los mitos, restos de aquella floral mitología que trazaba en el aire sueños, costumbres, demonios, misterios irreconciliables con mi naturaleza americana... Y entonces... Tal vez los milicianos se habían asomado a las ventanas de mi casa con las máscaras puestas, y habían asustado así a los moros, entre disparo y disparo... Muchas de ellas quedaron en astillas y sangrientas, allí mismo... Otras rodaron desde mi quinto piso, arrancadas por un disparo... Frente a ellas se habían establecido las avanzadas de Franco... Frente a ellas ululaba la horda analfabeta de los mercenarios... Desde mi casa treinta máscaras de dioses del Asia se alzaban en el último baile, el baile de la muerte... Era un momento de tregua... Las posiciones habían cambiado... Me senté mirando los despojos, las manchas de sangre en la estera... Y a través de las nuevas ventanas, a través de los huecos de la metralla... Miré hacia lejos, más allá de la ciudad universitaria, hacia las planicies, hacia los castillos antiguos... Me pareció vacía España... Me pareció que mis últimos invitados ya se habían ido para siempre... Con máscaras o sin máscaras, entre los disparos y las canciones de guerra, la loca alegría, la increíble defensa, la muerte o la vida, aquello había terminado para mí... Era el último silencio después de la fiesta... Después de la última fiesta... De alguna manera, con las máscaras que se fueron, con las máscaras que cayeron, con aquellos soldados que nunca invité, se había ido para mí España (186-7)

Como se aprecia, los elementos referenciales aparecen trascendidos por un discurso que si bien deposita en ellos su arranque, lo hace sólo para instaurar una línea de relato sinuosa que reviste las máscaras de una importancia no simbólica (pues yo considero que una lectura que buscase interpretar la presencia de estos objetos en términos simbólicos o alegóricos caería en una naturalización realista). Si asumiera que lo que marca la línea del relato es, justamente, la vida misma –lo que no puedo, ni deseo, verificar-, y que, en efecto, el episodio de las máscaras aconteció en el mundo real efectivo más o menos como Neruda lo relata (y recuerda), ello no dejaría de enfrentarme ante la poderosa potencia de un elemento que punza al autor –en el

sentido que da Roland Barthes a esta expresión en *La cámara lúcida*- y que se perpetúa como un significante portador de algún afecto que podría denominar poético, sin que ello suponga, tampoco, ser demasiado preciso. Si como nos enseña Adriana Cavarero, uno solamente accede a su propio relato si es que se renarra a partir de los relatos que los demás han producido sobre uno (*Relating Narratives* 48-9), Neruda, que no cede nunca la palabra a otro, difícilmente podría hacer esto.

Hay otra matriz narrativa en algunos de los textos que analizo. Fue *El pez en el agua* con su desarrollo de doble linealidad lo que me indujo a pensar que en ese texto –y en otros de los que vengo examinando- subyacía el melodrama. Originariamente, melodrama significaba un drama acompañado por música. No obstante, me parece persuasiva y sugerente la idea de Peter Brooks, quien en *The Melodramatic Imagination*, proscribió una conceptualización transhistórica del término y propone ligarlo a la modernidad, detectando su humus nutricional en la Revolución francesa, la cual forja el momento epistemológico que explica su emergencia: el ingreso de Occidente en un período post sacral y de decadencia de una visión trágica del mundo. A este nuevo escenario, el melodrama responde proponiendo una estructura narrativa capaz de donar de sentido al mundo (lo que lo emparenta con el psicoanálisis) al entenderlo como un escenario de conflicto de fuerzas irreconciliables, verticalmente definidas, mediante las cuales se renarran conflictos sociales en un relato democrático por su alcance de recepción, de modo que lo melodramático articula lo moral oculto, apuntando a la dimensión dramática implícita en lo cotidiano y reactualizando, de manera simple, de una ética básica. El melodrama opera a partir de una polarización, de una retórica del exceso, de “final rewards of virtue, inflated and extravagant expresión, dark plottings, suspense, breathtaking peripety” (11-2). La operatividad

de la imaginación melodramática como semiósfera portadora de un *ethos* y una gnosis que involucra los relatos de los grupos ajenos a la “ciudad letrada” pero, no por ello menos relevantes al momento de constituir los imaginarios del sujeto latinoamericano en la era de la reproductibilidad técnica, la cual agudiza el poder de reproducción cultural del melodrama, ahora omnipresente, cierto que bajo distintas facetas. Más allá de la célebre dicotomía Frankfurtiana entre un arte elevado y otro de masas, lo melodramático no sólo goza de buena salud sino que afecta los mecanismos de comprensión de la realidad y de autopercepción del sujeto latinoamericano, lo que es otra forma de decir que en lo melodramático se ha logrado construir una plataforma identitaria insoslayable para expresar una modernidad alternativa que se filtra subrepticamente, hurtándose al control que ejercieron los funcionarios de la alta cultura en la ciudad letrada y que expresa el punto de tensión entre imaginarios plebeyos, memoria y variadas tecnologías de la representación y la emergencia de lo masivo (Herlinghaus 52-4)

En el caso del texto de Vargas Llosa, la primera configuración melodramática viene a ser una reactualización del *topoi* del reconocimiento. En *El pez en el agua* enfrentamos la elisión de un dato fundamental. Mario Vargas Llosa nos hace creer que descubrió la existencia de su padre hacia los 10 años de edad.

Mi mamá me tomó del brazo y me sacó a la calle por la puerta de servicio de la prefectura. Fuimos caminando hacia el malecón Eguiguren. Eran los últimos días de 1946 o los primeros de 1947, pues ya habíamos dado los exámenes en el Salesiano, yo había terminado el quinto de primaria y ya estaba allí el verano de Piura, de luz blanca y asfixiante calor.

-Tú ya lo sabes, por supuesto –dijo mi mamá, sin que le temblara la voz-. ¿No es cierto?

-¿Qué cosa?

-Que tu papá no estaba muerto. ¿No es cierto?

-Por supuesto. Por supuesto.

Pero no lo sabía, ni remotamente lo sospechaba, y fue como si el mundo se me paralizara de sorpresa. ¿Mi papá vivo? ¿Y dónde había estado todo ese tiempo en que yo lo creí muerto? Era una larga historia que hasta ese día –el más importante de todos los que había vivido hasta entonces y, acaso, de los que viviría después- me había sido cuidadosamente ocultada por mi madre, mis abuelos, la tía abuela Elvira –la Mamaé- y mis tíos y tías, esa vasta familia con la que pasé mi infancia, en Cochabamba, primero, y, desde que nombraron prefecto de esta ciudad al abuelo Pedro, aquí, en Piura. Una historia de folletín, truculenta y vulgar, que –lo fui descubriendo después, a medida que la reconstruía con datos de aquí y de allá y añadidos imaginarios donde resultaba imposible llenar los blancos- había avergonzado a mi familia materna (mi única familia, en verdad) y destruido la vida de mi madre cuando era todavía poco más que una adolescente (9)

El psicoanalista Jorge Bruce indica que si bien el texto produce la verosimilitud requerida para que la ignorancia del niño Vargas Llosa resulte plausible, desde una perspectiva extratextual le parece dudoso que un niño “tan perspicaz”, como parece haberlo sido el autor, pudiese haber ignorado semejante hecho (221). Hay que precisar que lo que se silencia no es otra cosa que el saber supuesto de algo que el protagonista no podría haber dejado de percibir. La doble orientación de su discurso arroja una sombra de sospecha y ambigüedad; a la madre se le dice que no ignoraba el dato pero al narratario se le confía que sí lo desconocía. Como he declarado desde mi primer capítulo, no me interesa una constatación referencial sino que me importa subrayar en ese primer develamiento uno de los constantes temáticas de *El pez en el agua* y de la manera como Vargas Llosa pretende autopercebirse cuando, en rigor, lo que hace es autodescribirse: la víctima.

La falsa muerte del padre fue tejida por la madre y la familia materna para escudar una historia de amor frustrado.<sup>48</sup> La figura paterna reaparecerá para convertirse en un auténtico ogro en la vida de Vargas Llosa, un niño acostumbrado a los mimos, al Edén (16) en que transcurrió su infancia en Santa Cruz y en Piura. Entonces, se desata un previsible Edipo. Así mismo, la exigencia compulsiva del padre por recuperar su “lugar” dentro de la estructura familiar fracturada (en gran medida por él mismo) dará lugar a un autoritarismo sobre la familia en aras de lograr a nivel doméstico *la repetición de lo mismo y la negación de cualquier posibilidad o carta de ciudadanía a lo otro*, pues el padre se exacerba ante el temor de la virilidad dudosa del hijo, como veré con más detalle en el capítulo final de este trabajo.

La infancia del niño Vargas Llosa hace pensar en un tormento que no cede en un ápice al de David Copperfield: humillaciones, castigo físico, “traiciones” de la madre, quien sentía por el padre “ese carácter excesivo y transgresor de los grandes amores-pasión que no vacilaban en pagar el precio del infierno para prevalecer” (55). Es obvio que aparte del drama individual, la gravitación de los textos que vengo manejando proviene de cierto grado de representatividad en la que la excepcionalidad del autor resplandece mejor. Por ello, este segmento, y otros, admite una comprensión que trascienda su circunstancialidad personal y reubique la idea del Perú como país “sin padre”, presente en el imaginario de ese país desde la figura y obra del Inca Garcilaso de la Vega, cuya primera obra, la traducción al castellano de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, intenta suturar el desencuentro originario, por decirlo eufemísticamente, entre la madre inca y el

---

<sup>48</sup> El padre tiraniza y somete a la madre a un régimen carcelario durante los cinco meses y medio que duró el matrimonio, luego la abandona, encinta, expuesta a las habladurías y la vergüenza, y reaparece diez años después tras recuperar epistolarmente a la ex esposa que, a pesar del abandono y el maltrato, siempre siguió enamorada de él.

padre español (Hernández, 1991)<sup>49</sup>. El caso de Vargas Llosa consiste en un comentario implícito que no idealiza el desgarramiento matricial; por el contrario, lo exagera en su movimiento poderoso de *inversión* que posee un efecto liberador a la vez que de dolorosa meditación sobre las heridas de la coexistencia injusta. Como señala Jesús Martín Barbero al referirse al *drama del reconocimiento*:

Reconocer significa interpelar o ser interpelado, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no sólo los sujetos individuales, también los colectivos, sean clases sociales o actores políticos, se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos. Es la dimensión subjetiva que atraviesa la socialidad sosteniendo la institucionalidad del pacto social.

Lo anterior debía ser planteado pues lo que pone en juego el melodrama es precisamente el drama del reconocimiento. Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias contra todo lo que la oculta y la disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano? (...) En todo el desconocimiento del “contrato social” en el melodrama habla del peso que, para aquéllos que en él se reconocen, tiene esa *otra socialidad primordial* del parentesco, de las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad. ¿Estará desprovisto de sentido preguntarse en qué medida el éxito del melodrama en estos países enlaza con el fracaso de unas instituciones sociales y políticas que se han desarrollado desconociendo el peso de esa otra socialidad, e incapaces de asumir su densidad cultural? (Martín Barbero, “La telenovela desde el reconocimiento” 68-9)

El segundo gran momento melodramático que nos depara *El pez en el agua* ocurre cuando el joven Mario Vargas Llosa, de diecinueve años, y Julia Urquidi, de treinta y dos, divorciada y amiga de la madre del escritor se enamoran, entre visitas al cine, donde solían ver melodramas

---

<sup>49</sup> Para una reflexión sobre la conexión entre el melodrama y el trauma de origen de América Latina véase Martín Barbero y Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana*

mexicanos, por los que sienten una retorcida predilección. ¿Acaso esa forma de ficción pauta a la pareja de amantes cómo ha de conducirse? Como quiera que sea, el matrimonio, que transgrede los tradicionales códigos de comportamiento por los que se rige la familia, pudo llevarse a cabo, tras un peregrinaje por los pueblos de Chincha, gracias a que el joven Vargas Llosa adulteró su partida de nacimiento, pues al momento de casarse era un menor de edad. Posteriormente, la nueva pareja es amenazada de muerte por el iracundo padre, quien finalmente cede tras una labor de aplacamiento (323-341). Pero la relación entre padre e hijo siempre será fría. El último amago de conflicto entre ellos, curiosamente, se produce cuando el mayor se siente calumniado y ofendido por la manera como su hijo lo representa en *La tía Julia y el escribidor*, lo que da lugar a un episodio farsesco. El padre envía una misiva a su hijo en la que, al principio, le agradece por presentarlo en la novela como un padre cuya severa conducta se encontraba motivada por el deseo de hacer el bien a su hijo. Pero, más adelante, el tenor de la carta cambia:

Días después recibí otra carta suya, ésta violenta, acusándome de resentido y de calumniarlo en un libro, sin darle ocasión de defenderse, reprochándome no ser un creyente y profetizándome un castigo divino. Me advertía que esta carta la haría circular entre mis conocidos. Y, en efecto, en los meses y años siguientes, supe que había enviado decenas y acaso centenares de copias de ella a parientes, amigos y conocidos míos en el Perú (340)

La doble línea narrativa de *El pez en el agua* podría ser explicada a la luz de dispositivos narratológicos propios del folletín: los episodios y las series (Barbero, “La telenovela desde el reconocimiento” 72). Contamos con dos series, una “formativa” y otra “activa” (¿hay aquí un eco de *Les mots* (1964), de Jean Paul Sartre, dividida en dos secciones –Lire, Ecrire-, autobiografía que “condena” al padre?). Cada una de ellas se reimpulsa sobre un suspenso por saber qué más ocurre, sensación potenciada por la intercepción que cada una de las líneas arroja

sobre la otra. Tal y como ocurre en el folletín, la línea activa hace del escritor un paladín que se mueve en un mundo donde, por momentos, parece suprimirse la ambigüedad respecto a dónde se ubican las fuerzas benignas y las malévolas, lo que induce al lector a tomar partido.

En *Vivir para contarla*, el gran episodio melodramático, desde luego, es la historia de amor de los padres. Dos son las características que quisiera subrayar de éste.<sup>1</sup> El relato del excelente capítulo primero funciona *in media res*, típico recurso del autor colombiano. En él se narran, entre otras cosas, el origen de la familia nuclear del protagonista, con el afligido idilio entre Gabriel Eligio y Luisa Santiago, futuros padres del autor. La seguridad del relato sólo se compara a la sabiduría con que se introduce la información; ésta cubre todos los aspectos de la relación que, transfigurada, se encuentra en la base de *El amor en tiempos del cólera*. Justamente esa omnisciencia del autor es la que introduce una fisura en la verosimilitud de la evocación cuando uno lee, pues el narrador relata lo que no pudo conocer más que *a posteriori* y de segunda mano. Es la figura que en narratología modal se conoce como paralepsis (Genette, *Figures III* 77-90). Esta se produce cuando se proporciona más información de la que la focalización asumida faculta a dar. Desde luego, el narrador naturaliza la omnisciencia de su relato mediante una clara alusión a las fuentes de las que se nutre la investigación de sus orígenes, pero no menos cierto es que la infracción se ha producido y que ella desenmascara la armazón narrativa que el ritmo envolvente de la prosa del colombiano oculta. Como si fuera poco, la omnisciencia de la que hablo es deliberadamente restringida por el narrador cuando se aproxima a escenas que el pudor –supongo– le veda referir: pienso en la primera sexualidad de los padres, resuelta con una apropiada elipsis (76) en la que se escamotea un momento clave: el de la escena prima.

2. La prosa con que se refiere ese romance se hace romántica casi en el peor sentido de la palabra, el texto opta por su propio nivel estilístico de acuerdo a su materia semántica:

La familia descubrió que estaba arrebatada de amor por el joven y altivo telegrafista de Aracataca (58)

Le entrego mi vida en esta rosa (60)

En el resto de la semana resistió a duras penas el terror de verlo y el tormento de no poder verlo (61)

Luisa Santiago sería la última en enterarse de que las tormentas de su corazón eran ya del dominio público (61)

Al cabo de toda clase de agresiones bautismales –conmovida por la abnegación de aquel amor invencible- se casó con él (62)

Luisa Santiago dijo siempre que fue la oposición de la familia lo que hizo saltar los diques del torrente que llevaba reprimido en el corazón desde la noche en que dejó al pretendiente plantado en mitad del baile (64)

Ella misma, de obediente y sumisa que había sido, se enfrentó a sus opositores con una ferocidad de leona parida. En la más ácida de muchas disputas domésticas, Mina perdió los estribos y levantó contra la hija el cuchillo de la panadería. Luisa Santiago la afrontó impávida. Consciente de pronto del ímpetu criminal de su cólera, Mina soltó el cuchillo y gritó espantada: «¡Dios Mío!». Y puso la mano en las brasas del fogón como una penitencia brutal (64)

Dejé para el final una cita que se asemeja mucho – y, supongo, se narra como su fuente- a un pasaje de *Cien años de soledad*. A lo que apunto con los ejemplos dados es a demostrar una hipótesis ya avanzada: que el relato que García Márquez nos entrega de su propia vida parece capturado por el tipo de empleo de lo melodramático que hallamos en su propio código estético,

lo que proclama bien a las claras una suerte de incapacidad para elaborar cognitivamente la distancia entre vida y obra, entre enunciado de realidad y enunciado de ficción.

La modalidad del recuerdo en la obra de Severo Sarduy, por su parte, acude al fragmento y prefiere preservar ciertos instantes, ciertas fugaces iluminaciones, “epifanías”, las llama joyceanamente. James Joyce denominó “epiphanies” a un intento juvenil de esbozos en prosa que trabajó a inicios del siglo XX. En el capítulo XXV de *Stephen Hero* expone la teoría que lo sustenta:

“By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments (Joyce 211).

Son, pues, transfiguraciones de lo cotidiano. Joyce utilizaba el término tanto con connotaciones filosófico-teológicas como para aludir a revelaciones psicológicas de verdades reprimidas o inconscientes que afloraban a través de errores. En ellas, posteriormente y conforme Joyce maduró, se cifraron contrapunteos, dualidades, el interjuego entre lo consciente y lo inconsciente (Mahaffey, 190-3).<sup>50</sup> Quizá una modulación de ese joyceano reapropiado por Sarduy se explica bien en el siguiente pasaje, tomado de “La metáfora del circo «Santos y Artigas»”:

---

<sup>50</sup> De acuerdo a Vicky Mahaffey “the epiphanies evoke the desire and fear of discovery, but their exposures are all designed to prove the power and authority of the self over the external world.” (193)

Escribo sobre la cresta de las palabras. Sobre el filo. El lenguaje hierve, se encrespa, como una ola de Hokusai, en cuyas gotas, en una galaxia blanca sobre el añil, se han detectado imágenes fractales. Sobre ese blanco, sobre esa espuma fractal siempre presta a deshacerse, a desaparecer, mar en el mar, hay que ir, va la frase, en equilibrio, rápida, muy rápida, lo cual implica una lentitud extrema en su ejecución: media página por día, si el día es bueno; seis años por libro (25)

En *El Cristo de la Rue Jacob* se alían dos dimensiones, la religiosa –sobre lo que volveré en el próximo capítulo- aun cuando parodiada, lo que no es ajeno al maestro irlandés, así como la de lo cotidiano que, de pronto, se transmuta en segmentos muchas veces discontinuos, no ligados secuencialmente<sup>51</sup>, gracias a una atención que permite registrar fugaces momentos e interacciones. En el notable “El estampido de la vacuidad” leemos:

París, mayo, Montparnasse.  
Me levanto muy temprano y abro de par en par las ventanas todas.  
La luz transparente del día me fulgura. Apenas azul. !Qué lejos del azul de Matisse- el de las alas de una mariposa- que sin embargo pintó cerca de aquí!  
Es posible, me digo, sumido en la contemplación, como si asistiera a un milagro, que todo se reduzca y pueda formularse en función de fenómenos vibratorios, de adaptación del iris humano, etc.  
También es concebible que esta luz sea el reverso, el residuo, el doble, la «caída» de otra luz.  
O su metáfora distante, como ajena.  
O su brutal epifanía. ¿Pero de qué? (110)

---

<sup>51</sup> Roland Barthes precisa: “Una secuencia es una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente. (...) La secuencia es, pues, si se quiere, una unidad lógica amenazada: esto es lo que la justifica como *mínimo*. Pero también está fundada por lo *máximo*: cerrada sobre sus funciones, oculta bajo un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, presta para funcionar como simple término de otra secuencia más prolongada.”(Barthes, *El susurro* 182-184)

Si como gustaba de repetir Borges, la vivencia estética se traduce en experimentar la inminencia de una revelación que no se produce, tal parece que en Severo Sarduy tenta cierta estetización de la experiencia, lo que acaso consista en un intento de “reencantar” el mundo. De otro lado, creo que el caso de Sarduy constituye una espléndida respuesta latinoamericana a la fractalidad de nuestro tiempo. Me explicaré. El teórico italiano Omar Calabrese intenta explicar nuestra época –que él denomina Neobarroca- a partir de la dimensión fractal (1987). Para entender esto debo decir unas palabras sobre los objetos fractales. Estos son todos aquellos, naturales o artificiales, que poseen una forma irregular, trunca o desigual, lo que impide que pueda describirseles o medírseles con exactitud mediante la geometría tradicional, pues ésta opera con entidades puras (círculo, cuadrado, triángulo, etc). Para remediar este problema, fue necesario elaborar una geometría especial, la fractal que, a su vez, da origen a una dimensión particular, la cual se presenta en diversos estudios dentro de ramas del conocimiento tan distintas como la botánica, la anatomía o las matemáticas. Dando un paso más, Calabrese sugiere que la cultura de nuestro tiempo obedece a modelos fractales, los cuales se expresan en patrones de producción y recepción que asumen creativamente lo azaroso, lo irregular, lo fragmentario, lo teragónico, lo excesivo.

Sarduy encara la fragmentación de nuestro tiempo mediante la fragmentación de la escritura misma. Esto quizás deba ser entendida bajo tres aspectos. Ante todo, se trata de una destilación de la prosa. El “pauperismo textual”, como algún teórico ha denominado a esta modalidad o género calza con la conocida vocación de perfección estilística del cubano. En este caso, el valor del texto reside en cualidades estrictamente formales de la prosa. Por supuesto, toda opción formal conlleva una orientación intelectual. En segundo lugar, el fragmento implica una crítica al

proyecto de representar una “totalidad”. Esto se manifiesta en la tendencia de la escritura fragmentaria a subrayar la ruptura entre la obra y sus referentes, o bien, en la renuencia a adjudicar una teleología al texto. Pero el fragmento, y éste es el tercer aspecto que deseo mencionar, también posee un valor de “ruina”; es decir, de huella de un texto virtual. Así, nos invitan a imaginar un “más allá” del texto para personajes o situaciones que, tal vez, desearíamos que se desarrollaran. Una expansión imaginaria de los “residuos” que se nos confían. Y es que en el caso de Sarduy no nos hallamos ante lo autobiográfico en sentido estricto ni se trata tampoco de memorias. Lo suyo es el autorretrato. Michel Beaujour lo define así:

L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un deployment logique, assemblage ou bricolage d’éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement «thématiques» (8)

El autorretrato instauro su coherencia mediante un sistema de reenvíos, superposiciones, o la correspondencia entre elementos homólogos y sustituibles; su apariencia es la de lo discontinuo, la yuxtaposición anacrónica, el montaje, todo lo cual se opone a la sintagmática de una narración (9)

*Las genealogías* adopta la falsa naturalidad de la forma periodística en que se traviste su discurso:

Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica, o al menos me lo parece y a algunos amigos. Quizá fije el recuerdo. Mi madre me ofrece *blintzes* (crepas) con crema (el queso lo hace sobre todo ahora que ya no tiene un

restorán que atender (y mi padre hace poesía “muy interesante”) (sic).  
Le pregunto acerca de su infancia y Jacob Glantz contesta:  
-Jugaba, comía y les buscaba el pupik (que equivale al ombligo) a las niñas. Nadie me ombligaba.  
- ¿Qué edad tenías?  
-La edad media.  
Continuo preguntando, y hago la pregunta obligatoria:  
-¿A qué se dedicaba tu papa?  
-Se dedicaba a cuidar las vacas, los caballos, el campo y a hacer niños. (21)

Esta asunción implica una estrategia persuasiva sobre el lector antes que una verdadera modificación del estatuto literario mismo de la obra. Me explicaré: en la que tal vez consista la más sólida aproximación a la relación entre periodismo y literatura, *O jornalismo como gênero literário* (1958), el brasileño Alceu Amoroso Lima propone entender la literario bajo las siguientes subdivisiones: la literatura puede realizarse en verso o en prosa. La literatura en prosa se manifiesta como literatura de ficción, de apreciación y de comunicación. A su vez, la literatura en prosa de apreciación se puede subdividir en: a. literatura en prosa de apreciación de obras (crítica); b. literatura en prosa de apreciación de personas (biografías); c. literatura en prosa de apreciación de acontecimientos (periodismo). La literatura en prosa de comunicación, en cambio, consiste en la oratoria, la epistolografía y la conversación (Lima 41). Ahora bien, si a lo dicho sumamos que no existe ninguna cualidad lingüística que permita diferenciar el texto literario del no literario, debemos colegir que el modelo de Glantz juega a otro nivel: el de la performatividad de los actos mismos de habla que, al mimar los correspondientes a la forma periodística, insuflan una apelación *aisthesica* sustentada sobre criterios como los de honestidad y veracidad, refrendada, además, por el ya mencionado álbum fotográfico, así como por las constantes

precisiones que la autora efectúa para referirse a la situación comunicativa concreta o a las limitaciones del medio escrito (“lamento no poder grabar las miradas”, 84).

### 3. AUTOBIOGRAFIA E INSCRIPCION HOMOGRAFICA

#### 3.1. CUERPO, RELATO, HOMOGRAFIA

El cuerpo ha sido el gran ausente en el discurso autobiográfico. Es contra ese olvido que este capítulo se dirige. En efecto, Occidente construyó las identidades de los individuos sobre la base de preterir su especificidad material en aras de privilegiar la mente. Esta dicotomía supuso, consecuentemente, priorizar el tiempo sobre el espacio. La distinción cartesiana entre *res cogitnas* y *res extensa* configuró un olvido que halla su punto de quiebre en la obra de Sigmund Freud, quien, al proponer la hipótesis de que los padecimientos físicos hallan su origen en perturbaciones psíquicas, rompe con este dualismo. En tal sentido, en el presente capítulo desecho el dualismo mente/cuerpo y me interesará el cuerpo en tanto que totalidad material.

“Materiality”, in the broadest terms, signifies for me our finitude. It refers to our inescapable physical locatedness in time and space, in history and culture, both of which not only shape us. (...) Our materiality (which includes history, race, gender, and so forth, but also the biology and evolutionary history of our bodies, and our dependence on the natural environment) impinges on us –shapes, constrains, and empowers us-both as thinkers and knowers, and also as “practical,” fleshly bodies. (Bordo 90-1)

Desde luego, esto no implica considerar al cuerpo como una suerte de espacio pre-social, definido pre-discursivamente y poseedor de rasgos esenciales; mi posición, que no pretende negar la

evidencia de las diferencias específicas, intenta relacionar el cuerpo con la serie social. Como indican Edgar y Sedgwick:

The body is not simply there, as a brute fact of nature, but is incorporated into culture. The body is indeed a key site at which culture and cultural identity is expressed and articulated, through clothing, jewelry and other decoration and through the shaping of the body itself. (...) It is through the body that individuals can conform to or resist the cultural expectations imposed upon them (47)

Si asumimos que la identidad como “efecto”, cabe que nos preguntemos por la naturaleza de su producción. En ese sentido, ya he tenido oportunidad de referirme al planteamiento de Michel Foucault respecto a las “tecnologías del yo”, el cual guía, en gran medida, mi aproximación al tema, así como también su concepto de discurso: un complejo conjunto de prácticas que regulan la elaboración de aseveraciones, a las que mantienen en circulación a la vez que reprime otras. Como es fácil advertir, el entramado discursivo no puede concebirse al margen de regulaciones de poder concretas; más aun, el discurso mismo (que no ha de ser confundido con el lenguaje) supone una dosis de “violencia” que los humanos ejercen sobre el mundo, dominado su pluralidad en la regularidad de nuestra percepción. Este planteamiento no implica negar la existencia de un ámbito pre discursivo, externo a la elaboración discursiva; los eventos y los objetos existen pero los aprehendemos mediante los discursos que los constituyen como tales. Así las cosas, parecería ser que los discursos poseen una dimensión básicamente negativa. No obstante, es interesante señalar que para el pensador francés, los discursos no poseen un carácter unidireccional sino que ellos mismos, a la vez que reprimen y regulan, pueden constituir el núcleo de resistencia de esos mismos poderes.

Pensar el cuerpo desde la perspectiva de su representación dentro de un discurso como lo es el de la autobiografía supondría, sin duda, dotar de cohesión a una entidad que no considero plenamente estable, así como tampoco me parecía estable la unicidad del autor (I.II). El cuerpo del autobiógrafo es, entonces, el sitio donde una pluralidad de líneas de desarrollo se encuentran y cohesionan. En primer lugar porque, como indica Roland Barthes, el cuerpo es plural:

Quel corps? Nous en avons plusieurs. J'ai un corps digestif, j'ai un corps nauséux, un troisième migraineux, et ainsi de suite: sensuel, musculaire (la main de l'écrivain), humoral, et surtout: émotif: qui est ému, bougé, ou tassé ou exalté, ou apeuré, sans qu'il y paraisse rien (*Oeuvres complètes III* 141)

En segundo lugar, porque en el discurso autobiográfico confluyen ese cuerpo específico y, ya sabemos, plural del autor; el del “yo” autobiográfico; el cuerpo cultural y el cuerpo político, cuya materialidad el cuerpo físico representa.<sup>52</sup> Se produce, entonces, la paradoja bien explicada por Sidonie Smith:

Paradoxically a unified body is only consolidated on the ground of the fragmented body. Some fragments align into gender identification, others into racial or ethnic identifications. Moreover, while there are unlimited material differences from one body to another, only certain body parts make up the “meaningful” cultural and social differences. The body is thus parceled out and policed through discursive systems that establish identities through differences, that normalize certain bodies and render other bodies culturally abnormal, even grotesque. The fragmented materiality of bodies helps sustain the illusion of indisputable continuity between biology and culturally

---

<sup>52</sup> A este respecto, véase Mary Douglas: “The body is a model which can stand for any bounded system. Its boundaries can represent any boundaries which are threatened or precarious. The body is a complex structure. The functions of its different parts and their relation afford a source of symbols for other complex structures. We cannot possibly interpret rituals concerning excreta, breast milk, saliva and the rest unless we are prepared to see in the body a symbol of society, and to see the powers and dangers credited to social structure reproduced in small on the human body (115)”

constructed identities, the illusion of stable categorizations (*A Poetics of Women's* 268)

Desde una perspectiva analítica puedo asumir la temática del cuerpo como una suerte de régimen que se manifiesta de modos asaz disímiles a lo largo de cada uno de los textos que he escogido. Como una suerte de afloramiento de lo que Roland Barthes denomina “biografemas”.

Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des «biographèmes», dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion (*Oeuvres complètes II* 1045)

No es mi interés, sin embargo, un detallado recuento de la totalidad de alusiones o manifestaciones de la corporeidad a lo largo de los textos que conforman mi corpus. Más productivo me parece establecer ciertos agrupamientos por semejanza, o contraste, de las líneas de la fuerza por las que recorre con mayor intensidad la especificidad de lo corporal en tanto que temática.

Los autores que encaro a continuación en este apartado pueden ser asociados en tanto que los tres, en mayor o menor grado, coinciden en la práctica de lo que Lee Edelman ha denominado *homographesis*; esto es, la praxis de una escritura que coadyuva a la elaboración de una identidad homosexual –construida mediante operaciones retóricas y psicológicas- en tanto que límite último de la representación en el espacio de la modernidad.

Whereby homosexuality becomes a subject of discourse, and therefore a subject on which one may write, coincides with the process whereby the homosexual as subject is conceived of as being even more than as inhabiting, a body on which his sexuality is written (571)

Esta identidad implicó la elaboración de un personaje nuevo, el homosexual, cuya naturaleza peculiar aparecería inscrita en la anatomía indiscreta de un cuerpo reconocible a través de rasgos a los que se otorgó contenido “esencial”, con lo que se configuró la posibilidad de establecer una “identidad sexual”. Atinadamente, Edelman explica que semejante elaboración, o sistemática organización y orientación del deseo, se produce cuando el deseo –que Lacan, siguiendo a Freud, define como metonimia- es erróneamente comprendido como metáfora. No obstante, este error, indica Edelman, resulta inseparable de la sexualidad:

For sexuality cannot be identified with the metonymic without acknowledging that the very act of identification through which it is constituted *as* sexuality is already a positing of its meaning in terms of a metaphoric coherent and necessity- without acknowledging, in other words, that metonymy itself can only generate “meaning” in the context of a logocentric tradition that privileges the metaphor as the name for the relationship of essence, the paradigmatic relationship that invests language with “meaning” through referent to a signified imagined as somewhere present to itself. (...) Metaphor, that is, binds the arbitrary slippages characteristic of metonymy into units of “meaning” that register as identities or representational presences. Thus the historical investiture of sexuality with a metaphoric rather than a metonymic significance made it possible to search for signifiers that would testify to the presence of this newly posited sexual identity or “essence” (Edelman, 8-9)

Edelman propone el neologismo *Homographesis* para referirse al acto mismo por el cual la homosexualidad es puesta en escritura bajo la égida de la escritura misma. La idea, propia de una

cultura heterosexual conforme la cual la identidad homosexualidad, legible en el cuerpo del homosexual, constituye un derivado parasitario y secundario con relación a la identidad heterosexual (como ocurre en toda oposición binaria, un elemento se halla marcado como positivo o superior al otro) funciona de manera análoga a como el fonocentrismo de Occidente ha entendido la relación entre la palabra y la escritura.

The graphesis, the cultural inscription, of homosexual possibilities, by deconstructing the binary logic of sexual difference on which symbolic identity is based, effectively disrupts the cognitive stability that the visual perception of “sameness” and “difference” world otherwise serve to anchor. Insisting on a second order of visually registered sexual difference, homographesis both responds to and redoubles an anxiety about the coherent of those identities for the solidification of which it is initially called forth (12)

La escritura de la homosexualidad, que impone una estable significación metafórica sobre la categoría metonímica del deseo, se apoya en la idea de que existe una morfología homosexual que puede hacerse visible y debe de señalarse, so riesgo de que ella se mantenga inadvertida y atente contra la estabilidad del paradigma de la diferencia sexual.

### **3.2. FORMACION HOMOSEXUAL EN LAS MEMORIAS DE JUAN GOYTISOLO**

En el caso del primer autor a comentar, el español Juan Goytisolo, los dos volúmenes de sus memorias, *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986) -luego republicados bajo el título *Memorias* (2002) con un prólogo introductorio-, dibujan un retablo en que una introspección que transita desde un “yo” desasosegado por el asedio de potencias y deseos que no sabe reconocer ni de qué modo asumir, atrapado como está por los prejuicios de un medio represivo y

homofóbico, da paso a un triunfante acuerdo consigo mismo mediante el cual el sujeto, honestidad y valor de por medio, consigue, finalmente, conquistar su propia sexualidad<sup>53</sup>. Desde luego, peco de reduccionista respecto a la amplitud de intereses que ambos textos despliegan pero lo que me interesa puntualizar es que, pese a problemas y fallos, la trayectoria de Goytisolo es una ruta triunfante, y que el mérito de su éxito, justamente, deriva de las dificultades elocuentemente relatadas en los dos textos que componen sus memorias.

La aproximación al erotismo en Goytisolo aparece bajo la égida de lo “anómalo”, de pulsiones inconfesables y, sobre todo, de la convivencia con un abuelo homosexual, quien abusó de él.

Una noche, cuando la casa entera estaba a oscuras, recibí una visita. El abuelo con su largo camisón blanco, se acercó a la cabecera de la cama y se acomodó al borde del lecho. Con una voz que casi era un susurro, dijo que iba a contarme un cuento, pero empezó en seguida a besuquearme y hacerme cosquillas. Yo estaba sorprendido con esta aparición insólita y, sobre todo, del carácter furtivo de la misma. Vamos a jugar, decía el abuelo y, tras apagar la lamparilla con la que a veces leía antes de dormirme, alumbrada por mí al percibir sus pasos, se tendió a mi lado en el catre y deslizó suavemente la mano bajo mi pijama hasta tocarme el sexo. Su contacto me resultaba desagradable, pero el temor y la confusión me paralizaban (*Coto vedado* 101)

---

<sup>53</sup> James Fernández plantea agrupar los episodios de las memorias de Goytisolo en dos categorías: la primera tiene que ver con la falta de libertad de un escritor sometido al dogma; la segunda, con manifestaciones de homofobia de la tribu (expulsión del gay de la tertulia, ansiedad homofóbica de los colombianos en Madrid, el escarmiento a las milicianas lesbianas y persecución de homosexuales en Cuba) (Fernández 1991).

El hecho marcó a Goytisolo, quien debió afrontar, además, la crianza en un ambiente marcado por el odio entre un padre homofóbico y un abuelo pedófilo<sup>54</sup>, Así mismo, debió de enfrentar la presión de los prejuicios y el oscurantismo represivo del catolicismo, que si bien lo exhorataba a la verbalización de la sexualidad, preconizaba contra su práctica<sup>55</sup>. El rechazo al discurso de la represión y el despertar al goce y la sensualidad hallaron su fuente de energía liberadora en los propios impulsos personales de gratificación:

Cuando al inicio de la pubertad empecé a masturbarme, el nuevo e increíble placer casualmente descubierto un día de verano se transformó en uno de los centros reales, por no decir el más real, de mi vida. El potencial de goce ínsito a mi cuerpo se impuso en seguida, brusco y convincente, a los discursos religiosos o morales que lo estigmatizaban. En la cama, el baño, las buhardillas de Torrentbó, me entregaba con asiduidad al acatamiento de una ley material que, por espacio de unos minutos, me confirmaba en mi existencia aislada y particular, mi irreductible separación del resto del mundo. Con ello no quiero decir ni mucho menos que la doctrina tradicional católica

---

<sup>54</sup> Este punto es particularmente polémico en términos de su referencialidad, pues Luis Goytisolo, escritor y hermano de nuestro pone en tela de juicio su exactitud amén de desmentir muchos datos que aparecen en *Coto vedado*. Véase su “Acotaciones”, recogido en *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (1985).

<sup>55</sup> En otros escritores de su generación se manifiesta análoga problemática entre sexo y religión. Me refiero a Mario Vargas Llosa, para quien la religión llenó su infancia de culpa y asco hacia el sexo (76), lo que se agudizó cuando uno de los Hermanos de La Salle, la institución educativa católica donde estudiaba, le hizo insinuaciones sexuales (76). Ese momento marca el punto en que comienza a distanciarse de la religión; el prostíbulo lo sacaría del rechazo al erotismo. En Carlos Fuentes, el peso de la condena católica a los goces del cuerpo adquiere un matiz más fino y sabio: “My father had remained in Buenos Aires as Mexican charge d’affaires, with instructions to frown on Argentina’s sympathies toward the Axis. My mother profited from his absence to enroll me in a Catholic school in Mexico City. The brothers who ruled this institution were preoccupied with something that had never entered my head: sin. At the start of the school year, one of the brothers would come before the class with a white lily in his hand and say: ‘This is a Catholic youth before kissing a girl.’ Then he would throw the flower on the floor, dance a little jig on it, pick up the bedraggled object, and confirm our worst suspicions: ‘This is a Catholic boy after...’ Well, all this made life very tempting. Retrospectively, I would agree with Luis Buñuel that sex without sin is like an egg without salt.” (20)

tocante al sexo -expuesta machaconamente en aulas confesionarias- no hiciera mella en mí. La idea del pecado –del pecado mortal, con sus espeluznantes consecuencias- me torturó por espacio de algunos años (*Coto vedado* 121-2)

No obstante, los placeres son más poderosos que las admoniciones y los temores irracionales, así que el autoerotismo se mantuvo incólume, pues anidaba en pulsiones que el narrador, para su sorpresa, no podía controlar:

De la índole absurda de aquella preceptiva de observación imposible -destinada, como en el caso del celibato eclesiástico, a la formación de una conciencia culpable, fácilmente sumisa y dúctil a los intereses superiores o mundanos de la Iglesia de Roma- tuve pronto una prueba la noche o amanecer en que, habiéndome abstenido de masturbarme por varios días consecutivos después de una confesión penosa, experimenté mi primera polución nocturna. Mi despertar, con el sexo endurecido y una mancha viscosa en el pantalón del pijama, me llenó de pavor. ¿Qué había ocurrido? ¿Me había tocado sin advertirlo mientras dormía? ¿O alguien se había colado en mi cuarto y había repetido la fea maniobra del abuelo? Confuso y sin saber a qué atenerme, resolví dormir el día siguiente con la puerta cerrada con llave y un traje de baño ceñido, que excluía todo roce directo de mi mano. Pero el calor de la noche, aunado al rijo insatisfecho del cuerpo y la presión del tejido, provocaron de nuevo, ante mi estupor, el previsible derrame. La convicción de que se trataba de un hecho natural y ajeno por tanto al escrutinio morboso de mis confesores, se abrió lentamente camino (*Coto vedado* 123)

Este será el detonante de una búsqueda de una identidad sexual compleja, sinuosa, problemática:

A los veinte años cumplidos, mi identidad, no sólo en lo que tocaba a mi carácter y criterios morales, sino también a los godeos y fantasmas que luego marcarían mi vida, permanecía envuelta en una bruma que no alcanzaba a disipar. Desde la adolescencia, había comprobado con inquietud y sorpresa que, a diferencia de mis amigos y compañeros, la

cercanía o intimidad con las mujeres no me procuraban la menor emoción. Las muchachas del barrio con las que me cruzaba en la calle no me hacían latir el corazón más aprisa ni me inspiraban el deseo de frecuentarlas: ningún enamoramiento ni flechazo sino extrañeza y retraimiento (*Coto vedado* 170)

Lo que acontece consiste en la emergencia de una direccionalidad que, desde la ventaja de la construcción autobiográfica parece más clara, una vez que se ha leído el par de volúmenes que conforman la autobiografía de nuestro autor. Pero, por aquel entonces, el joven Goytisolo padece un sentimiento de alienación con respecto a su entorno<sup>56</sup>:

Esta indiferencia al otro sexo se extendía igualmente al propio: las relaciones estrechas que mantenía con algunos compañeros no incluían en ningún caso un elemento ambiguo. Mis amistades masculinas fueron siempre claras y lo han seguido siendo en la medida en que no han traspasado los límites de mi clase social y el ámbito aséptico de mi cultura. El desapego e insensibilidad a las muchachas y muchachos de mi edad y en general al conjunto de hombres y mujeres integrados en el paisaje cotidiano de mi vida no excluían no obstante el acoso porfiado de los instintos. Como años atrás, continuaba masturbándome con monótona regularidad (*Coto vedado* 170)

La masturbación reaparecerá en distintos momentos, especialmente en *En los reinos de taifa*. En un pasaje que se halla en uno de los más logrados capítulos, “El territorio del poeta”, destinado a trazar un retrato de Jean Genet, el protagonista recuerda que quien le prestó un ejemplar del

---

<sup>56</sup> Y con relación a sí mismo. Atinadamente, Goytisolo se sirve del apóstrofe para transmitir al lector la empresa de autorreconocimiento y autofiguración que lleva a cabo. Como es sabido, el apóstrofe supone una imprevista modificación del discurso "en el momento en el que el hablante se dirige directa y vivazmente a una persona distinta del destinatario natural o convencional del discurso mismo" (Mortara 306-307). A través de él se busca incrementar el *pathos* y provocar la participación emocional del receptor. Narratológicamente hablando, el empleo del vocativo implica identidad entre protagonista y narratario.

*Journal de voleur* –individuo cuyo nombre no precisa- le preguntó, al serle devuelto el libro, si se había masturbado mientras lo leía. Ante la respuesta negativa de Goytisoló, el conocido lo mira con una mezcla de “decepción e incredulidad” y revela: “Yo lo he hecho docenas de veces. Cada vez que lo leo, me hago una paja”. El protagonista corta abruptamente la conversación pues, según declara: “No me han gustado nunca esa clase de confianzas” (127). Goytisoló parecería encontrar una confirmación de ese rechazo suyo en la aversión que el propio Genet manifiesta tener con relación a las “virtudes pornográficas de su obra” y la apuesta por encontrar un “lector” ubicado en una posición externa al universo con que sus obras pactan (127). Más adelante, Goytisoló evocará un pedido que Violette Leduc les hiciera a Monique y a él: Leduc deseaba que le proporcionaran un pantalón viejo, “con un poco de semen en la bragueta”, a fin de erotizarse (130), pedido que no pueden satisfacer. Muy acertadamente, Brad Epps, apoyando su lectura en la reflexión de Jacques Derrida, interpreta el primero de los eventos que he resumido como una manifestación de temor hacia el onanismo en tanto que esta práctica podría perturbar o alterar la recta recepción del texto: el seco rechazo al conocido que se masturba cada vez que lee *Journal de voleur* apunta, antes que nada a un rechazo hacia quien transgrede, pues:

The unnamed reader slips across the boundary between writing and the body, sets at nought the authority of the author (he does not read for the “credit” supposedly set by Genet), and wrecks the ghettoization of homosexual desire. Against Goytisoló’s cutting desire for such sexual-textual confidentiality, and again the dubious privilege of personal contact with the author himself (“según me dijo años después Genet”), the unnamed reader steals the flesh back into the word and life back into the image. He is thus in many ways the perfect representative of the Genetian thief: anonymous, unauthoritative, (homo)sexual, inopportune in his judgments, and utterly disrespectful of property and propriety, literary or otherwise (173)

Añade Epps que mediante este rechazo Goytisolo distancia su proyecto autobiográfico de la manera más intensa en que la realidad puede reaparecer en la representación: cuando es el cuerpo del lector el que revitaliza el texto. Así mismo, y debo seguir con Epps, pues su lectura me parece brillante, nota éste que el rechazo del protagonista hacia lo masturbatorio no parece incomodarlo tanto cuando lo que se halla de por medio no es justamente un libro (178). Esto se confirma en el episodio de Leduc ya aludido. Pero existe otro momento, justamente en ese capítulo, en que lo espermático retorna. Se produce cuando aparece en escena René, un conocido de Genet que se dedicaba a asaltar homosexuales en las zonas donde éstos acostumbraban ligar.

René tiene entonces una treintena de años, es alto, macizo, basto y su rostro, vulgar y abultado, delata en seguida su pasada condición de truhán; casado ahora y padre de dos hijos, limpia colchas, sofás y sillones a domicilio, un trabajo que le permite no sólo ganarse honradamente la vida sino calzarse también, siempre que la ocasión se presente, a numerosas sirvientas y aun amas de casa. Para ello pregunta con insistencia el origen de las manchas rebeldes a su enérgica terapéutica, descarta secamente hipótesis confusas y acaloradas, centra poco a poco las sospechas en el origen espermático de la libación (129)

Este pasaje, que no ha merecido mayor comentario, hasta donde sé, me permitió confirmar y ampliar el planteamiento de Epps. En el capítulo III de *En los reinos de taifa*, Goytisolo despliega una tensión entre elementos que remiten a lo acuoso, blando y líquido como manifestaciones de la degradación, mientras que la valencia positiva se coloca de lado de lo ígneo, lo seco y lo duro. Ejemplos de lo primero son los tres momentos en que reaparece el esperma en contextos bajos o vulgares (y no parece casual que la masturbación aparezca como práctica emblemática de la torturada y confundida adolescencia del protagonista), así mismo,

conviene añadir el episodio en que Leduc es rechazada por Genet, quien al derribar la mesa a la que se halla sentado, vuelca la comida, de manera que la salsa que acompaña a ésta se escurre en el escote de aquélla (131). El rechazo de Genet a la ceremonia de incorporación de Jean Cocteau a la Academia francesa deriva de que ahí verá todo cuanto produce en él “ganas de vomitar” (130), concomitantemente con ello, Genet dirá que una vez ganada la patria se ha obtenido el derecho a arrojarla en el retrete y jalar de la cadena (135). Tampoco olvidemos la lluvia que acompaña el penoso entierro de Abdallah (147).

De otro lado, el único placer que Genet se permite consiste en fumar puritos holandeses (134); la belleza de Abdallah es comaparada con la del incendio (140), su entrega moral y afectiva a Genet es “táctica de tierra quemada” (140), la trayectoria de Genet asemeja la de un sistema solar (152) y la imagen final de la evocación, con la que se deja grabada en la mente del lector la efigie de Genet, menciona el “*Gênét d’Espagne* que, como el fulgor de un incendio aparece en las páginas de *Diario del ladrón.*” (154). Como es sabido, en su *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot recuerda que el fuego ha sido asociado a la fuerza, vitalidad y purificación; también representa la unificación y fijación (y hay que recordar la importancia que tuvo para Goytisolo el ejemplo de Genet), así como lo fenoménico en sí mismo (Cirlot 215-6). Paralelamente a ello, Carl Gustav Jung ha señalado la relación entre el fuego y el lenguaje (1969). De modo que el fuego preanuncia la emancipación del discurso de Goytisolo hacia una palabra solitaria e incendiaria, que permitirá su articulación como individuo. Por su parte, Gaston Bachelard, al examinar el logos poético de la imagen del fuego, se detiene en distintos complejos, de los cuales el de Prometeo resulta el más apropiado para aproximarnos a la obra de

Goytisolo. Si lo primero que al individuo se le enseña en relación con el fuego es que no debe tocarlo, entonces, lo que sobresale es la peligrosidad del fuego; hace falta voluntad para desafiar la prohibición y aproximarse a él. El complejo de Prometeo es, sobre todo, de orden intelectual, pues en él cristaliza la voluntad de apropiarse del conocimiento de nuestros mayores, y de trascender su saber; es una suerte de complejo de Edipo de la vida mental (Bachelard 12).

Ahora bien, el solipsismo onanista de la primera juventud de Goytisolo se ve asediado por proyecciones libidinales y deseos que cifran el anhelo erótico en cierto tipo de virilidad cada vez más definida, para sorpresa del protagonista:

Las imágenes mentales que me asediaban en tal trance [la masturbación] introducían de forma inmutable ingredientes de fuerza y aun de violencia: recuerdo el día en que, frente a la puerta de mi casa, un gitano había golpeado salvajemente a su mula y aquella escena, lejos de despertar mi piedad, me excitó de tal modo que me corrí en plena calle.(...) Pero estas sensaciones bruscas y reiteradas no engarzaban con el resto de mi experiencia diaria: permanecían inasimilables y aisladas, ajenas del todo a las incidencias de mi vida real. (...) Pero, inmerso en un limbo o vacío digno de campana neumática, los ramalazos que a veces me hostigaban no me proveían de ninguna pista o clave en dirección a una eventual salida: el pulcro territorio civil ocupado enteramente por mis pares excluía a priori cualquier posible tentación. Puesto que nadie a mi alrededor me atraía físicamente, la idea de ser o no ser homosexual no se me planteaba siquiera (*Coto vedado* 170-1)

Estos impulsos exponen al joven Goytisolo al terror de la potencial censura de la tribu y lo obligan a resguardarse. Tal vez sea el episodio del dramaturgo homosexual, mentor de los jóvenes que formaban la tertulia del Turia por un corto lapso, el que ejemplifique mejor que ningún otro la ubicación del homosexual en la España que le correspondió vivir a Goytisolo en

su adolescencia y primera juventud. El dramaturgo, hombre de unos cuarenta años, apoya y alienta al grupo de jóvenes aprendices de artistas e intelectuales al que el protagonista se halla vinculado; sin embargo, puesto que aquél posee reputación de homosexual, el protagonista y su hermano José Agustín deciden ponerlo a prueba, sin éxito, a fin de descubrir su verdadera condición. Será un poco después cuando el maduro amigo dé un paso en falso al intentar un acercamiento erótico hacia otro joven del grupo. Lo que sigue es la expulsión y el rechazo del dramaturgo, devenido un apestado.

El término infamante de maricón seguía siendo el *monstrum horrendum, informe, ingens*, un estigma o baldón de tal índole que no admitía excusa ni conmiseración. (*Coto vedado* 169)

Diddier Eribon subraya la experiencia de recibir un insulto –que el ensayista francés, apoyándose en los trabajos de J.L. Austin, considera un enunciado performativo- como un principio constructor en la experiencia del homosexual. No solamente implica la injuria sino que conlleva un veredicto social y provoca en la víctima un efecto de *reconocimiento* por el cual se percata de su reificación en objeto vil sobre el que se puede predicar algo (15-17). Esta operación forma parte del repertorio de lo que puede denominarse “acoso moral”:

Is not the whole life of gay people entirely defined by permanent “moral harassment,” be it direct or indirect, a harassment present in every situation in which they find themselves, a social harassment? And are not the personalities that they construct and the identities that they shape determined by the psychological consequences of the “harasses” social position they occupy in daily life (produced by ambient insults, mockery, aggression, hostility?) It is not hard to understand why one of the structuring principles of gay and lesbian subjectivities consists in seeking out means to flee insult and violence,

whether it be by way of dissimulation or by way of emigration to more hospitable locations (18-9)

La estigmatización social del homosexual –Goytisoló alude al dramaturgo como “chivo expiatorio” (*Coto vedado* 169)- constituye una operación necesaria para efecto de la construcción de la heterosexualidad, puesto que ella solamente se sostiene en un binarismo que revela su precariedad e inestabilidad amenazada por su amenazante otredad, que no es sino un aspecto de sí misma. En el caso de Goytisoló, la temprana negación de la naturaleza homoerótica de su deseo que, no obstante, parecería haber estado ya transparentándose a los otros, como lo demuestra el episodio del corredor de libros que, para enfado y horror del protagonista, lo sindicó como “marica” (172), lo lleva a vivir episodios de “pánico homosexual” que lo empujan a la inconsecuente comedia del interés por las damas (172). No sorprenderá, entonces, que Goytisoló busque la coartada del alcohol y la ebria intimidad para enmascarar aproximaciones homoeróticas cada vez más apremiantes (226-7). Cuando se instale en París, la irrupción de la “pasión árabe” así como la comprensión de Monique, reequilibrarán al sujeto (*En los reinos* 225).

El diferimiento de la escritura funcionará nuevamente como mediador en el capítulo de *En los reinos de taifa* titulado “Monique”, por alusión a Monique Lange, pareja de Goytisoló y ante la cual el protagonista, ya definido en su sexualidad, se debate en el complejo trance de “decir” la verdad.

En realidad, siempre me ha atraído un determinado tipo viril que tú conoces bien ahora y no pienso que mi enamoramiento de ti ni tu

reciprocidad hayan sido algo puramente casual. Hallaba en ti lo que me faltaba y no encontraba en las demás mujeres: una "masculinidad" e independencia que consentían nuestra vida común. Mis experiencias homosexuales de antes fueron negativas y, desde que convivimos hasta hace un año, no mantuve ninguna relación con hombres ni pensé en ello sino de manera fugitiva. Tu amor me había inspirado una confianza en mi mismo de la que carecía y durante mucho tiempo creí que mi homosexualidad pertenecía al pasado (*En los reinos* 283)

La carta opera de facto como una suerte de hipodiégesis en la que se produce una fusión simbólica entre el destinatario de la misma dentro de la diégesis (Monique) y el lector del texto. El compulsivo intento de normalizar deseos y apetencias heterosexuales se acentúa por el carácter "abierto" de la relación que mantiene con Monique. Esta no se priva de amantes masculinos, lo que llena de celos e inseguridades a Goytisoló quien, agravando el asunto, ni siquiera obtiene solaz en sus propias aventuras precisamente porque ellas no se dirigen al tipo de sexualidad que realmente le interesa:

Los celos se agravaban en mi caso porque, desde el primer ciclo depresivo, jodía otra vez difícilmente con las mujeres y dos veces de tres era impotente con ellas. Durante meses fui a la cama, como sabes, con las putas de Saint-Denis hasta que el número de fracasos me movió a cortar la experiencia. En esas circunstancias, sentirte enamorada, aun pasajera, de otro me resultaba insoportable. Pensaba con seriedad en el suicidio y me despreciaba por no tener el valor de llevarlo a cabo (*Coto vedado* 240)

Esta confesión propiciará una especial unión, un particular tipo de matrimonio basado en la aceptación de las especificidades eróticas de cada cual pero, sobre todo, liberará a Goytisoló de la hipocresía y pavimentará su camino hacia un proyecto de vida más claro.

La aventura con Mohamed, un inmigrante de origen islámico, finalmente expulsado de Francia en 1969, quien asume una actitud erótica más agresiva, será el parteaguas para Goytisolo, en quien nacerán el interés y el amor por la cultura magrebí que han de guiar su vida posterior. Así, se produce una recuperación del equilibrio, un reencuentro con la convivencia más sana con Monique que supone la espera de un cambio de piel (*En los reinos* 229). De otro lado, y este es un punto particularmente interesante, Goytisolo deja constancia de su propensión a buscar amantes entre los árabes ásperos e iletrados:

El factor primordial en mis amistades con montañeses, campesinos o áscaris cuya estampa correspondía a unos gustos oscuramente ancestrales fue compensar con su vivificante e impregnadora rudeza el refinamiento mental exigido por la escritura: poseído de ellos y su placer áspero, buscaba instintivamente la manera de contrapesar mi sumisión física con una dominación intelectual capaz de establecer el equilibrio entre los platillos de la balanza. El goce que me proporcionaría ese resarcimiento —la taimada, sigilosa sensación de adueñarse de su destino y vidas mientras confiaban a mi pluma las palabras dirigidas a sus próximos— sería tan fuerte como el que alcanzaba en comunión con su sexo: el acto de escribir y asumir la voz con la misma plenitud con que unas horas o unos minutos antes habían dispuesto de mi cuerpo mezclaría a menudo la benevolencia aparente de la escritura con el regodeo secreto de la erección. Este y otros descubrimientos rechazados en aquel breve período de vida, fueron de consecuencias perdurables: el cuadro, escenario, situaciones, lugares en los que acaecerían otras aventuras más o menos efímeras, se fijaron entonces de una vez para siempre. No solo el poder convocador de unas fisionomías y rasgos presentidos o soñados desde la adolescencia, sino también de un conjunto de elementos cuya reiteración desmentiría su presunto carácter circunstancial. Quienes sentados junto a mí dictaban torpemente sus cartas, cambiarían con los años pero el mismo gozador disfrazado de escritor público, extendería pacientemente su señorío de un francés convencional y aproximativo a la vandálica, jubilosa apropiación de la grafía árabe (*En los reinos* 228)

La escritura, como vehículo de dominio y superioridad compensa o equilibra la entrega a sus amantes. Goytisolo se reivindica a sí mismo y opera como un letrado solidario.

Esto es, este pasaje pone de manifiesto el poder y la violencia de la traducción, que diáfananamente opera como contrapartida a la sumisión (deseada aunque no aproblemática) de un hombre hacia otro. Pues lo concreto es que aun cuando no francés, Goytisolo, en tanto que europeo, se apropia de los instrumentos de la empresa colonial francesa (la lengua, la racionalidad) para instaurar una práctica de letrado solidario. Pero no menos cierto es que mientras lo hace ventriloquiza al “otro” al apropiarse de su decir. No parece inapropiado contemplar, cuando menos muy parcialmente, el proyecto de Goytisolo desde una óptica que no quisiera pero no puedo menos que denominar orientalista; vale decir, creo detectar en la representación que Goytisolo efectúa del universo árabe ciertos ecos afines a los estereotipos epistemológicos que nutre esa gran red discursiva conformada por los discursos sobre el Oriente en los que el occidente se autogenera por contraposición a su otro: lo extraño que es el Oriente, su diferencia, su sensualidad exótica, simétrico pero diametralmente inferior a Occidente (Said, *Orientalism* 56-72)

La violencia, las pulsiones masoquistas que en Goytisolo se desatan como parte de la exploración de su sexualidad y de la zona cultural a la que corresponden sus preferencias eróticas son incorporadas a la proyección imaginaria que él realiza de la agonía de Eulalia. Esta “mujer aragonesa, de pelo rojizo, piel lisa y blanca” (*Coto vedado* 80), cumple el rol de madre substituta a lo largo de un cuarto de siglo. Si quedase duda de que ella es percibida como figura materna, bastaría recordar que el protagonista indica que incorpora las imaginadas escenas de su agonía a sus exaltadas exploraciones homosexuales. La referencia intertextual a *À la recherche du temps perdu* manifiesta en la figura de Mlle. De Vinteuil pocas dudas deja sobre la naturaleza de la

profanación que Goytisolo indica<sup>57</sup>. Entiendo que el escarnio a la memoria de Eulalia supone una manera mediante la cual Goytisolo intenta superar la abyección.

Pero, antes de llegar a la constitución de su nuevo ser, Goytisolo debe atravesar una suerte de renacimiento ritual. Uno de los momentos más intensos y ambiguos de estas memorias se produce cuando el protagonista se halla en Tanger, en compañía de un marroquí que opera como guía y ocasional amante:

Tal vez todo mezclado, extraviados ambos en densa y oscura frondosidad, senderos meandros atajos simplemente borrados, ningún recuerdo de ellos tras la tormenta que sopla y os zarandea, deshoja, arranca de cuajo, expulsa de allí, a pies o en un taxi?, pero en el piso al fin, sin saber cómo habéis llegado ni por qué os disputáis, provocación tuya?, como dirá él después al enfrentarse a las secuelas de la escena, afán soterrado de izar su furor hasta sacarle de las casillas?, de alcanzar la cruda verdad de tu acerbo jardín de delicias?  
(*Coto vedado* 302)

El marroquí golpea a Goytisolo. Inmediatamente le ordena que se tienda en el lecho de la habitación que comparten. Posteriormente, se disculpará servilmente pero el protagonista, quien al contemplarse en el espejo del baño descubre un rostro que no es el suyo (*Coto vedado* V, 303), quiere estar a solas. Angel Loureriro plantea que el protagonista ha provocado “deliberadamente” al marroquí porque desea el castigo (Loureriro 113). Aun cuando no me parece que se pueda probar esto, pues el enunciado es muy ambiguo, la hipótesis de Loureiro es

---

<sup>57</sup> El pasaje al que se refiere Goytisolo se encuentra en el primer volumen de *À la recherche du temps perdu*: “Du côté de chez Swann”. Mlle. De Vinteuil, hija lesbiana del compositor Vinteuil, cuya “petite phrase” constituye el símbolo amoroso de Swann hacia Odette, se mofa ante la fotografía de su padre muerto en compañía de su amiga homosexual, para asombro del narrador autodiegético, Marcel, involuntario testigo de ese evento.

coherente con el desempeño del personaje a lo largo de sus memorias –ya me he referido y he citado la escena en que Goytisolo “se corre” a la vista de la brutal golpiza que un gitano propina a su mula. Conviene, así mismo, recordar que en su deseos la “imagen de la violencia” despertaba anhelos eróticos de peculiar intensidad

El terror casi sagrado que te imponía en la pubertad la foto de los dos mozallones trabados en el abrazo, casi coyunda, de la lucha turca te abrumba de nuevo en el duermevela de tu noche en el Varedero con esa fuerza impregnadora que, aun discontinua y soterrada, aflorará un día a la superficie y arramblará con defensas y diques en virtud de una ley ineludible que, según dice bellamente Ibn Hazm, «destruye lo más recio, desata lo más consistente, derriba lo más sólido, disloca lo más firme, se aposenta en lo más hondo del corazón y torna lícito lo vedado.”(Coto vedado 226)

Goytisolo descubre más tarde que el suyo es un caso menos original, pues comparte imágenes” y “pulsiones” con todo un linaje de autores entre los que se encuentran Sade y el “oscuro” Masoch (*En los reinos* 306). Como bien recuerda Loureriro, Gilles Deleuze ha resaltado que la verdadera naturaleza de la práctica masoquista no es sexual sino ética: el sujeto busca renacer y regenerarse. El masoquista se hace castigar porque se encuentra semejante a un padre que no estima; al recibir el castigo, a quien se castiga realmente es a ese padre cuyo poder la madre recibe en traspaso (Deleuze, *Masochism* 57-68). La golpiza que Goytisolo sufre escarmienta al padre y prepara a nuestro autobiógrafo para la (re)construcción de su linaje cultural, a la vez que para su propia tarea creadora (*En los reinos* 304-5). Angel Loureriro indica:

Goytisolo transforms the guilt he suffers for having an improper father into responsibility for his own life, and thus his masochistic

experience transcends the anecdotal and the sexual to become instead an ethical episode because it burdens Goytisolo with the duty of responding (to his alternative superegos) for the re-construction of his life, and thus for his autobiographical self-interpretation (120)

A la luz del recuento que he venido efectuando de la trayectoria de Goytisolo recreada en *Coto vedado* y *En los reinos de taifa* parece claro que el proceso de definición identitaria, especialmente a nivel de sexualidad, y de autonomía intelectual que recorre el protagonista implica un desasimiento paulatino de un estado liminal, confuso y ambiguo en el que ni las preferencias eróticas del protagonista ni sus opciones estéticas y morales parecían definidas; por el contrario, es larga la insistencia del autor en mencionar la carencia de direccionalidad existencial, la doble vida y la doble moral de la que no podía desprenderse, la ambivalencia ética que guía su conducta. El errabundeo tiene que ver con el hecho de que la abyección de Goytisolo, como toda abyección, se inscribe en un *entre-lugar* donde atracción y repulsión, placer y sufrimiento se interpenetran, excediendo los protocolos de la lógica. La profanación de Eulalia es perfectamente coherente con la despedida simbólica de Goytisolo con respecto a su país y a su antiguo “yo” confundido y torturado, los versos de Lermontov que aparecen hacia el final de *En los reinos de taifa: Adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores/ adiós tricornios de charol, y tú, pueblo que los soportas* (308), así lo confirman.

### **3.3. ANTES QUE ANOCHEZCA O LA HOMOSEXUALIDAD ABYECTA**

En los dos volúmenes que componen sus memorias, Goytisolo, que alguna vez apoyó la revolución cubana, manifiesta rechazo hacia la persecución de homosexuales (*Coto vedado* 168, 175). Estamos, entonces, ya en el universo de otro de nuestros textos: *Antes que anochezca*, de

Reinaldo Arenas. El universo que presenta Arenas difiere radicalmente del de Goytisolo en la representación del homoerotismo. En el caso del español –y este es un rasgo análogo a las memorias de Vargas Llosa, como se verá- lo que predomina es un paulatino esclarecimiento del propio sujeto que se adentra en su autenticidad y, gracias a ello, asciende hacia una forma de liberación personal en la que ya no existe discrepancia entre su persona social y los impulsos de su cuerpo. El mundo de Arenas, por el contrario, no conoce sino una breve etapa represiva durante la infancia; no obstante, las pulsiones del cuerpo se afirman rápidamente como un rasgo “natural”. No considero inapropiado introducir una larga cita, pues será de utilidad a lo largo de mi análisis:

Creo que siempre tuve una gran voracidad sexual. No solamente las yeguas, las puercas, las gallinas o las guanajas, sino casi todos los animales fueron objeto de mi pasión sexual, incluyendo los perros. Había un perro que me proporcionaba un gran placer; yo me escondía con él detrás del jardín que cuidaban mis tías y allí lo obligaba a que me mamara la pinga; el perro se acostumbró y con el tiempo lo hacía voluntariamente.

Aquella etapa entre los siete y los diez años fue para mí de gran erotismo, de una voracidad sexual que, como ya dije, casi abarcaba todo. Abarcaba la naturaleza en general, pues también abarcaba a los árboles. Por ejemplo, a los árboles de tallo blando, como la fruta bomba, yo les abría un hueco y en él introducía el pene. Era un gran placer templarse a un árbol; mis primos también lo hacían; se lo hacían a los melones, a las calabazas, a las guanábanas. (...) De todos modos, hay que tener en cuenta que, cuando se vive en el campo, se está en contacto directo con el mundo de la naturaleza y, por lo tanto, con el mundo erótico. El mundo de los animales es un mundo incesantemente dominado por el erotismo y por los deseos sexuales. Las gallinas se pasan el día entero cubiertas por el gallo, las yeguas por el caballo, la puerca por el verraco; los pájaros tiemplan en el aire; las palomas, después de un gran estruendo y grandes murumacas, terminan ensartándose con cierta violencia; las lagartijas se traban durante horas unas con otras; las moscas fornican sobre la mesa en que comemos; los curieles paren todos los meses; las perras, al ser ensartadas, arman tal algarabía que son capaces de excitar a las

monjas más pías; las gatas en celo aúllan por las noches con tal vehemencia que despiertan los deseos eróticos más recónditos... Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la naturaleza, se impone. Creo que en el campo son pocos los hombres que no han tenido relaciones con otros hombres; en ellos los deseos del cuerpo están por encima de todos los sentimientos machistas que nuestros padres se encargaron de inculcarnos.

Un ejemplo de esto es el caso de mi tío Rigoberto, el mayor de mis tíos; hombre casado y muy serio. Yo iba a veces al pueblo con mi tío Rigoberto. Yo tendría entonces unos ocho años e iba sentado con él en la misma montura; inmediatamente que montábamos a caballo, el sexo de mi tío empezaba a crecer. A lo mejor una parte de mi tío no quería que fuese así, pero no podía evitarlo; me acomodaba de la mejor manera, me levantaba y ponía mis nalgas encima de su sexo y, al trote del caballo, durante un viaje que duraba una hora o más, yo iba saltando sobre aquel enorme sexo que yo cabalgaba, viajando así como si fuese transportado por dos animales a la vez. Creo que, finalmente, Rigoberto eyaculaba. Cuando regresábamos por la tarde, volvía a repetirse la misma ceremonia. Desde luego todo esto sucedía como si ninguno de los dos nos enteráramos; él silbaba o resoplaba mientras el caballo seguía trotando. Al llegar a la casa, Coralma, su esposa, lo recibía con los brazos abiertos y le daba un beso. En aquel momento, todos éramos muy felices (39-40)

Esta cita condensa los procedimientos esenciales de la representación del universo sexual y físico de *Antes que anochezca*. Antes que nada, impresiona la imagen del protagonista incorporado plenamente al entorno campesino, pre urbano, cuyas energías parecen circular en el deseo de Arenas. Existe en esta autobiografía una consubstancialidad, una solidaridad entre el universo humano y el universo natural, pues, si he de creer lo que en el texto se pregona, el campesino vive más en comunión con los poderosos impulsos genésicos que derriban toda interdicción religiosa o moral. El apetito sexual de Arenas no rehuye animales o plantas, así como tampoco

retrocede ante la atracción incestuosa, en este caso hacia el tío, pero en otro pasaje hacia el propio abuelo.

Una tarde fui al pozo, que no quedaba muy cerca de la casa, a buscar agua. Nunca me he podido explicar por qué las casas en el campo no se construyen cerca de los pozos. El caso es que una de mis labores era ir regularmente al pozo a buscar agua: para regar las matas del jardín, para bañarse, para los animales, para los barriles, para las tinajas. Detrás del pozo estaba mi abuelo; se bañaba desnudo tirándose cubos de agua en la cabeza. Mi abuelo se volvió de pronto y entonces comprendí que tenía unos cojones inmensos; nunca había visto nada semejante. Era un hombre con un sexo prominente y, sobre todo, con testículos gigantes y peludos. Regresé a la casa sin el agua; aquella imagen de mi abuelo desnudo me perturbó. Durante mucho tiempo sentí celos de mi madre con mi abuelo; en mi imaginación la veía poseída por él; lo veía violándola con su enorme sexo y sus inmensos testículos; yo quería hacer algo, pero me era imposible. En realidad, no sabía si sentía celos de mi madre o de mi abuelo; tal vez eran celos múltiples. (...) Sentía también celos de mis tías, y qué decir de los celos que sentía de mi abuela que, aunque dormía en una cama separada, tenía más derecho que nadie a disfrutar de aquellos huevos. Aunque todo aquello era producto de mi imaginación, durante mucho tiempo la imagen de mi abuelo desnudo fue para mí una gran obsesión (31)

Luis A. Jiménez plantea que el episodio del abuelo, así como aquél en que Arenas alude a la erotización con el tío que lo llevaba en su caballo, se explican por el complejo que el niño Arenas experimenta debido a la ausencia del significante del *Nom du père* (Jiménez 16). Como quiera que sea, no dejo de constatar una interesante “simetría inversa”, si se me permite decirlo de esta manera, con el caso de Juan Goytisolo, del cual, sin embargo, lo separan dos rasgos muy nítidos: la naturalidad y sencillez en la enunciación del deseo y de los lances eróticos, ese “desmaño y crudeza de un material de trabajo sin elaborar” del que habla Vargas Llosa (“Pájaro tropical” 8), que no requiere acudir a la reflexión de Georges Bataille para justificarse, como

veremos en el caso del escritor peruano; que se mantiene dentro de un marco expresivo directo y despojado, ajeno a dolorosas y exaltadas introspecciones a lo largo de una tortuosa ruta de autorreconocimiento, como ocurre con Goytisolo; que no rehuye la comicidad<sup>58</sup>, ahí donde Goytisolo es elíptico, deliberadamente ambiguo y *casi siempre* serio, y, de otro, el trayecto existencial de Arenas, inverso al de Goytisolo<sup>59</sup>. Paralelamente, hay un punto que deseo poner de relieve: la reiteración inacabable de referencias a coitos, aventuras eróticas, amantes -Arenas calcula haber hecho el amor con unos cinco mil hombres (119)- termina por conferir al texto una atmósfera de exceso<sup>60</sup>.

Aproximémonos por dos vías a lo anterior. La primera, y aquí sigo el planteamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (1972), tiene que ver con la configuración en *Antes que anochezca* de un tipo de economía libidinal estructurada no tanto a partir de la “falta” como desde la idea del carácter productivo del deseo; es decir, que estamos

---

<sup>58</sup> Quiero recordar este temprano pasaje: “Uno de mis primos, Javier, me confesó que el mayor placer lo experimentaba cuando se templaba un gallo. Un día el gallo amaneció muerto; no creo que haya sido por el tamaño del sexo de mi primo que era, por cierto, bastante pequeño; creo que el pobre gallo se murió de vergüenza de haber sido él el templado cuando era él el que se templaba a todas las gallinas del patio.” (39)

<sup>59</sup> Emilio Bejel observa que el texto de Arenas antes que el relato de una progresiva liberación – tal es el caso del de Goytisolo, añadido yo- consiste en una progresiva opresión que cada vez empeora más, de la que no se libra en su exilio estadounidense, expuesto como está a la alienación y al SIDA (305).

<sup>60</sup> Sugerentemente, Luis A. Jiménez (18-9) recuerda que Jesucristo dio de comer a cinco mil hombres (Marcos 6: 30-44). Se pregunta, entonces, si el dato que figura en *Antes que anochezca* supone una hipérbole o un parodia. De otro lado, Manuel Pereira objeta la “verosimilitud” del dato, el cual además, arrojaría una sombra sobre la exactitud de un libro que, de acuerdo a la lectura de Pereira, se quiere “documental” (57), pues, prosigue el autor mencionado, de haber habido la represión contra los homosexuales de que habla Arenas, no habría sido posible su nutrida vida erótica. Abilio Estévez responde a aquella crítica tildándola de ingénuo y apelando, sin dar mucha precisión, a lo que denomina características del “erotismo insular”; así mismo niega, lo que es de sentido común, que exista contradicción entre represión y promiscuidad (866).

ante un flujo de impulsos que genera su propio objeto antes que frente a la manifestación de la carencia de un objeto real.

Desire does not lack anything; it does not lack its object. It is, rather, the *subject* that is missing in desire, or desire that lacks a fixed subject; there is no fixed subject unless there is repression. Desire and its object are one and the same thing: the machine, as a machine of a machine. Desire is a machine, and the object of desire is another machine connected to it. Hence the product is something removed or deducted from the process of producing: between the act of producing and the product, something becomes detached, thus giving the vagabond, nomad subject a residuum (Deleuze y Guattari, *A thousand plateaus* 26)

El carácter maquínico de la propuesta de Deleuze y Guattari indica una negativa a cualquier recuperación de los procesos mismos desde un sujeto, de ahí el concepto de “máquina de deseo”.

El deseo como flujo que jamás se detiene, que prolifera y se ramifica, me hace pensar en el deambular gozoso de Arenas, atravesado por impensadas asociaciones que no conocen una direccionalidad fija<sup>61</sup>; deambular, en suma, rizomático, para usar otro concepto forjado por los autores.

Most modern methods for making series proliferate or a multiplicity grow are perfectly valid in one direction, for example, a linear direction, whereas a unity of totalization asserts itself even more firmly in another, circular or cyclic dimension. Whenever a multiplicity is taken up in a structure, its growth is offset by a reduction in its laws of combination. The abortionists of unity are indeed angel makers, *doctores angelici*, because they affirm a properly angelic and superior unity. Joyce's words accurately described as having “multiple roots”, shatter the linear unity of the word, even of language, only to posit a cyclic unity of the sentence,

---

<sup>61</sup> El protagonista declara: “El mundo homosexual no es monogámico; casi por naturaleza, por instinto, se tiende a la dispersión, a los amores múltiples, a la promiscuidad muchas veces.” (90)

text, or knowledge. Nietzsche's aphorisms shatter the linear unity of knowledge, only to invoke the cyclic unity of eternal return, present as the nonknown in thought. This is as much to say that the facicular system does not really break with dualism, with the complementarity between a subject and an object, a natural reality and a spiritual reality: unity is consistently thwarted and obstructed in the object, while a new type of unity triumphs in the subject. The world has lost its pivot; the subject can no longer even dichotomise but accedes to a higher unity, of ambivalence or overdetermination, in an always supplementary dimension to that of its object. The world has become chaos, but the book remains the image of the world: radical-chaosmos rather than root-cosmos. A strange mystification: a book all the more total for being fragmented. At any rate, what a vapid idea, the book as the image of the world. In truth, it is not enough to say, "long live the multiple", difficult as it is to raise that cry. No typographical, lexical, or even syntactical cleverness is enough to make it heard. (...) A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicals. Bulbs and tubers are rhizomes. Plants with roots or radicals may be rhizomorphic in other respects all together: the question is whether plant life in its specificity is not entirely rhizomatic. Even some animals are, in their pack form. Rats are rhizomes. Burrows are too, in all of their functions of shelter, supply, movement, evasion and breakout. The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers (6-7)

Las asociaciones de Arenas establecen una suerte de espacio homogéneo, en que no parece existir una neta separación entre las zonas que después la cultura separará. Un espacio que no puedo menos de denominar *abyecto*. Explicaré.

Toda identidad deriva de la diferencia lingüística, lo que es una manera de decir que toda identidad posee la fragilidad de lo que apenas se sostiene en un dualismo carente de contenidos esenciales (Derrida, *De la grammatologie*). La inestabilidad de las identidades colectivas y subjetivas, que son contingentes e históricas, vale decir, relativas, se refuerza estableciendo una frontera imaginaria entre el "yo" y todo lo que lo amenaza, lo cual debe ser repudiado. Entre lo

excluido, las sociedades han tendido a colocar lo que denominan “aberraciones”, “perversiones”, “abominaciones”, así como la muerte, el deterioro, la descomposición, lo fecal, y, sobre todo, algo que puede englobar lo anterior aunque lo excede: lo abyecto. Lo abyecto no tiene que ver con la suciedad o lo enfermizo; lo abyecto se produce cuando colapsa el sentido y aflora todo aquello que perturba el orden y no respeta posiciones: lo abyecto es lo liminal, lo compuesto, lo ambiguo. Lo abyecto nos fascina, provoca nuestro goce, pero, a la vez, nos repugna porque desintegra las fronteras imaginarias de nuestro ser, confundiendo sus límites, subvirtiéndolos. Por ello, debe ser confinado más allá de una frontera imaginaria trazada entre el ser y lo que lo pone en riesgo. El poder de lo abyecto nos afecta tanto simbólica como somáticamente, y por eso nos “infecta” con su impureza.

Julia Kristeva, cuyas ideas sobre la abyección vengo siguiendo, vincula ese estado a la función materna. Considera la pensadora búlgara que es indispensable que el sujeto viva la experiencia de separarse de la madre -proceso ambivalente, pues uno se rebela contra lo que le da la existencia- para efecto de que se constituya como tal, ingresando en el orden que Lacan denomina “simbólico”, que es el orden del lenguaje y la cultura (Kristeva, *Powers* 1-13).

The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the want on which any being, meaning, language, or desire is founded (5)

Cada vez que el adulto encara la abyección, ésta lo retrotrae al estado previo a la significación, cuando los límites de su propio ser se encontraban amenazados por la dependencia al cuerpo

materno, así como a la subsiguiente violencia mediante la cual un cuerpo se separa de otro. Si en Goytisolo se producía un desprendimiento simbólico de quien asumía para él la función materna (Eulalia), lo que yo relacionaba con la adquisición de identidad del protagonista, en el caso del cubano, ese desprendimiento no parece haberse dado, de donde, si sigo con el planteamiento de Kristeva ya expuesto, podría decirse que en la vida de Arenas, tal y como ella se relata en *Antes que anochezca*, lo que existe es un estado de abyección permanente,<sup>62</sup> incrementado a raíz del rechazo por parte del padre (de la patria) simbólico: Fidel Castro, al cual, si no me equivoco, Arenas deseaba sexualmente. En efecto, Reinaldo Arenas tuvo una novia que alegaba estar encinta de él. El protagonista desestima esta declaración indicando que con ella solamente se frotó el sexo. Y añade: [el hijo] “podía ser tan mío como de Fidel Castro” (76). Si aceptamos que existe un lazo homosocial en el acto por el cual los varones “comparten” una mujer, el sexo de la muchacha es el punto de encuentro imaginario entre el sexo de Arenas y el de Fidel. Es ahí donde ambos penes podrán frotarse.

Otra manera de interpretar el exceso ya mencionado es como rasgo neobarroco. En efecto, en su sugerente y polémico *L'eta neobarroca* (1987), Omar Calabrese, retomando el concepto de Paolo Fabbrì de “estética social” plantea el concepto de neobarroco como dominante cultural contemporánea en la que predomina la inestabilidad, el exceso, el cambio y lo polidimensional a nivel de las más diversas manifestaciones, en un espectro tan amplio que en él hay lugar para la teoría del caos, el zapping, el retorno de lo teratológico, cierto tipo de bailes y el consumo en un

---

<sup>62</sup> Es fácil establecer una solidaridad entre el protagonista y su madre: no es solamente el afecto o la posición marginalizada a la que ambos son condenados sino también la imposibilidad de conservar una pareja. La madre de Arenas fue abandonada por el padre; Arenas, por su parte, se queja de la dificultad de encontrar un hombre. Roberto González Echevarría (1993) considera que el hombre que abandona a la madre de Arenas reaparecerá en la figura de los diversos amantes del autor.

shopping center, por citar sólo algunas. El neobarroco, en esta interpretación, no consiste en una vuelta al barroco sino en una recurrencia transcultural y transmediática, un espíritu de época. Dentro de las señas de identidad de esta era, Calabrese acuerda importancia al exceso, del cual distingue distintas formas. Una de ellas tiene que ver con lo que aquí importa: el exceso como contenido. En este nivel, uno de los contenidos más recurrentes y perturbador del sistema de valores tradicionales –y, recordando la reflexión nietszcheana de *El nacimiento de la tragedia*, subraya que hay una base sexual en la creación de estilos-, es el de la sexualidad:

Excessive sexuality, therefore, is not only considered in itself, for what it conveys referentially, but also as a “provocation” to overcome the limits of current social principles. This is shown by the way in which excessive sexuality has always symbolized something else (Calabrese 59-60)

Si las época barroca y la neobarroca otorgan acendrado predominio a la imagen, al regimen escópico, no sorprenderá constatar que *Antes que anochezca* erige como uno de los puntos desencadenantes de ese “exceso” del que vengo hablando en la mirada del protagonista, saturada por la belleza del cuerpo masculino: el niño Reinaldo Arenas tiene la revelación deslumbrada, el “bautismo” del deseo por el cuerpo masculino frente a un río:

Fue ese río el que me regaló una imagen que nunca podré olvidar; era el día de San Juan, fecha en que todo el mundo en el campo debe ir a bañarse al río. La antigua ceremonia del bautismo se convertía en una fiesta para los nadadores. Yo iba caminando por la orilla acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres bañándose desnudos. Todos los jóvenes del barrio estaban allí, lanzándose al agua desde una piedra.

Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente, me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir

del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse; me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los sexos relucientes. Aquellos jóvenes retozaban en el agua y volvían a emerger y se lanzaban despreocupados al río. Con mis seis años, yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza (25-6)

Arenas no contempla una imagen fija sino una escena que parecería ocurrir solamente para él y que nutrirá el imaginario de su pasión por los hermosos cuerpos masculinos. Nada se nos dice en el pasaje de lo que podría estar haciendo Arenas, fuera de mirar; esto quiere decir que él, en tanto que sujeto que contempla, parece haberse abstraído a cualquier desempeño análogo al que ejecutan los hombres a los que mira, quienes, dicho sea de pasada, constituyen una “totalidad” (“todos los jóvenes del barrio estaban allí”). Así pues, como contemplador y voyeurista necesariamente ha de mantenerse alejado de aquellos a quienes contempla y sin participar de sus acciones. Más aun: Arenas no parece haber sido percibido por aquellos a quienes observa. Si consideramos, siguiendo a Jacques Lacan, que el sujeto está básicamente dividido entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, y que el término mismo “sujeto” nos devuelve a la idea de que quien es sujeto, está sujeto al otro, entonces, podríamos asumir que el ojo de Arenas le pertenece pero no así la mirada, que lo “sujeta”, la cual se halla del lado de los hombres a los que observa (Evans 72-3; 195-6). Esta sujeción lo constituye al conferirle su “identidad” homosexual. La escena que he citado -suerte de condensación en la que se escenifican los elementos temáticos y la imaginería (la desnudez, la juventud, el mar) de *Antes que anochezca*- desata en Arenas el deseo de masturbarse pero, sobre todo, el anhelo de encontrar hombres. Tal vez sea un rasgo manierista o parte del exceso que indiqué, pero ocurre que los varones que aparecen en esta autobiografía son siempre bellos y sexualmente poderosos:

A Virgilio le gustaban los negros y soy testigo de que disfrutó de negros formidables. (...) Otro negro con el cual Virgilio tuvo relaciones sexuales bastante profundas era un cocinero que, según contaba Virgilio, tenía un sexo enorme. El placer de Virgilio era ser penetrado por aquel cocinero, que movía calderos, cucharones y seguía cocinando con Virgilio incrustado a su sexo (107)

Había dejado de llover y tres muchachos se lanzaban al agua desde el trampolín. Eran tres muchachos formidables (126)

Recuerdo a un hombre, particularmente bello, que jugaba con su mujer y su hijo en la arena (126)

En mi pequeño cuarto en Miramar me encerraba por las tardes y a veces escribía hasta altas horas de la noche. Pero por el día yo había recorrido descalzo todas aquellas playas y había tenido insólitas aventuras con bellísimos adolescents entre los matorrales; diez, once, doce a veces y, en otras ocasiones, uno solo, pero extraordinario, para que me rindiese por una docena (127-8)

Ese día conocí a un muchacho maravilloso, que había cazado un cangrejo y lo tenía amarrado; caminaba por la arena con aquel cangrejo como si fuera su perro (134)

Más adelante, se apareció a mi casa un policía mulato, bastante guapo, por cierto (134)

Un día un adolescente, bellísimo por cierto, me pidió prestadas las patas de rana (137)

Recuerdo a un muchacho bronceado, encantador, extremadamente varonil, y siempre que iba a mi cuarto, era él quien era poseído. Confieso que a mí me gustaba poseer a ese tipo de muchachos que parecían extremadamente varones (138)

Aquí estamos lejos de la *Ekphrasis*. Las descripciones pecan de monotonía. Antes que un afán de precisión, las rigen, creo, ciertos recursos mnemotécnicos propios de la oralidad –no se olvide que Reinaldo Arenas registró su relato con una grabadora-; la reiteración de adjetivos como “maravilloso” o “formidable” funcionan como los epítetos que encontramos en *La Iliada*. De

otro lado, Peter Brooks recuerda que desde los orígenes grecolatinos de la cultura occidental el cuerpo masculino fue la medida de la belleza. Esta medida mudó hacia el cuerpo femenino durante el siglo XIX (Brooks, *Body Work* 16). La homoerótica predilección de Arenas reintroduce, así, un criterio estético históricamente preterido<sup>63</sup>. Resulta, por ello, muy comprensible que en su huida y ocultamiento lleve consigo *La Iliada*.

La floración de belleza no es sólo ni exclusivamente masculina. Arenas dedica especial importancia a la hermosura de la naturaleza, de los días dorados por el sol y el deslumbramiento irreal de los fondos marinos, pero lo esencial podría ser entendido como la construcción de una plataforma política para atacar e inculpar al régimen castrista, también, de un delito contra la belleza:

La belleza es en sí misma peligrosa, conflictiva, para toda dictadura, porque implica un ámbito que va más allá de los límites en que esa dictadura somete a los seres humanos; es un territorio que se escapa al control de la policía política y donde, por tanto, no pueden reinar. Por eso a los dictadores les irrita y quieren de cualquier modo destruirla. La belleza bajo un sistema dictatorial es siempre disidente, porque toda dictadura es de por sí antiestética, grotesca; practicarla es para el dictador y sus agentes una actitud escapista o reaccionaria (113)<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Para una reflexión sobre el cuerpo clásico, véanse los trabajos de Debra Hawhee, Winfried Menninghaus y James I. Porter.

<sup>64</sup> “Belleza” es una palabra recurrente en la autobiografía de Reinaldo Arenas. Ciertamente resulta un concepto impreciso en la actualidad y ha visto su disolución en una reflexión propiamente moderna (Henckmann y Lotter 33). Arenas lo emplea para aludir a lo “bello sensible”, que él aprehende en términos de pura visualidad.

La creación del régimen cubano bajo el cual padece Arenas supondrá el reverso justo de su mirada. En efecto, *Antes que anochezca* ilustra muy bien la vigencia del régimen escópico, bien conocido a partir de las investigaciones “arqueológicas” de la formación del individuo de Michel Foucault: *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* (1963) y *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975). La emergencia de la Mirada y su poder objetivador sobre el individuo, ya sea que lo contemple como paciente aquejado de algún mal que ha de ser escudriñado y diagnosticado mediante la observación atenta, ya sea que se trate de los efectos de la continua vigilancia y la expansión del panóptico Benthaminiano (como máquina que produce “efectos homogéneos de poder”) a la totalidad social, a fin de regimentar los cuerpos.

El mayor encarnizamiento de ese congreso fue contra los homosexuales. Se leyeron acápite donde se consideraba el homosexualismo como un caso patológico y, sobre todo, donde se decidía que todo homosexual que ocupase un cargo en los organismos culturales debía ser separado, inmediatamente, de su centro de trabajo. Comenzó el parametraje, es decir cada escritor, cada artista, cada dramaturgo homosexual, recibía un telegrama en el que se le decía que no reunía los parámetros políticos y morales para desempeñar el cargo que ocupaba y, por tanto, era dejado sin empleo o se le ofertaba otro en un campo de trabajos forzados (164)

Este asedio plantea una suerte de fijación súper-yoica del régimen: el hombre nuevo.

Creo esa década precisamente cuando se promulgaron todas aquellas leyes en contra de los homosexuales, se desató la persecución contra ellos y se crearon los campos de concentración; precisamente cuando el acto sexual se convirtió en un tabú, se pregonaba al hombre nuevo y se exaltaba el machismo. Casi todos aquellos jóvenes que desfilaban ante la Plaza de la Revolución aplaudiendo a Fidel Castro, casi todos aquellos soldados que, rifle en mano, marchaban con aquellas caras marciales, después de los desfiles, iban a acurrucarse en nuestros cuartos y, allí, desnudos, mostraban su autenticidad y a veces una

ternura y una manera de gozar que me ha sido difícil encontrar en cualquier otro lugar del mundo (130-1)

Pero lo cierto es que el modelo de división de roles sexuales, a pesar de la praxis transgresora de Arenas, queda incólume. En los años de exilio, Arenas rememora el tipo de intercambio erótico al que estaba acostumbrado en Cuba:

Después, al llegar al exilio, he visto que las relaciones sexuales pueden ser tediosas e insatisfechas. Existe como una especie de categoría o división en el mundo homosexual; la loca se reúne con la loca y todo el mundo hace de todo. Por un rato, una persona mama y luego la otra persona se la mama al mamante. ¿Cómo puede haber satisfacción así? Si, precisamente, lo que uno busca es su contrario. La belleza de las relaciones de entonces era que encontrábamos a nuestros contrarios; encontrábamos a aquel hombre, a aquel recluta poderoso que quería, desesperadamente, templarnos. Eramos templados bajo los puentes, en los matorrales y en todas partes por hombres; por hombres que querían satisfacerse mientras nos las metían. Aquí no es así o es difícil que sea así; todo se ha regularizado de tal modo que han creado grupos y sociedades donde es muy difícil para un homosexual encontrar un hombre; es decir, el verdadero objeto de su deseo.

No sé cómo llamar a aquellos jóvenes cubanos de entonces; no sé si bugarrones o bisexuales. Lo cierto es que tenían sus novias y sus mujeres, y cuando iban con nosotros gozaban extraordinariamente; a veces más que con sus mujeres, que muchas veces se negaban a mamar y disfrutaban menos con ellas porque tenían prejuicios (132)

Es curiosa esta insistencia en que se ha producido una pérdida en la configuración homoerótica como consecuencia de una reivindicación de la “diferencia” gay. Es evidente y atendible el cuestionamiento de Arenas a la realidad del *Ghetto* homosexual. Pero no menos cierto es que la apuesta de Arenas por la heterogeneidad sexual resulta contradictoria cuando menos por dos motivos. En primer lugar, porque colisiona con su propio relato, ya que son abundantes los

pasajes en los que figura alternando las dos funciones o roles eróticos, para ceñirnos a su enfoque dualista que luego lamentará. Cotejemos las siguientes citas,

La militancia homosexual (...) ha atrofiado el encanto maravilloso de encontrarse con una persona heterosexual o bisexual, es decir, con un hombre que sienta el deseo de poseer a otro hombre y que no tenga que ser poseído a la vez (133)

Lo ideal en toda relacion sexual es la búsqueda de lo opuesto y por eso el mundo homosexual actual es algo siniestro y desolado; porque casi nunca se encuentra lo deseado (133)

En las que Arenas expone sus objeciones, con el siguiente relato:

Así conocí a un joven y lo llevé a mi cuarto. Era un hombre guapo, tal vez de dieciocho o veintiún años, con más experiencia que yo. Hasta ese momento yo, en las pocas relaciones que había tenido, hacía el papel de activo, pero este joven no estaba dispuesto a eso; él quería poseerme y realmente lo hizo con tal maestría que lo logró, y yo disfruté de aquel logro. Se llamaba Miguel, y después de aquel día nos vimos a menudo; tenía hasta un automóvil, cosa difícil ya en aquella época, e íbamos a la casa de unos amigos o salíamos por las afueras de la ciudad. Ya los hoteles se hacían muy difíciles en La Habana para dos hombres. Cuando, desafortadamente, realizábamos el amor, Miguel siempre me poseía y yo pasé de activo a receptor y esto me satisfacía plenamente (95)

Con la pérdida de Miguel volví a deambular por las calles de La Habana. Un día conocí a un hombre de cierta edad; se mostró muy amable y me llevó a su casa. Era pintor y se llamaba Raúl Martínez. Se convirtió en mi amante y yo volví de nuevo a hacer mi papel activo en el sexo, que era lo que complacía a Raúl y, por otra parte, *yo me sentía bien de cualquier manera si la persona me gustaba* (96) [las cursivas son mías]

En segundo lugar, porque en otro momento de su autobiografía, Arenas protesta contra la ubicación del homosexual en los bordes de la totalidad social

En Cuba, cuando uno iba a un club o a una playa, no había una zona específica para homosexuales; todo el mundo compartía junto, sin que existiera una división que situara al homosexual en una posición militante. Esto se ha perdido en las sociedades más civilizadas, donde el homosexual ha tenido que convertirse en una especie de monje de la actividad sexual y ha tenido que separarse de esa parte de la sociedad, supuestamente no homosexual, que indiscutiblemente, también lo excluye. Al no existir estas divisiones, lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser un homosexual para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro hombre como un acto normal. (...) Lo normal no era que una loca se acostara con otra loca, sino que la loca buscara a un hombre que la poseyera y que sintiera, al hacerlo, tanto placer como ella al ser poseída (133)

Sin embargo, sus planteamientos apuntan a una contradictoria división, lo que no deja lugar a dudas respecto a un resquebrajamiento de la coherencia de la memoria, del relato y de la identidad erótica del protagonista. Brad Epps observa lúcidamente:

If the real object of male homosexual desire is a man who is the opposite of the male homosexual, then the male homosexual is somehow other than a man. Woman, of course, has long been assumed to be man's other, and while the male homosexual may at times mimic, or be assumed to mimic, the "otherness" of woman, he remains other to her as well. Affirming the logic of opposition to be the logic of desire itself, the male homosexual thus occupies a position that is oddly untenable, a position in which the opposite that is the object of his desire is not a woman and not, strictly speaking, a heterosexual male (271)

Obviamente, la situación en que Arenas es colocado por su deseo resulta problemática y dramáticamente honesta en su contradicción lastrada, si la palabra no resulta excesiva, por los resabios de la tradicional división de roles eróticos instaurados por una sociedad falocéntrica de la que Arenas escapa para reintroducirla, súbitamente, con su mimesis confundida.

Pero hay una circunstancia mayor que otorga poderío al texto de Arenas: la escritura desde la zona liminal de quien agoniza. Como pocas, *Antes que anochezca* es un autobiografía en la que la compleja y casi siempre obliterada, aunque omnipresente, relación entre escritura y muerte, se manifiesta y exalta. En efecto, bastaría con recordar el episodio de Belerofonte en la *Iliada*, o el conciso dictamen del Nuevo Testamento: “La letra mata, mas el espíritu vivifica” (2 Corintios 3: 6), para probar que la relación entre escritura y muerte ha sido abundantemente atestiguada en Occidente. Michel Foucault observa algunas manifestaciones de esas bodas: el relato épico, que compensaba con la gloria póstuma la desaparición del héroe; el relato árabe, que pospone la muerte; la obra escrita a la que se sacrifica la vida; la desaparición del escritor en su propia escritura, que hace de su ausencia su propia marca (Foucault, *Obras esenciales* 333-4). Esta confluencia se complementa con otra, bien documentada en el texto de Arenas: la que hermana muerte y fotografía. La idea implícita en las fotografías que dan lugar a *Ekphrasis* del retrato me llevan a establecer un cotejo entre autobiografía y fotografía a partir de la mediación de la muerte. No sólo porque la fotografía “museifique” a su sujeto sino porque, como observa Haverty Rugg:

Autobiographical texts and photographs likewise indicate both an absence (of the body) and a presence (of life); they announce life in the midst of death as much as they anticipate death in the midst of

life. They mark the place from which the autobiography came, even as they attest to the absence of the autobiographer (27)

No repetiré las consideraciones de Paul de Man expuestas en el capítulo primero; sí deseo recalcar algunas ideas que me serán de utilidad conforme avance en este estudio. El texto autobiográfico ofrece una especie de salvaguarda ante la muerte y el olvido mediante la preservación de ciertas experiencias y ciertos eventos, así como de ciertas personas y entidades variadas. Esa persona puede ser, en primer lugar, uno mismo, pues la vida podría contemplarse como una serie de muertes y renacimientos. El clásico fundador del género, *Las Confesiones*, de san Agustín contrapone la mortalidad de lo humano<sup>65</sup> a la inmortalidad divina y, desde su inicio, establece la previa muerte de la infancia como precondition para llegar al punto en que se encuentra. En otras clásicas confesiones, las de Jean-Jacques Rousseau, el autor da comienzo al texto imaginándose a sí mismo en el día del Juicio Final; vale decir, después de haber muerto, presentándose ante el juez supremo con el libro que el lector empieza a leer para ofrecerlo a Dios, y para -en típica operación propia de este discurso por la cual se instaura un pliegue, en el sentido deleuziano, entre *auto* y *bios*- ofrecerse a sí mismo como ejemplo a los demás, haciendo de su mismo ser un texto (Rousseau 5-6). De acuerdo a Louis Marin, esta imposible escena imaginada es lo que confiere su carácter más propio a la autobiografía, puesto que en ella

---

<sup>65</sup> Como indica Adriana Cavarero: “The store of a body made of flesh and bone is that of blood passing from generation to generation. It is a simple store of raw life sufficient unto itself: of a body born of another body, of its blood pulsing in another body. Bodies are born, live for a time, and die, succumbing to the organic dissolution in which they vanish. Seen from the perspective of flesh and blood, death does not appear as the sudden instant of separation. It is a threshold in the process of metamorphosis toward the realm of the inorganic. He who was body is still body. He who was born in the body dies in the body: completely present, motionless, and carnal. (...) The living possess, in fact, an originary identity that relies on the particular shape of the body, and especially on the facial features, which are undone by death (Cavarero, *Stately Bodies* 32-3)

subyace la imposibilidad de escribir la propia muerte, la experiencia más íntima y personal pero, a la vez, invivible:

La question sur la question de l'écriture de soi est aux frontières de la vie et du texte, d'un texte qui constate qu'il n'est pas possible d'écrire –de communiquer –sa propre mort comme la mort. S'écrire soi-même, en supplément, ne viendrait-il pas combler le manque de cette ultime expérience? (134)

Por su parte, Jacques Derrida, en *L'oreille de l'autre*, parte de examinar *Ecce Homo*, de Friedrich Nietzsche, para proponer lo autobiográfico como tanatografía. El pensador francés sostiene que del libro del pensador alemán emerge la escritura de un autor muerto, pues el nombre propio posee una suerte de autonomía, de vida propia que lo emancipa de su portador, cuya muerte precisamente instaure cuanta vez aparece. El nombre no sólo puede emplearse en ausencia de aquel a quien designa; muchas veces sobrevive a su usuario.

Etre mort signifie au moins ceci qu'aucun bénéfice ou maléfice, calculé ou non, ne revient plus au porteur du nom mais seulement au nom, en quoi le nom, qui n'est pas le porteur, est toujours et a priori un nom de mort. Ce qui revient un nom ne revient jamais à du vivant, rien nre revient à du vivant. (Derrida, *Otobiographies* 44)

Por ello, la autobiografía, que duplica el intento de vivir a través de la conexión entre un texto y un nombre, subraya esa presencia de la muerte, ya que esta última invade la escritura misma. Ahora vuelvo a Arenas. El escritor cubano se sabe herido de muerte, se sabe infectado por el virus del SIDA, pero no sabe qué es el SIDA mismo:

Veo que llego casi al fin de esta presentación, que es en realidad mi fin, y no he hablado mucho del SIDA. No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma. Se atienden las enfermedades relativas al SIDA, pero el SIDA parece más bien un secreto de Estado. Sí puedo asegurar que, de ser una enfermedad, no es una enfermedad al estilo de todas las conocidas. Las enfermedades son producto de la naturaleza y, por lo tanto, como todo lo natural no es perfecto, se pueden combatir y hasta eliminar. El SIDA es un mal perfecto porque está fuera de la naturaleza humana y su función es acabar con el ser humano de la manera más cruel y sistemática posible. Realmente jamás se ha conocido una calamidad tan invulnerable. Esta perfección diabólica es la que hace pensar a veces en la posibilidad de la mano del hombre. Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA, pues gran parte de la población marginal que no aspira más que a vivir y, por lo tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta calamidad (15)

Pero, antes de que la oscuridad de la tumba caiga sobre él y sus recuerdos, asume relatar y modelizar su propia vida, en la secular apuesta por la que el ser humano intenta preservar algo al abrigo de la muerte mediante la fragilidad del signo. Se encomienda al recuerdo de Virgilio Piñera, a quien pide los años que necesita y asume el desafío<sup>66</sup>:

:

Como no tenía fuerzas para sentarme a la máquina, comencé a dictar en una grabadora la historia de mi propia vida. Hablaba un rato, descansaba y seguía. Había empezado ya, como se verá más adelante, mi autobiografía en Cuba. La había titulado *Antes que anochezca*, pues la tenía que escribir antes de que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque. Ahora la noche avanzaba de nuevo en forma más inminente. Era la noche de la muerte. Ahora sí que tenía que terminar mi autobiografía antes de que anoheciera. Lo tomé como un reto (11)

---

<sup>66</sup> Es justo decir, pues, que Virgilio Piñera cumple dos funciones: concede los años a Arenas y remite intertextualmente a la Comedia del Dante, en la que el poeta Virgilio se desempeña como psicopompo. (Schulz 55).

Es obvio que el SIDA ha sido, y es, políticamente útil a los sectores que apoyan el conservadurismo sexual, ya que refuerza uno de los más viejos y poderosos prejuicios sobre la homosexualidad: su carácter contagioso.

In our heterogeneous and often contradictory mythology of homosexuality, “the love that dare not to speak its name” was frequently designated as the crime inter Christianos non nominandum, and it was so designated not only because it was conceived as something lurid, shameful, and repellent, but also because it was, and is, conceived simultaneously as something so attractive that even to name or represent it is to risk of tempting some innocent into a fate too horrible –or too seductive- to imagine. One corollary of this fear of seduction through nomination or representation is the still pervasive homophobic misreading of homosexuality as contagious. (...) Thus even before the historical accident of the outbreak of “AIDS” in the gay communities of the West, homosexuality was conceived as a contagion, and the homosexual as a parasite waiting to feed upon the straight body (86-7)

El SIDA ha sido construido culturalmente como una forma de escritura; es una inscripción de la diferencia (93), esa escritura sobre el cuerpo de la que también habla Severo Sarduy, herido por el virus, quien –y cuán elegantemente- ha dejado páginas magníficas sobre el tema. De tal modo, la conciencia de la pronta desaparición (“Mi fin es inminente”) proyecta su sombra sobre la enunciación de los eventos, otorgándoles, muchas veces, un peculiar patetismo que deriva antes que de su texto, de su paratexto. La certeza de la muerte que refrenda lo que Arenas relata otorga una gravedad a su relato que, sin embargo, y este es un detalle notable, culmina en una afirmación de la vida en su plenitud. En ningún caso más cierta la idea de la ficción de la

autorrestauración discernida en el discurso autobiográfico por Paul De Man, así como su incapacidad de autoclausurarse (cf. II.II). Una comparación con otro notable texto latinoamericano, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cuyo paratexto inscribe la muerte en el relato servirá para aclarar lo que digo. En la obra póstuma del peruano, la reflexión sobre el suicidio a lo largo de los diarios transmite una emotividad mórbida que hace todavía menos soportable la descomposición de esa modernidad abyecta de Chimbote que la novela presenta ante nosotros (Nagy-Zekmi). Las fuerzas de la muerte, en el caso de las memorias del cubano, en cambio, otorgan a sus vivencias el margen de singularidad y precariedad que las hace valiosas; sobre todo, porque una de las claves del texto de Arenas –y de su vida escrita- se halla en el erotismo delirante que lo inflama. Un acierto de Arenas consiste en incorporar a su texto la dimensión onírica, fundamental en la vida y, curiosamente, negligida por la mayoría de los autores de mi corpus, a pesar de que este ámbito de la experiencia humana poseía carta de ciudadanía en la expresión confesional desde el clásico texto de san Agustín. Mención merece el sueño con los pájaros (no se olvide que en la jerga cubana “pájaro” significa homosexual) que se introducen en la cabeza del protagonista, haciendo que aquella aumente de tamaño para albergarlos y provocándole el envejecimiento (337). Este sueño presagia la enfermedad mortal.

El álbum de fotografías que acompaña *Antes que anochezca* certifica el trabajo de la muerte, pues las fotografías recomponen una trayectoria que va del Arenas niño al Arenas enfermo en New York. Si existe una conexión entre el discurso autobiográfico y el discurso fotográfico con la muerte, no sólo por la presencia de una emanación irrepetible; es decir, muerta a la vez que congelada en la atemporalidad de la fotografía, que ya he mencionado, sino también porque, como Roland Barthes indicaba en *La chambre claire*, la pose que asumimos al ser fotografiados

—clara forma de auto-representación— en la que el sujeto se re-crea a sí mismo, relaciona ese arte con la teatralidad, y el teatro deriva históricamente del culto a los muertos: el rostro emaciado de Arenas que el libro no rehuye presentar en un teatro narcisista que no sé, como mero lector, si debo agradecer. Si la escena ausente es la escena prima, es decir, la de nuestro engendramiento, la experiencia ausente es la de la muerte, que, como bien recordaba Wittgenstein —“Death is not an event in life. We do not live to experience death”— no viviremos.

### 3.4. SEVERO SARDUY Y EL CUERPO MISTICO

Distinta es la aproximación de Severo Sarduy al tema de su propia homosexualidad. A la picaresca homoerótica de Arenas, contrapongo el recentramiento de la sexualidad que Sarduy lleva a cabo, ubicándola en la esfera de su privacía. En “Para una biografía pulverizada en el número-que espero no póstumo- de Quimera” (1990), expone:

¿La homosexualidad? Si no hablo de eso con frecuencia es porque, para mí, es un asunto estrictamente, de gusto personal. No le otorgo ninguna connotación, ningún valor, ni positivo ni negativo. No creo que represente una subversión, ni una virtud. Es como ser diabético, o filatélico. Algo que no merece ni el menor comentario. Considero, demás está decirlo, que la persecución de homosexuales que hubo en Cuba —espero que se haya terminado— fue una *verdadera ignominia*, y nunca me repondré de no haber figurado en la versión definitiva de la película de Nestor Almendros. Mi participación duró dieciocho minutos y tuvo que excluirse de la versión final (14)

El homoerotismo no constituirá la plataforma expresiva de Sarduy sin que por ello se encuentre ausente de sus textos, funcionando como una suerte de elemento sobreentendido que se integra mediante rápidas menciones. Modélicas de contención resultan sus oblicuas alusiones a la

enfermedad que le costó la vida. Por ejemplo, en el pasaje XX de “El estampido de la vacuidad”, verdadero ejemplo de microautobiografía escrita en tercera persona que no puedo dejar de citar en su integridad:

Abandona su país natal y adopta otro, lejano, de cielo siempre gris y gente hosca.

En el exilio elabora trabajosas ficciones en que seducen las frases cinceladas y la destreza con que se enlazan las volutas barrocas, aunque, llegado el punto final, todo se disuelva y olvide.

Esos modelos de perseverancia se publican con la condescendencia de los lectores, la indiferencia algo burlona de las multitudes y esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias y la traducción a idiomas inextricables.

Ya proyecta el resumen, el ciclo final de sus invenciones cuando lo asalta una enfermedad fulgurante, irreversible y desconocida.

Se defiende escudado en convergentes manías: la lectura matinal de los místicos, la necesidad de vacío y el proyecto de realizar cuadros minuciosos hasta lo milimétrico, con rezagos de caligrafía roja, insistentes aunque discretos, ostensiblemente orientales.

Se deshace de libros polvosos, ropa de verano, cartas acumuladas, dibujos amarillentos y cuadros.

Se entrega, como a una droga, a la soledad y el silencio.

En esa paz doméstica espera la muerte. Con su biblioteca en orden  
(112)

Subrayo de este breve y poderoso texto justamente su capacidad para condensar de la manera más escueta una trayectoria existencial, reducida a sus grandes líneas de fuerza pero en la que gravita pesadamente la enfermedad desde la cual escribe con elegancia y control, la ironía para contemplar el propio proceso vital y artístico, con la inevitable referencia al barroco, uno de cuyos tópicos, justamente, es el de la precariedad. Esta ironía resulta particularmente simpática en dos pasajes del ya citado “Para una biografía pulverizada en el número de Quimera”:

Han pasado treinta años y hoy en día el balance es paupérrimo. No tengo nada y los que debían leerme, que son los cubanos, no me

conocen ni me pueden leer. No creo que ya me quede tiempo para terminar mi obra allá. Otra vez será...(13)

De mi presente, y de mi cada día más hipotético futuro, prefiero no hablar. Estoy sentado en un jardín. En la región francesa del río Oise, donde se inventó el impresionismo. (...). Ese presente, que se va nublando, es la única realidad. La otra, mucho menos serena, es la de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un Nuevo diario de la peste, se ha ido convirtiendo en otro libro: el Libro Tibetano de los Muertos (14)

Otro tanto acontece en *El Cristo de la rue Jacob*, al hablar del disgusto que experimenta cuando algún amante intenta acariciarle el ombligo (59), o en el pasaje más explícitamente erótico de ese texto, “Una limpieza” (72-3), breve relación, casi una estampa, de un fugaz encuentro erótico empañado por el temor a la enfermedad desconocida.

Tal vez sea justo arriesgar la hipótesis de que Sarduy ya se hallaba *preparado* para encarar esta temática, por su acercamiento al budismo zen. En todo caso, en fecha tan temprana como 1972, en “El estampido de la vacuidad”, reflexionaba sobre la muerte y la descomposición:

Aun sabiendo perfectamente que sus comentarios de lectura –o sus pretensiosos aforismos- quedarán inéditos, o serán publicados bajo la siniestra rúbrica de póstumos, un escritor de verdad continúa escribiéndolos (...)

¿Por qué? ¿Para qué?

Quizás porque el único modo de responder a un absurdo –y la muerte es el absurdo por excelencia- es un absurdo aún mayor: la escritura para nada, sin motivación ni destino, sin demostraciones teóricas, ni trama, ni ficción, ni lectores, ni esfuerzos literarios o estéticos. En la libertad soberana de la gratuidad total (110-1)

Y, más sorprendentemente, había previsto la naturaleza misma del mal en *Escrito sobre un cuerpo* (1969). Pues, en efecto, el virus del SIDA consiste en una inscripción corpórea:

The virus endangers precisely because it produces a code, or speaks a language, that can usurp or substitute for the genetic discourse of certain cells in the human immune system. “AIDS” thus inscribes within the biology of the human organism the notion of parasitic transcription. And this metastasic or substitutive transcription of the cell is particularly difficult to counteract to the extent that HIV, like metaphor, operates to naturalize, or present as proper, that which is improper or alien or imported from without. Subsequent to the metonymy, the contiguous transmisión, of infection, the virus establishes itself as a part of the essential material of the invaded cell through a type of metaphoric substitution. It changes the meaning of the cellular code so that each reproduction or articulation of the cell disseminates further the altered genetic message (Edelman 90-1)

Pero, así mismo, en Sarduy es fundamental el recentramiento de lo coporal. Detengámonos en esto. Un aspecto que me sorprende en un autor barroco, como lo es y quiso ser Sarduy, consiste en una reivindicación de la oralidad por encima de la imagen. Si se compara la actitud de Sarduy con la de Arenas, diría que el segundo parece prendado de la imagen, mientras que el primero se erotiza con la voz. En “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” (1985):

Cuando me encuentro en presencia de alguien —al menos, por supuesto, que su imagen sea propiamente repulsiva—, lo primero en que me fijo, si así puede decirse, lo primero que atrae mi atención y capta o no mi erotisino es la voz. Eso muy particularmente que Roland Barthes llamó —juntos exploramos el laberinto de muchas voces, de muchos ámbitos, de sus ecos nocturnos en alguna plazoleta de Tánger— el «grano de la voz». Una textura, una entonación, una rugosidad, un timbre, un deje: algo que une al cuerpo con otra cosa, que a la vez lo centra, lo motiva y lo trasciende; algo que es como el doble del cuerpo y del que emite la voz en otra esfera, en una cámara de eco que es su espacio verdadero, su verdad (30-1)

Esta predilección lleva a Sarduy, ingeniosamente, a proponer una “Historia de la voz humana” hasta ahora obliterada. Nuestra era ha visto la invención de los medios de registro y reproducción técnica que la harían posible pero, desafortunadamente, vivimos en el reino de la imagen, que ha obturado la sensibilidad hacia las verdaderas posibilidades de la voz humana:

La brusca y abusiva irrupción de la imagen en el mundo contemporáneo de nuestra comunicación redundante ha impedido que se explore ese continente, paradójicamente abandonado antes de ser conquistado, que es el de la radio, el de la voz. Queda mucho por descubrir. Pienso que, para emplear una comparación plástica, lo que oímos hoy por radio es comparable a los paisajes pompier y a los ramos de flores de los almanaques de esos mismos bomberos, que es la comparación que se emplea en francés para dar una imagen del estereotipo en todo su esplendor, de lo más grosero y camp. La radio abstracta no ha llegado todavía. No ha llegado aún el Kandinsky que haga bascular, virando un cuadro al revés, lo más ramplonamente figurativo hacia la libertad de la abstracción, hacia la verdadera definición de un vocabulario personal, de un estilo, de un modo de escuchar: un modo de ser.

La era de la voz está por venir (31)

Sarduy acaricia la idea -llamarlo proyecto excedería la formulación del cubano- de una recodificación estética de la voz humana por medio de los dispositivos tecnológicos con los que se cuenta en la actualidad, lo que supone potenciar dimensiones preteridas de la corporeidad humana. Si meditamos en que solamente a partir de la invención de los mecanismos de grabación y reproducción sonora los individuos han sido capaces de aprehender cómo es que los demás escuchan su voz, nos percataremos de la inmensidad de la propuesta, pues durante siglos las personas no tuvieron idea de que sus voces, tal y como ellos las oían, pudiesen diferir de cómo ellas sonaban para el resto. Lo que hay, entonces, es una expansión de la experiencia, el saber y la delectación –con sus consiguientes perturbaciones- que el cuerpo ofrece como territorio

inexplorado. En esta importancia de la voz, de sus matices, tono, altura e intensidad conlleva, además, un compromiso primero con la palabra y con la invocación al silencio, el cual no niega la palabra sino que busca su depuración. La ingeniosa propuesta de Sarduy casa bien con su actitud hacia el cuerpo, que yo me atrevería a llamar mística. Leigh Gilmore observa que, contrariamente al estereotipo conforme el cual el místico rechaza al cuerpo (deducido de su tendencia a la mortificación corporal y el retiro del mundo), en realidad lo que éste hace es enfatizar el cuerpo como un teatro de gran potencial para la presentación de fenómenos que lo exceden (Gilmore, *Autobiographics* 135). A este respecto, el texto clave es *El Cristo de la rue Jacob* (1987). Este texto autobiográfico muy atípico parece pactar con aquella tendencia propia al arte barroco de focalizarse en el cuerpo y su representación en pleno martirio mediante una iconografía bastante explícita respecto a los estados de morbidez. De esta opción deriva el contraste poderoso entre sensualidad y espiritualidad que todos los exégetas y conocedores del barroco conocen bien. En el caso de Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* se plantea como una suerte de inventario físico y mental, como una suerte de viaje a las fuentes que inspiran los rasgos principales de la obra de su obra (Prieto 141). Se trata, nos dice Sarduy, de “epifanías”:

Se trata, en realidad, de huellas, de marcas. Ante todo, las físicas, lo que ha quedado escrito en el cuerpo. Recorriendo esas cicatrices desde la cabeza hasta los pies, esbozo lo que pudiera ser una autobiografía. resumida en una arqueología de la piel. Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió (51)

Estas marcas físicas se reencuentran en la superficie del texto con otras marcas, de carácter mnémico: así como hay huellas en el cuerpo, las hay también en la memoria: imágenes,

incidentes, muertes. Las primeras se ofrecen a la posibilidad de una decodificación, de una lectura<sup>67</sup> que se desplazará desde el estado primordial previo a la significación y a la constitución de la identidad<sup>68</sup> a los distintos avatares físicos en los que predomina el sufrimiento y se prefigure la desaparición del cuerpo. Aquí interviene, presumo, el interés del autor por el budismo, pues, por momentos, algunos de los textos autobiográficos me hacen pensar en prácticas de meditación sobre lo horripilante, lo impuro y lo pútrido con que ciertas escuelas budistas intentan acrecentar la conciencia sobre la caducidad, el dolor y la insubstancialidad del universo.

Acaso sea por ello que Severo Sarduy intenta redireccionar la atención del lector, reconfigurar sus hábitos de relación justamente con una materia expresiva a la que se ha de percibir como algo más que una mera herramienta. Como lo diría Susan Sontag:

The notions of silence, emptiness, and reduction sketch out new prescriptions for looking, hearing, etc. –which either promote a more immediate, sensuous experience of art or confront the artwork in a more conscious, conceptual way. (*Styles* 13)

Si fuera solo éste el impulso que guía al escritor cubano, sus empeños asemejarían mucho a los de la empresa modernista –uso el término en su sentido anglosajón-; lo que marca la distancia de

---

<sup>67</sup> Como indica Peter Brooks: “The bodily parking not only serves to recognize and identify, it also indicates the body’s passage into the realm of the letter, into literature: the bodily mark is in some manner a ‘character,’ a hieroglyph, a sign that can eventually, at the right moment of the narrative, be read. Signing the body indicates its recovery for the realm of the semiotic.” (*Body Work* 22)

<sup>68</sup> En “Arqueología de la piel”, primer texto de *El Cristo de la rue Jacob*, leemos: “Por entonces, estábamos muy cerca, mi madre y yo; éramos casi la misma persona. Me sujetaba a su brazo para dormir; deslizaba los pies, para sentir su peso, entre sus muslos y el sofá. (52)”

Sarduy con tales intentos es la presencia regocijante de la autoparodia y el humor. En ambos autores aflora una escritura que se rebela contra lo que, siguiendo a Sontag, denomino “discurso disociado” del cuerpo:

Speech dissociated from the body (and, therefore, from feeling), speech not organically informed by the sensuous presence and concrete particularity of the speaker and by the individual occasion for using language. Unmoored from the body, speech deteriorates. It becomes false, inane, ignoble, weightless. Silence can inhibit or counteract this tendency, providing a kind of ballast, monitoring and even correcting language when it becomes inauthentic (20)

El recentramiento de lo corporal en el texto mismo, presente en la obra de Sarduy desde su primera novela, *Gestos* (1963)<sup>69</sup>, se entiende mejor a la luz de la reflexión implícita en *El Cristo de la rue Jacob*. Quizá convenga recordar el pasaje que “explica” el tan intrigante como bello título del libro: como consecuencia de un “accidente banal” ocurrido mientras se halla de visita en la Universidad de Princeton, Sarduy es llevado a un hospital para que se le colocaran puntos en la boca. Esta experiencia mínima desencadena en él una suerte de percepción acentuada de la banalización de los rituales médicos, de la muerte y de la alienación de los individuos ante la experiencia de la finitud, que busca por distintos intersticios algún tipo de “trascendencia” o experimenta, más bien, la certeza de ningún tipo de trascendencia pero no por ello deja de percatarse del vacío que solamente colma el cuerpo y sus procesos

Comenzó entonces la muerte Americana, la pausa que refresca. ¿Qué había ocurrido? No lo sé. Médicos y enfermeros, una docena,

---

<sup>69</sup> La obra de Sarduy impone el concepto de intermedialidad, propuesto por Dick Higgins para superar la noción de “intertextualidad” (1984), y que según Herlinghaus excede la aparición de elementos de un sistema en otro; de lo que se trata es de una relación mediático-conceptual que impide ubicar plenamente a una obra en uno u otro medio (cf. Herlinghaus 38-40).

afrontaban exhaustos los pacientes de esa mañana dominical, los ojos enrojecidos. como sonámbulos. De un aparato automático sacaban Coca-cola tras Coca-cola; sus uniformes verde claro y sus máscaras los convertían bajo el neón en un equipo de cosmonautas en deriva libre, o en los contritos penitentes que enmarcan una tumba.

Separaban las habitaciones del hospital cortinas ligeras, de plástico transparente: se escuchaba perfectamente lo que ocurría en la celda contigua y hasta se adivinaban, aunque opacos y como en cámara lenta, los gestos que ejecutaban una operación de urgencia.

Pude escucharlo perfectamente, detrás de la sucia transparencia de la cortina: «I wonder if she die.» Alguien indagaba, sin más protocolo, como una información a secas, sobre la muerte (58)

Sarduy es conducido a una capilla en la que se encuentra con un servicio religioso exaltado, histérico en la invocación a Dios que conducía un pastor enfático y grandilocuente, quien “en un inglés ríspido, exigía inmediatamente algo de Dios, lo intimidaba, lo amenazaba con algo, o le suplicaba que explicara su ausencia durante un evento dado, su ligereza o su indiferencia (59). Es como consecuencia de la “iluminación” producida por estos dos eventos conexos que, una vez de retorno en París, Sarduy vive la experiencia que da título al libro:

Tomaba una cerveza helada en el *Pré-aux-clerics*, en la esquina que forman las calles Jacob y Bonaparte, en París.

De pronto, el tránsito se detuvo, para dejar pasar un camión descubierto y enorme. Transportaba, hacia alguna iglesia o hacia el cercano Louvre, un cuadro grande como una casa, con la parte superior redondeada, como si lo fueran a insertar en un lugar preciso, entre dos columnas y bajo un arco. Representaba a un Cristo flagelado, que contemplaba la rue Jacob, el bar y hasta quizás la cerveza helada.

Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso.

Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué (59)

La idea de Cristo flagelado recuerda el barroco y su predilección por la representación explícita del que será el *leit-motiv* de la obra de Sarduy: el cuerpo doloroso. No me parece casual, tampoco, que el nombre de la calle sea “Jacob”. Independientemente de que éste sea un dato fáctico – y, tal como indiqué en su momento, no es en este tipo de “hermenéutica” verificacionista donde mi trabajo se ubica-, lo cierto es que el nombre Jacob funciona dentro del texto como una clara remisión intertextual al hijo menor de Isaac, personaje iluminado por súbitas visiones a la vez que herido físicamente por la trascendencia. Además, Jacob connota la idea de simulacro, pues él simula ser su hermano Esaú para robarle la primogenitura.

Como se ve, Cristo y Jacob remiten a la idea de la herida luminosa. Si asumimos, con Teresa De Lauretis, que la herida es correctamente identificada por el psicoanálisis como la marca de lo femenino (De Lauretis 101), el texto apunta a entregarnos un elemento que isotópicamente referenda la asimilación entre Cristo y el personaje Sarduy como estrategia encaminada a borrar la neta diferenciación binaria de género que gobierna una cultura falocéntrica, pues la naturaleza de Cristo es doblemente híbrida: humana y divina a la vez, mientras que su cuerpo herido incorpora para sí la femineidad, lo que permite deconstruir la pesada lógica de la separación de género:

To read Christ’s body as a figure that resists the logic of gender and the inevitable translation of sex into gender (and then into heterosexual desire and identity) allows us to see how fundamentally his textualization –the process whereby he becomes a textual figure and is circulated meaningfully within discourse- maps a contradictory discourse of gender hierarchy into religious discourse (Gilmore, *Autobiographics* 141)

No se trata, como explica Gilmore, de que el género en cuanto tal desaparezca en una autorrepresentación mística, pero sí se produce una línea de fuga para la tradicional división:

When gender is understood as an opposition derived from a power relation between men and women, mystical identity can be seen as standing outside gender and can be figured in relation to a body that neither resembles nor redeems sexual difference as a natural given. The body of Christ offers something other than the absence of “male or female.” In its anatomical maleness and its semiotic femaleness, it enacts two positionalities, to use a semiotic term, of desire. That is, we see the desire of and for both the female and the male functioning within the figure in a way that effectively undercuts the phallic mode of desiring (Gilmore, *Autobiographics* 140)

Si hubiese duda en relación a los nexos entre religion y sexualidad, es útil recordar lo que declara

Michel Foucault:

We like to believe that sexuality has regained, in contemporary experience, its full truth as a process of nature, a truth which has long been lingering in the shadows and hiding under various disguises until now, that is, when our positive awareness allows us to decipher it so that it may at last emerge in the clear light of language. Yet, never did sexuality enjoy a more immediately natural understanding and never did it know a greater ‘felicity of expression’ than in the Christian world of fallen bodies and of sin. The proof is its whole tradition of mysticism and spirituality which was incapable of dividing the continuous forms of desire, of rapture, of penetration, of ecstasy, of that outpouring which leaves us spent: all of these experiences seemed to lead, without interruption or limit, right to the heart of a divine love of which they were both the outpouring and the source returning upon itself. What characterizes modern sexuality from Sade to Freud is not its having found the language of its logic or of its natural process, but rather, through the violence done by such languages, its having been ‘denatured — cast into an empty zone where it achieves whatever meagre form is bestowed upon it by the establishment of its limits. Sexuality points to nothing beyond itself, no prolongation, except in a frenzy which disrupts it. We have not in

the least liberated sexuality, though we have, to be exact, carried it to its limits: the limit of consciousness, because it ultimately dictates the only possible reading of our unconscious; the limit of the law, since it seems the sole substance of universal taboos; the limit of language, since it traces that line of foam showing just how far speech may advance upon the sands of silence. Thus, it is not through sexuality that we communicate with the orderly and pleasingly profane world of animals; rather, sexuality is a fissure — not one which surrounds us as the basis of our isolation or individuality, but one which marks the limit within us and designates us as a limit (“A Preface to Transgression” 24-5).

El concepto de herida será entendido como connatural a la condición humana. Sarduy relata que “nació ahogado” (59) y que fueron las cuatro nalgadas que le propinó la comadrona, así como sus “arengas yorubas” a los *orishas* lo que le insufló la vida, tal como durante la visita a la capilla de Princeton, en que se conminaba a la deidad. Pero más allá de otra repetición del mitologema del nacido muerto, la cicatriz umbilical reconecta a Sarduy con temores primigenios y se inscribe en el interior de su cuerpo como una huella de la herida primordial que supone la encarnación misma. Sarduy citando a su amigo François Wahl, recuerda que todas las cicatrices “remiten a una sola: la primera, la escisión umbilical, la única invisible”, de donde posiblemente provenga el rechazo de Sarduy a la zona umbilical, cuya mera estimulación genera provoca náuseas y temor en él: la disolución en el caos indiferenciado originario, en el retorno al no ser (59):

De allí que su roce me estremezca, como la amenaza de un ahogo, como el regreso de un silencio antes del grito y del aire; el silencio que debe ser idéntico al otro: a ése, final, que sucede al nacimiento al revés (60)

La zona umbilical constituye una suerte de región fronteriza entre el dentro y el afuera del cuerpo, como huella del origen incógnito inscrita en el cuerpo desencadena esa fragilidad amenazada que campea a lo largo de todo *El Cristo de la rue Jacob*. Ello es bastante perceptible en un texto de 1995, “El estampido de la vacuidad”, escrito *desde* el SIDA. Quiero recordar, así mismo, el pasaje titulado “Una verruga en el pie”, segmento de “Arqueología de la piel”, en que el olor “a caucho quemado” que el protagonista percibe mientras le cauterizan una herida en el pie, tras haberle extirpado una verruga, es identificado por el doctor que práctica la operación como el olor de la carne humana chamuscada, olor que los judíos, observa el médico, conocen de sobra (61).

## 4. HETEROGRAFIAS

### 4.1. VIVIR PARA CONTARLA Y EL CUERPO CARNAVALESCO

Evocando una ocasión especial vivida en el Gato Negro, un burdel que conoció durante sus años en Barranquilla, el narrador de *Vivir para contarla* recuerda:

Una noche histórica en sus anales, Alvaro Cepeda y Quique Scopell no soportaron el racismo de una docena de marinos noruegos que hacían cola frente al cuarto de la única negra, mientras dieciséis blancas roncaban sentadas en el patio, y los desafiaron a trompadas. Los dos contra doce a puñetazo limpio los pusieron en fuga, con la ayuda de las blancas que despertaron felices y los remataron a silletazos. Al final, en un desagravio disparatado, coronaron a la negra en pelotas como reina de Noruega (402)

La anécdota que acabo de citar es de aquellas que ameritarían, con justicia, referirnos a lo “carnavalesco” tal cual lo entiende Mijaíl Bakhtin. Como este término ha sido muy traído y llevado por la crítica tributaria del pensador ruso, a un punto tal que podría estarse volviendo un significante vacío, me apresuro a especificar cómo es que lo empleo en esta disertación. Entiendo el carnaval como una vivencia existencial acotada en la que se produce una deliberada inversión de los valores promovidos por la iglesia y el estado. Bakhtin es claro en este punto:

The laws, prohibitions and restrictions which determine the system and order of normal, i.e. non-carnival, life are for the period of carnival suspended; above all, the hierarchical system and all the connected forms of fear, awe, piety, etiquette, etc. are suspended, i.e. everything that is determined by social-hierarchical inequality among people, or any other form of inequality, including age. (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky* 101)

El carnaval propugna el contacto libre y familiar entre los individuos, lo que se conecta con la categoría de “excentricidad”, pues esta praxis permite que formas latentes en los seres humanos afloren en la mezcolanza carnavalesca, consecuencia de la unión y combinación de elementos disímiles y hasta antagónicos. El carnaval, además, conlleva la idea de “profanación”, una de cuyas manifestaciones más características

consiste en la coronación burlesca. La ambivalencia carnavalesca posee un carácter funcional, no substantivo, y fomenta la apertura hacia la vivencia corporal gozosa mediante el exceso en la comida, la bebida y el placer sexual (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky* 100-111). De otro lado, en su estudio sobre Francois Rabelais y la cultura popular de la edad media, Bakhtin recalca la importancia de la orientación hacia lo socialmente consensuado como bajo - lo “inferior material”- como característica de la alegría popular, así como la existencia de cierto tipo de realismo al que denomina “grotesco”, cuyo principio artístico es el rebajamiento: este coloca el acento en la caída y no en la ascensión, pues es el cielo el que desciende a la tierra y no al revés (334)

Cuando hablo de lo carnavalesco en *Vivir para contarla* a lo que aludo es a un sistema de imágenes en que los cuerpos parecen redimidos de sus crisis, dificultades, conflictos, incluso de la violencia, por una espléndida vitalidad Caribe<sup>70</sup> que se trasunta en una festividad y un

---

<sup>70</sup> Rasgo análogo al que encontramos en la experiencia de Carlos Fuentes, que aúna lo carnavalesco con el entrenamiento en la alta cultura: “Sex was another story, but Mexico City was then a manageable town of one million people, beautiful in its extremes of colonial and nineteenth-century elegance and the garishness of its exuberant and dangerous nightlife. My friends and I spent the last years of our adolescence and the first of our manhood in a succession of cantinas, brothels, strip joints, and silver-varnished nightclubs where the bolero was sung and the mambo danced; whores, mariachis, magicians were our companions as we struggled through

erotismo gozos encaminados a la inversión de lo socialmente consensuado como normativo.

Aquí conviene evocar otras casas de tolerancia que el escritor colombiano frecuentó en su juventud de Barranquilla:

El barrio chino eran cuatro manzanas de músicas metálicas que hacían temblar la tierra, pero también tenían recodos domésticos que pasaban muy cerca de la caridad. Había burdeles familiares cuyos patrones, con esposas e hijos, atendían a sus clientes veteranos de acuerdo con las normas de la moral cristiana y la urbanidad de don Manuel Antonio Carreño. Algunos servían de fiadores para que las aprendizas se acostaran a crédito con clientes conocidos (401)

Conviene aquí una digresión para mencionar a otro enamorado del burdel: Mario Vargas Llosa.

También en *El pez en el agua* encontramos una suerte de elogio implícito al burdel: excediendo el espacio de la mercantilización de los cuerpos inferiores, su erotismo institucionalizaba un espacio de socialidad:

La «casa verde» era una cabaña grande, algo más rústica que una casa, un lugar mucho más alegre y sociable que los prostibulos limeños, generalmente sórdidos y a menudo pendencieros. El burdel de Piura conservaba la función tradicional de lugar de encuentro y de tertulia, al mismo tiempo que de casa de citas. Allí iban los piuranos de todas las clases sociales -recuerdo haberme llevado la sorpresa, una noche, de encontrarme al prefecto, don Jorge Checa, conmovido con los tonderos y las cumananas de un trío mangache- a oír música, a comer platos regionales -secos de chabelo y de cabrito, cebiches, chifles, natillas, claritos y chicha espesa-, o a bailar, conversar y también a hacer el amor. El ambiente era campechano, informal, risueño, y rara vez lo afeaban las broncas. Mucho más tarde, cuando descubrí a Maupassant, no podía dejar de asociar esa «casa verde» a su hermosísima Maison Tellier, así como la Mangacheria, barrio alegre, violento y marginal de las afueras piuranas se identificaba

---

our first readings of D. H. Lawrence and Aldous Huxley, James Joyce and Andre Gide, T. S. Eliot and Thomas Mann.” (21)

siempre en mi memoria con la Corte de los Milagros de las novelas de Alejandro Dumas. (...) Es posible que la memoria y la nostalgia embellezcan algo que era pobre y sórdido -¿que podía esperarse de un pequeño prostíbulo de una pequeñísima ciudad como Piura?-, pero, en mi recuerdo, la atmósfera del lugar era alegre y poética, y quienes estaban allí se divertían de veras, no sólo los clientes, sino, también, los maricas que hacían de camareros y guardianes, las putas, los músicos que tocaban valsos, tonderos, mambos o huarachas, y la cocinera que preparaba las viandas a la vista de todos, haciendo pasos de baile junto al fogón (191-2)

El elogio del burdel va de la mano con el lamento por una normalización de lo erótico que solo puede llevarlo a la trivilización y la banalidad, desconociendo que es una vía hacia la sacralidad y el mal:

Tal vez sea bueno que el sexo haya pasado a ser algo natural para el común de los mortales. Para mí nunca lo fue, no lo es. Ver a una mujer desnuda en una cama ha sido siempre la más inquietante y turbadora de las experiencias, algo que jamás hubiera tenido para mí ese carácter trascendental, merecedor de tanto respeto trémulo y tanta feliz expectativa, si el sexo no hubiera estado, en mi infancia y juventud, cercado por tabúes, prohibiciones y prejuicios, si para hacer el amor con una mujer no hubiera habido entonces tantos escollos que salvar (192)

Sorprende tan apasionada defensa del erotismo por parte de quien no parece, a la luz de lo que se confía a *El pez en el agua*, haber dedicado especial atención ni importancia a explorarlo: el Vargas Llosa que construye las memorias resulta ganado por la sentimentalidad antes que por la turbadora experiencia de lo transgresión<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Para un cotejo entre las memorias de García Márquez y Vargas Llosa, véase Perry Anderson.

Pero vuelvo a García Márquez. Las casas de tolerancia de las que habla, más hospitalarias que los hoteles para turistas, casan bien con el hecho de que Alvaro Cepeda Samudio conduzca con mayor seguridad y prudencia cuanto más bebido se halla (401); con el joven homosexual negro, perfectamente travestido e integrado a un universo machista (376); con los habitantes de este mundo donde coexisten parranderos de buena ley con prostitutas solidarias o analfabetas a las que los clientes enseñan a leer; con los domadores de fieras “humanizadas por el amor”, los cornudos sentimentales y las matriarcas adoradas y temidas. Ello ocurre así, resulta claro, de acuerdo al planteamiento de las memorias, no por un designio estético del autor sino porque la estructura misma de ese mundo del cual proviene el autor permite la confluencia de elementos tan contradictorios como los que remiten a realidades precolombinas, coloniales y esclavistas en compleja coexistencia con una modernización incompleta: durante unas vacaciones en Sucre, a poco de haber perdido la virginidad, el narrador constata:

Dentro del espíritu feudal de La Mojana, los señores de la tierra se complacían en estrenar a las vírgenes de sus feudos y después de unas cuantas noches de mal uso las dejaban a merced de su suerte. Había para escoger entre las que salían a cazarnos en la plaza después de los bailes. Sin embargo, todavía en aquellas vacaciones me causaban el mismo miedo que el teléfono y las veía pasar como nubes en el agua (198)

Así, la profusión material subsume en su vórtice de sensualidad directa y fácil intimidad física a las creaturas que revive García Márquez:

Creo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia. Eran de carácter fuerte y corazón tierno, y me trataban con la naturalidad del *paraiso terrenal*. Entre las muchas que recuerdo, Lucía fue la única que me sorprendió con su

malicia pueril, cuando me llevó al callejón de los sapos y se alzó la bata hasta la cintura para mostrarme su pelambre cobriza y desgreñada. Sin embargo, lo que en realidad me llamó la atención fue la mancha de carate que se extendía por su vientre como un mapamundi de dunas moradas y océanos amarillos. Las otras parecían *arcángeles de la pureza*: se cambiaban de ropa delante de mí, me bañaban mientras se bañaban, me sentaban en mi bacinilla mientras se sentaban en las suyas frente a mí para desahogarse de sus secretos, sus penas, sus rencores, como si yo no entendiera, sin darse cuenta de que lo sabía todo porque ataba los cabos que ellas mismas me dejaban sueltos (86) [las cursivas son mías]

Como lo dije ya: el cielo en la tierra. Algo más: la profusión erótica de este mundo no parece reservarse, como lógicamente hubiese sido de esperar en un universo patriarcal, a los varones. El narrador recuerda a su abuela:

Entre los argumentos fuertes contra Gabriel Eligio estaba su condición de hijo natural de una soltera que lo había tenido a la módica edad de catorce años por un tropiezo casual con un maestro de escuela. Se llamaba Argemira García Patermina, una blanca esbelta de espíritu libre, que tuvo otros cinco hijos y dos hijas de tres padres distintos con los que nunca se casó ni convivió bajo un mismo techo. Vivía en la población de Sincé, donde había nacido, y estaba criando a su prole con las uñas y con un ánimo independiente y alegre que bien hubiéramos querido sus nietos para un Domingo de Ramos (64-5)

En lo carnavalesco, se produce una reivindicación del cuerpo popular -contrapuesto al cuerpo clásico, que es apolíneo y equilibrado- y los actos que componen su drama (comer, beber, fornicar, dar a luz, defecar, el crecimiento, la vejez, la muerte, la absorción de un cuerpo por otro), todos los cuales se realizan en los límites del cuerpo y del mundo; Bakhtin establece una jerarquización en la que después del vientre y el miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo pues ella engulle al mundo, y, en seguida, viene el trasero (*La cultura popular* 285-290). No faltan en *Vivir para contarla* la experiencia del banquete (típica

experiencia celebratoria de la vida sobre los poderes de la muerte), recordemos, si no, el sancocho épico con cuatro tipos de carnes (446). Pero, lo cierto es que nos equivocaríamos si asumiéramos que lo carnavalesco, necesariamente, haya de ser entendido como políticamente progresista (Stallybrass 201) o liberador. Umberto Eco lo explica con claridad:

Carnival, in order to be enjoyed, requires that rules and rituals be parodied, and that these rules and rituals already be recognized and respected. One must know to what degree certain behaviors are forbidden, and must feel the majesty of the forbidding norm, to appreciate their transgression. Without a valid law to break, carnival is imposible. (...) In this sense, comedy and carnival are not instantes of real transgressions: on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us the existente of the rule (Eco, *Carnival* 6)

Se cae con facilidad, si se parte de lo extratextual, en el error de evaluar los textos por las posiciones de los autores. Puesto que García Márquez adhiere y apoya causas “progresistas” y la justicia social, su carnavalesco mundo aparece libérrimo, popular y antojerárquico. Por desgracia, hace falta más. La liberación del carnaval sólo lo es desde una perspectiva populista, inmediatista, que no atiende a las estructuras mismas del control de los cuerpos y los espíritus.

#### **4.2. AN AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY Y LAS GENEALOGIAS: EL LINAJE DEL CUERPO NEGADO**

Una primera lectura del *Autobiographical Essay*, de Jorge Luis Borges, hace pensar, por su reticencia a aludir al cuerpo, en una suerte de elisión del mismo, su ausencia o borramiento ante

la presencia de la mera voz memoriosa. De hecho, Norman Thomas di Giovanni, con quien Borges elaboró el *Autobiographical Essay*, consigna que el texto se comprende mejor a la luz de la propia práctica de Borges como biógrafo; es decir, del temprano texto dedicado a Evaristo Carriego, en el cual que lo que a Borges interesaba era “a man’s essence, or eternity, by means of ‘a timeless description’ that would eschew any manner of ‘chronological account’” (151) en desmedro de la precisión en el recuento de los acontecimientos externos. Este desasimiento de lo coyuntural persiste en *Autobiographical Essay*, de ahí que quizá por momentos la materialidad misma de ese mundo poco amueblado parezca excesivamente abstracta, y con él los espacios y los cuerpos que lo habitan, pero una mirada más atenta al texto constata que no hay exactamente una elisión del cuerpo sino de lo erótico y de la sensualidad, del cuerpo en tanto que máquina deseante o de placer. El cuerpo como agente de mortificación, en cambio, retorna una y otra vez, sobre todo porque no parece prestarle demasiada ayuda para cumplir un destino bélico análogo al de algunos de sus mayores, lo que repercute en él y genera una merma de autoestima que lo lleva a recelar del afecto que recibe, entendido como algo no “merecido”:

I was always very nearsighted and wore glasses, and I was rather frail. As most of my people had been soldiers— even my father’s brother had been a naval officer—and I knew I would never be, I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action. Throughout my boyhood, I thought that to be loved would have amounted to an injustice. I did not feel I deserved any particular love, and I remember my birthdays filled me with shame, because everyone heaped gifts on me when I thought that I had done nothing to deserve them—that I was a kind of fake. After the age of thirty or so, I got over the feeling (208-9)

En el pasaje tal vez la palabra clave sea *shame*. *La vergüenza* como experiencia del afecto negativo en que el “yo” está completamente sujeto al otro. Como señala Jean Paul Sartre: “I am

ashamed of myself *as I appear* to the Other (*Being and Nothingness* 222), por ello, el sujeto establece una íntima conexión con relación al otro pero sobre todo, la vergüenza atestigua un previo interés por el otro, ya que es su mirada es justamente el detonante que requiere el sujeto para experimentarla como tal. Pero hay más, es a la naturaleza física que debe atribuirse, en parte, el destino literario de Borges, surrogándose al de su padre, atrapado por la ceguera:

From the time I was a boy, when blindness came to him, it was tacitly understood that I had to fulfill the literary destiny that circumstances had denied my father. This was something that was taken for granted (and such things are far more important than things that are merely said). I was expected to be a writer (211)

Esta dicotomía en la que gravitan las limitaciones materiales para vivir a la altura de cierta rama genealógica (la materna), cuyo modelo de masculinidad Borges no puede *revivir*, y la certeza del destino literario, tejen la reconfiguración ideológica en que el propio Borges ha querido reconocerse y presentarse. Me estoy refiriendo a lo que Ricardo Piglia denomina el “mito personal” de Borges, el cual opera en toda su obra. Me he referido ya al conflicto existencial de Borges, real o supuesto, provocado por la coexistencia problemática de dos códigos lingüísticos. De acuerdo a Emir Rodríguez Monegal, este conflicto saldrá a flote con posterioridad a la muerte del padre. Aquí conviene demorarse en el ahora famoso accidente que en 1938 puso a Borges al borde de la muerte:

It was on Christmas Eve of 1938—the same year my father died—that I had a severe accident. I was running up a stairway and suddenly felt something brush my scalp. I had grazed a freshly painted open casement window. In spite of first-aid treatment, the wound became poisoned, and for a period of a week or so I lay sleepless every night and had hallucinations and high fever. One evening, I lost the power

of speech and had to be rushed to the hospital for an immediate operation. Septicemia had set in, and for a month I hovered, all unknowingly, between life and death. (Much later, I was to write about this in my story “The South.”) When I began to recover, I feared for my mental integrity. I remember that my mother wanted to read to me from a book I had just ordered, C. S. Lewis’ *Out of the Silent Planet*, but for two or three nights I kept putting her off. At last, she prevailed, and after hearing a page or two I fell to crying. My mother asked me why the tears. “I’m crying because I understand,” I said. A bit later, I wondered whether I could ever write again. I had previously written quite a few poems and dozens of short reviews. I thought that if I tried to write a review now and failed, I’d be all through intellectually but that if I tried something I had never really done before and failed at that it wouldn’t be so bad and might even prepare me for the final revelation. I decided I would try to write a story. The result was “Pierre Menard, Author of Don Quixote” (242-243)

Rodríguez Monegal discute la precisión fáctica del relato e indica que éste es revelador de un proceso iniciado previamente a través del cual Borges se distanciaría de la tutela paterna, pues si bien Borges no rechazó explícitamente el designio de que se convirtiera en el escritor que su padre no llegó a ser, no menos cierto es que los gustos de Borges no se ajustaban a los designios estéticos del padre. De manera que el accidente constituyó para Borges la vía para acceder a una creación diferente y representó “una muerte (un suicidio) y una resurrección” (Rodríguez Monegal, *Borges* 296).

Así las cosas, me encuentro ahora ante la conexión entre la tarea memoriosa a que se libran los autores de autobiografías y el psicoanálisis<sup>72</sup>. Este asume la idea, implícita en toda rememoración autobiográfica, de que es en el pasado donde se debe buscar las explicaciones de lo que ocurre en el presente, ya que los síntomas neuróticos del adulto derivan de experiencias tempranas cuyo

---

<sup>72</sup> Debo recordar la ego psicología, que se encuentra en la base de la psicobiografía (cfr. Marcus, *Auto/biographical discourses* 214-5).

recuerdo, muchas veces, permanece reprimido e inconsciente para el sujeto. Los deseos, recuerdos o emociones provocados por el conflicto entre el principio de placer y el principio de realidad son expulsados hacia el inconsciente, donde se mantienen activos, influyendo en el comportamiento y generando la sintomatología neurótica.

La autobiografía y el psicoanálisis acuerdan importancia decisiva a la verbalización como operación no sólo mediadora sino constituyente del sujeto, y vital para su explicación. El psicoanálisis como cura verbal requiere que la vida del paciente sea narrativizada para acceder a sus padecimientos (de hecho, un síntoma puede ser una palabra atascada en el cuerpo) y encontrar una cura. Así, pues, podríamos considerar, desde el psicoanálisis que el pasado se hace presente en el sujeto como memoria intrusiva o disruptiva:

To remember is not to restore something previously missing. Rather the past can only be known belatedly, restructuring in the present what had previously been thought of as past. The past, then, lying dormant or latent within the subject, seems to come from outside their lived experience as a momentous and violent shock, causing them retrospectively to recast their sense of themselves and the life they had led. History is never definitive or finally known, therefore, but is capable of constant alteration as more is remembered or released into consciousness, causing the subject to think both the past and the present differently. (Anderson, L. *Autobiography* 61)

Laura Marcus indica que tanto el texto autobiográfico como el relato que un individuo efectúa de sí mismo en la sesión de psicoanálisis resultan más significativos por los elementos ficticios que ambas prácticas pueden traer consigo, ya que éstos resultan especialmente reveladores (214) Y, para seguir con las afinidades, hay que recordar el planteamiento de John Sturrock, para quien la recapitulación memoriosa de la autobiografía debería asumir como guía el modelo que le provee el psicoanálisis, en el cual lo decisivo no es la ordenación cronológica de los hechos que se

relatan, que devuelve el orden secuencial de los eventos en el pasado, sino el orden en que éstos son recuperados por la memoria; es decir, el orden secuencial de los eventos en el presente (Sturrock, “The New Model” 54-55). Vale decir, para expresarlo en términos narratológicos, que se opta por el discurso antes que por la historia.

Si me he detenido en lo anterior es porque permite aclarar la valencia reprimida y represiva que elabora Borges con relación a su propia vida y discurso autobiográfico mediante significativas selecciones/omisiones<sup>73</sup>. Veamos el caso más interesante. En *An Autobiographical Essay*, Jorge Luis Borges alude rápidamente, casi de pasada y en los párrafos finales, a su esposa pero silencia el hecho de que se casó.

At present, I am finishing a long tale called “The Congress.” Despite its kaffian title, I hope it will turn out more in the line of Chesterton. The setting is Argentine and Uruguayan. For twenty years, I have been boring my friends with the raw plot. Finally, as I was telling it to my wife, she made me see that no further elaboration was needed (259)

En efecto, Jorge Luis Borges se había casado con Elsa Helena Astete Millán en 1967. De acuerdo a diversos biógrafos, la unión se deterioró rápidamente y hacia 1970 ya se habían legalmente separado (Vazquez 267-8; Williamson 373-81). La renuencia a mencionar el matrimonio demuestra que el autor es fiel a la discreción tan propia de su querida literatura inglesa. En el prólogo a un conjunto de relatos de Rudyard Kipling dice:

---

<sup>73</sup> Acaso sea en el magnífico “Borges y yo” donde se cifre mejor esta tensión propia del renarrarse y presentarse ante los demás.

Su autobiografía *Something of Myself* es fiel a su título: nos dice apenas algo, no mucho. No hay una sola confidencia de las que el psicoanálisis busca; esa reserva, propia de un hombre reticente, hace que lo conozcamos mejor (Borges, *Biblioteca personal* 85)

Pero ya antes, en 1937, “Kipling y su autobiografía” (Borges, *Textos cautivos* 108-11) contenía las siguientes líneas:

Entiendo que el interés de cualquier autobiografía es de orden psicológico, y que el hecho de omitir ciertos rasgos no es menos típico de un hombre que el de abundar en ellos. Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar los que quiere. Regreso, siempre, a la conclusión de Mark Twain, que tantas noches dedicó a este problema de la autobiografía: «No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo» (108)

En efecto, lo informado connota un elemento que se desea reprimir, y el hecho de que la unión haya concluido en el divorcio afirmaría una insatisfacción que explica la omisión del dato en el discurso. Un dato silenciado en el relato puede ser entendido, por vía analógica, como un elemento elidido de la cadena significante. Esa elisión constituye una manifestación de la represión secundaria, la cual conlleva siempre, de acuerdo a Lacan, el retorno de lo reprimido (Evans 165). De otro lado, desde una perspectiva narratológica, se trata, más bien, de lo que Gérard Genette denomina “paralipsis”, que consiste en la operación narrativa por la cual el narrador ofrece menos información de la que la focalización instituida en el relato –y dado que nuestro narrador es autodiegético, se trata de una focalización interna fija- permitiría (Genette, *Figures III* 77-90). Desde luego, sería justo también decir que lo que prima en Borges es un principio retórico de reticencia a través del que busca preservar ciertas zonas de su propia

experiencia al abrigo del escrutinio público. Ello es lógico, comprensible y calza bien con los modos británicos a los que el escritor argentino siempre fue afecto. Por lo demás, todo autobiógrafo calla algo. Y quizá en ese silencio resida el meollo de la experiencia estético-literaria. En un texto como “La poesía”, conferencia ofrecida por Borges en el teatro Coliseo de Buenos Aires el 13 de Julio de 1977 y luego recogida en el volumen titulado *Siete noches* (1980), proclama el predominio de lo sensorial y lo informable en el hecho estético, anterior a la aprehensión racional.

Pero hay un corolario para esta historia. Borges queda ciego a los 56 años. Esta condición, nos dice Rodríguez Monegal, y es fácil colegirlo, acentuó su dependencia de los otros e hizo de él, como indica su biógrafo uruguayo, un escritor “oral” que debió aprender a dictar y que retornó a la poesía (391, 416).

My blindness had been coming on gradually since childhood. It was a slow, summer twilight. There was nothing particularly pathetic or dramatic about it. Beginning in 1927, I had undergone eight eye operations, but since the late 1950's, when I wrote my "Poem of the Gifts," for reading and writing purposes I have been blind. Blindness ran in my family; a description of the operation performed on the eyes of my great-grandfather, Edward Young Haslam, appeared in the pages of the London medical journal, the *Lancet*. Blindness also seems to run among the directors of the National Library. Two of my eminent forerunners, José Mármol and Paul Groussac, suffered the same fate. In my poem, I speak of God's splendid irony in granting me at one time 800,000 books and darkness.

One salient consequence of my blindness was my gradual abandonment of free verse in favor of classical metrics. In fact, blindness made me take up the writing of poetry again. Since rough drafts were denied me, I had to fall back on memory. It is obviously easier to remember verse than prose, and to remember regular verse forms rather than free ones. Regular verse is, so to speak, portable.

One can walk down the street or be riding the subway while composing and polishing a sonnet, for rhyme and meter have mnemonic virtues. In these years, I wrote dozens of sonnets and longer poems consisting of eleven-syllable quatrains (250)

Semejantes características repercuten (no para bien, en mi opinión) en la obra de Borges posterior a 1955 y, desde luego, en el *Autobiographical Essay*, memorable texto aunque no precisamente por su prosa. De otra parte, la oralidad, y este dato es curioso, refuerza la dependencia de Borges con respecto a la madre. Si seguimos la hipótesis de Camille Paglia de acuerdo con la cual la madre es una “Overwhelming force who condemns men to lifelong sexual anxiety, from which they escape through rationalism and physical achievement” (Paglia XIII) y recordamos la evidencia de lo femenino como elemento central en los cultos originarios de la humanidad que atestiguan los trabajos de Sjöo y Mor, así como la observación de Adriana Cavarero, conforme la cual el hecho de que el individuo nazca del cuerpo de una mujer constituye un hecho aterradorante y perturbador desde la perspectiva del logocentrismo viril de la polis griega (Cavarero, *Stately Bodies* 32); entonces, la obra de Borges supone una super-reelaboración compensatoria de carácter racionalista dirigida a paliar los complejos de inferioridad del autor así como la proyección castradora femenina, lo que constituye un inmejorable punto de entronque con el próximo texto a estudiar en este subcapítulo: *Las genealogías*, de Margo Glantz.

La relación que el sujeto femenino establece con el cuerpo resulta particularmente aguda y compleja. En primer lugar, porque los condicionamientos culturales vigentes en las sociedades patriarcales exigen a la mujer mostrarse más atenta a su apariencia. Los ciclos menstruales reactualizan para ella, una y otra vez, por si lo olvidara, la materialidad de sus procesos biológicos; así mismo, la maternidad en potencia constituye un dato cuya gravedad es difícil, si

no imposible, de mensurar desde una perspectiva masculina, y que condiciona la vivencia femenina del erotismo. Todo lo dicho no supone clamar por una identidad femenina esencialmente constituida desde lo biológico. En realidad, la identidad individual proviene de la manera que los individuos, socialmente interpelados, “actúan” normas socialmente consensuadas, de ahí que lo que se entiende como la identidad sexual va más allá de la dimensión biológica para ajustarse a la performatividad reiterativa<sup>74</sup> en la que se constituye el género. Como indica Judith Butler, de cuyas ideas me hago eco:

Gender cannot be understood as a *role* which either expresses or disguises an interior 'self,' whether that 'self' is conceived as sexed or not. As performance which is performative, gender is an 'act,' broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority (Butler, “Performative Acts and Gender” 279).

Así mismo, el sexo, para Butler, es un constructo ideal, “It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize 'sex' and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms” (Butler, *Bodies* 2). En su impetus por des-esencializar la categoría Butler se extiende hasta el punto de no reconocer

La “realidad” del género más allá de su performatividad, de ahí que, por dar un ejemplo, la realización de lo “femenino” se expresaría a cabalidad en el caso del travesti (Butler,

---

<sup>74</sup> A este respecto, Butler precisa: The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again.(Butler, “Performative Acts and Gender” 272)

“Performative Acts and Gender” 278). Con todo, no menos cierto me parece que importa insistir en los condicionamientos biológicos como portadores de vivencias que marcan al individuo en cierta medida –y cuál sea esa medida ha de ser, sin duda, lo más difícil de precisar, pues, adivino, es relativa, histórica. Así, Camille Paglia reivindica una suerte de especificidad en el cuerpo de la mujer que proviene de sus ciclos, y por los cuales el hombre la confronta.

Nature’s cycles are woman’s cycles. Biologic femaleness is a sequence of circular returns, beginning and ending at the same point. Woman’s centrality gives her a stability of identity. She does not have to become but only to be. Her centrality is a great obstacle to man, whose quest for identity she blocks. He must transform himself into an independent being, that is, a being free of her. If he does not, he will simply fall back into her. Reunion with the mother is a siren call haunting our imagination (9-10)

Por todo lo dicho, pero también porque la ideología patriarcal construye a la “mujer” como individuo carente de relato, la autobiografía de una mujer parece particularmente atractiva.

Since the ideology of gender makes a woman’s life script a nonstory, a silent space, a gap in patriarchal culture, the ideal woman is self-erasing rather than self-promoting, and her natural story shapes itself not around the public, heroic life, but around the fluid, circumstantial, contingent, responsiveness to others that, according to patriarchal ideology, characterizes the life of women but not autobiography. From that point of view, woman has no ‘autobiographical self’ in the same sense that a man does. From that point of view she has no ‘public’ story to tell. That situating of the autobiographer in two universes of discourse accounts for the poetics of women’s autobiography and grounds its difference. (Smith, *A Poetics* 50)

Cuando me enfrasqué en la lectura de *Las genealogías* lo primero que atrajo mi atención, además del hermoso título, fue la recurrencia con que Glantz hacía referencia al cabello. Pronto me precaté de que este funcionaba como un “atraedor extraño”. Esta metáfora se inspira en el concepto de “Strange Attractor” con que David Ruelle y Floris Takens designaron a las recurrencias dentro de las turbulencias, lo que revelaba la existencia de cierto nivel de organicidad en lo caótico. Si aceptamos que el ser humano ordena la realidad, y al hacerlo personaliza el caos, el “atraedor extraño” consiste en

un elemento configurador innecesario *per se* –ya que podría ser otro- pero decisivo para: a. la selección de los elementos con que se elaborará un sistema; b. la combinación de tales elementos en un proceso que carece de un fin determinado (Urrutia 54-7)

En efecto, los significados que del cabello se derivan, mejor, que gracias a éste se codifican y simbolizan, se articulan, a mi entender, en dos círculos concéntricos. El primero tiene que ver con un sentimiento de “inferioridad” que no por ser evocado irónicamente deja de pesar como “dato” estructurante de la experiencia de Glantz<sup>75</sup>; no de otro modo se explica el cuidado que la autora otorga a detallar que *no* poseía el cabello rubio o castaño de sus hermanas (ni lo ojos azules de Susana.) Su pelo, por el contrario, era rizado, como de “negra o borrego”, y su hermana la fastidiaba indicándole que ella había sido recogida de la basura (204-5). Entrada en la adolescencia, la ausencia de acogida entre los varones nos conduce también a una digresión sobre el pelo:

---

<sup>75</sup> Glantz recuerda con gracia que de niña caminaba como pato, por lo que el poeta Baisbom la llamaban *kátchele* (patito) (222). De otro lado, no puede menos de compararse con su hermana Lilly. Esta se parece “peligrosamente” a una actriz famosa, Veronica Lake (162). No ocurre así con la protagonista, quien encuentra su parecido por asociación con su padre: a Jacobo Glantz lo confunden con Leon Troski en las calles de México, por extensión, Margo Glantz es la hija de Troski. (121)

A los dieciséis años de mi vida se casó una de mis primas hermanas, creo que Lila: entonces se usaban unos vestiditos negros que llegaban a la rodilla, con un largo exacto a la Chanel, y decorados con lentejuelas de colores, casi trajes de luces; no insisto en su brillantez porque es obvia, pero mis lentejuelas sobrepasaban cualquier medida y su brillo (correspondiente al de mi apellido) opacaba el brillo de las de mi hermana: las mías eran rosa mexicano y las de ella azul plúmbago. Pero ni así logré que los jóvenes judíos ortodoxos pero bailarines me sacaran a bailar alguna pieza. En cambio Lilly pasaba ante mis ojos danzando como un trompo (creo que así se dice) y cuando yo, totalmente preocupada por mi apariencia (hay que advertir que mi pelo fue siempre rebelde y mis cabellos adquirían una consistencia dura y violenta, que me hacía parecerme a un famoso campeón de lucha libre llamado Blakamán que quizás era un mago) descansaba un rato para imaginar que ahora sí alguien vendría a deshacer la morosa (y altisonante) espera (194-5)

Y es que el cabello epitomiza en *Las genealogías* una suerte de incapacidad para la adaptación social que una sociedad patriarcal demanda de la mujer: convertirse en objeto. De ahí es de donde proviene la importancia que se le otorga a la indumentaria y el adorno femenino, pues ello son manifestaciones que incrementan el “valor” de la mujer (Beauvoir 131-2). Margo Glantz se representa como estéticamente desfasada con relación a su medio:

Luego, cuando ya era mayor, me colocaba un peinado que hubiera quedado bien en la época de los prerrafaelistas, pero en la época de mi adolescencia estaba totalmente equivocado, porque aún no imperaba la moda retro; luego usé otro peinado, que hubiese sido revolucionario si me hubiera peinado así un poquito antes de la guerra de Vietnam o si hubiera yo inventado antes que cualquier gringo la ópera rock Hair (222)

Así como para el intercambio erótico. El único momento en que ocurre una aproximación de esa índole deja a la protagonista intimidada y pasiva:

Cuando cumplí trece años tomé por vez primera un tren desde el zócalo hasta Tacuba. Me senté junto a la ventana y un señor me puso la mano encima del muslo, yo coloqué mis libros encima de su mano y así viajamos hasta que yo me paré y pedí la esquina, con la cara encendida como si tuviera cuarenta grados de fiebre (191)

Quizá por lo que llevo diciendo no me sorprenda que el único erotismo al que alude Glantz halle su canalización en el matrimonio con un *goi*; es decir, con un no judío. Más adelante, la sublimación de lo erótico se solaza en lo contemplativo (los jóvenes bellos que gusta mirar, 232-33) y el narcisismo de la autora se detiene una vez más en la autocontemplación:

Me visto y me arreglo los ojos, ligeramente, como conviene en la playa cuando el mar nos da color. El espejo me triplica, mi perfil es el de un emperador romano. Me choca, como me chocara cuando me descubrí por primera vez de perfil a los dieciséis años. Afortunadamente, me digo, ese perfil es el de un emperador y no el de un esclavo que echaron a los leones. (...) Salgo con Renata, convertida en una Lolita cualquiera, y veo mi cuerpo agrasado, sufro, pero la suerte me acompaña. Pasa una mujer madura, por no decir otra cosa, gordísima y en bikini morado, las carnes le cuelgan con desgracia y a su lado un señor con los pechos más caídos que los míos (245-6)

Ahora bien, ese mismo cabello que encarna la cristalización de frustraciones y marginalidades, no por ser referidas con ironía menos dolorosas, quizás (al fin y al cabo, algo de resistente y fuerte ha de haber habido en ellas cuando aún se les recuerda), encuentra una salida en la que se sublima su valor negativo al convertirse en la trenza de una continuidad identitaria:

Yo sí me enorgullezco de mi pelo porque del lado de mi padre hubo pelirrojos y el rey David tuvo fama de serlo (36)

A este nivel, el cabello funciona como marcador de una diferencia distinta, una diferencia que se proyecta hacia el afuera del grupo, pues el cabello deviene la marca de judaísmo.<sup>76</sup>

Acaso la palabra apropiada para referirse al judaísmo de *Las genealogías* sea “doméstico”, con el sujeto femenino resguardado en la interioridad que le ha sido asignada y donde se define para el varón:

---

<sup>76</sup> Es interesante constatar que en otro de nuestros autores, el chileno José Donoso, lo judío también se “marca” capilarmente: En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Donoso relata lo siguiente: se encuentra en Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 1988, firmando ejemplares de *La desesperanza*, mientras observa a un individuo que merodea en torno al quiosco donde él se halla. Cuando el desconocido se acerca, Donoso puede observarlo mejor: “Tenía el pelo abundante y negro y bien cuidado, y la barba renegrida muy cerrada. No tuve que observarlo mucho para darme cuenta de que era «distinto», de otra parte, de una raza que no tenía mucho que ver con nuestra raza latinoamericana, principalmente porque su barba y su melena no eran del negro fangoso, producto de generaciones de lavado con nuestra agua ciudadana de pureza discutible, sino que era de un negro azulado, mineral, como el de las rocas de carbón recién excavadas, con una luminosidad muy distinta a lo que se ha llegado a llamar «pelo negro» en nuestro continente.” (182-3) Se trata de José Donoso Ergas, judío sefardita de Esmirna, quien podría echar una nueva luz sobre la identidad de Donoso. A la “vieja raza de latifundistas originada en la Conquista”, cuyo primer miembro llega a Chile en 1581 (25), se añade la posibilidad de que la familia Donoso de Chile -pues todos los que apellidan Donoso en Chile están más o menos emparentados- sea una rama americana de una más antigua familia judía conversa al cristianismo (“marranos”) que debió huir de España cuando los reyes católicos. La noticia de un posible parentesco alienta esa tendencia que hay en Donoso por divertirse conjeturando transgresiones posibles sobre el papel. No obstante, esa misma idea perturba a no pocos miembros de la familia, y aunque la posibilidad seduce por un momento a Donoso, ello no ocurrirá más que para permitirle delimitar la herencia cultural, casi endogámica, en la que son pocos los apellidos chilenos por repartir que se entremezclan y cruzan desde los tiempos coloniales, de la que proviene él. En suma, la posibilidad solo refrenda un origen muy distinto al de su “especular” José Donoso Ergas: “No, mi raíz decididamente no es homérica. Pertenezco a otro ciclo de gestas, distintas a las de Troya. Soy del ciclo americano, de *La Araucana*, de *El cautiverio feliz*, de mil historias nuestras. Somos una familia vieja en Chile, lo que no significa aristocrática, porque en nuestro país todos, oligarcas, clase media, pueblo, estamos más o menos emparentados y procedemos de los mismos troncos de conquistadores y primeros pobladores. (188-189)

Las mujeres tenían la mikveh, es que cuando la mujer tenía su tiempo, cuando terminaba su tiempo, iba a la mikveh y quedaba kosher para su marido. (...) La bañadora de las mujeres sí era judía, les cortaba las uñas y las hacía entrar siete veces a una tina y luego a una pileta muy grande, bastante profunda, con varios escalones para que pudieran sumergirse hasta lo hondo. La pileta se llamaba purgatorio y la cuidadora decidía cuándo la señora estaba ya purificada, kosher (35-7)

Glantz reivindica un linaje que va hasta el Antiguo Testamento pero concede especial atención a la *intrahistoria*. Por ello, *Las genealogías* se demora en el recuerdo de que, cuando niña, Meier Perkis le decía “*eret Israel epele*’ (manzanita de Israel) porque tenía los cachetes colorados (222). Así mismo, en las evocaciones gastronómicas (y, entre paréntesis, no puedo menos que lamentar que a una realidad gastronómica tan rica como la de América Latina y España, correspondan reviviscencias poco alertas, como las de los libros que constituyen mi corpus): enchiladas estilo judío (76), ternera fría, pecho de res, kasha, tallarines, sopa con más tallarines, puré de papa, ensalada de frutas, pasteles, strudls con té (82). Pero nos equivocáramos si subestimáramos esta atención que *Las genealogías* concede a lo alimenticio (“Sin cocina no hay pueblo”, dice Glantz): este recuento es el signo de una aculturación, de un camino que solo tiene retornos simbólicos.

*Las genealogías* recupera y al mismo tiempo desconstruye los tópicos más reconocibles de la memoria cultural judía en torno a la comida. Y si los platos tradicionales, nunca preparados de forma ortodoxa, se constituirán en medio de vida y en piedra de toque de la inserción de estos inmigrantes en la vida mexicana, el libro no hace de esto el relato ni de su triunfo ni de su fracaso sino que se despliega en pequeñas anécdotas -en microrrelatos-, o incluso en comentarios

dichos al pasar, que, si en su comicidad, en su intrascendencia, destacan el valor afectivo de la comida, su valor de seña de identidad, minan todo atisbo de solemnidad y nos previenen contra el riesgo de buscar en estas memorias otra historia que no la de esta "gente menor con un sentido del humor mayor (Kanzepolsky 6)

Tampoco podía faltar la vestimenta: las camisas de fuerza con olanes en que la madre la tenía enfundada; las doce docenas de calcenticos suizos, número cero que le regalaron a Lilly (106-7); los uniformes de las escuelas de Odesa (47-8); las botas (y rifles) que usaban las muchachas del partido (119); los largos guantes blancos de la leprosa a quien el padre conoció en uno de sus viajes (113); los cuellos de la madre, de piqué blanco, almidonados, con otros de rochet, quien se prendía una rosa cerca del escote o junto a pieles de zorro (97)

Como un recuerdo fijo, inmenso, reiterado, ese collar que nunca vi en el cuello de mi madre pero que era largo, largo, un sautoir de enormes cuentas ovaladas, encarnadas, de un ámbar oloroso que mis tías habían traído de regalo de Constantinopla; con él jugábamos a veces en la vieja recámara de madera pesada, color ocre con vetas casi negras, tiradas en los cálidos colchones de plumas que mi abuela Etel le diera a mi madre como dote. En él se fueron perdiendo muchas de las cuentas.

El collar me lo regaló mi madre alguna vez, ya corto, después de una larga ausencia; después de otra larga ausencia de mi hermana menor, Shulamis, me lo pidió prestado y se lo regaló a ella, cosa que a veces me produce un rencor que ya no dura (99)

Desde luego, la aventura de los Glantz en México es un episodio más de la diáspora judía. Glantz, fiel a su tendencia a desdramatizar los eventos que refiere, no la evade pero le confiere una singular llaneza gracias a la sencillez de la enunciación y de la comicidad simple. Papel axial

a este nivel es el que desempeña Jacobo Glantz, cuya figura y dichos dominan todo el texto, para complacencia de la autora, fijada a la figura paterna (“He seguido, como Telémaco, las de Ulises, las huellas de mi padre”, declara en algún momento, 85). Jacobo Glantz aparece como un gran personaje cómico. Incluso sus padecimientos son relatados con una pizca de condescendiente gracia, como cuando intentan lincharlo en enero de 1939 (122)<sup>77</sup>. O, por dar otro ejemplo:

Recién llegados mis padres a México, mi padre sintió de repente dolores agudos en el estómago y un doctor inglés decidió que era la venganza de Moctezuma, otro pensó mejor y diagnosticó úlcera (114)

Por sus dichos, actos, gestos y excentricidades -esa fijación con que lo retraten- es, muy de lejos, la presencia más vívida del texto y una de las más logradas y memorables dentro del conjunto de los textos que he venido analizando. Si en el cabello de Glantz leía la tensa fusión de su incapacidad de integración e imperfección, de un lado, y de su condición de judía, de otro, entonces ahora entiendo mejor por qué la necesidad de volver a él una y otra vez, pues en su sedosa imagen se cifra doble y delicadamente el mismo sema: la exclusión.

A estas alturas ya se habrá advertido la razón que me llevó a establecer un paralelo entre autores tan disímiles como Glantz y Borges: la simétrica fijación con los progenitores (madre en Borges;

---

<sup>77</sup> En algún momento, sin embargo, la evocación de *Las genealogías* se hace menos simpático, aun cuando mantiene siempre la sobriedad: “A veces se exhibían documentales en el cine Regis y varias muchachas de pelo negro y rizado entraban repetitivamente en un campo de concentración, luego, entraban, también con insistencia, en los hornos crematorios. Generalmente, se parecían a mí, y de esas visiones me ha quedado adherida a la piel una sensación de culpa cotidiana, la de haber podido escapar al número que se ostenta cerca de la muñeca derecha o a esa marca indeleble, la estrella amarilla, que se cosía al abrigo de los inviernos parisinos, por la época en que desfilaba por ellos Max Jacob, a pesar de haberse convertido al cristianismo.” (61)

padre en Glantz) y los linajes; la ineptitud del cuerpo, que se elide o se sublima a través del humor, y cierta notoria autoaversión. En efecto, si aceptamos que en la autofijación autobiográfica late una exagerada preocupación por uno mismo es obvio que desembocamos en el dominio del narcisismo, lo que nos lleva, mito de por medio, a la dualidad amor/odio implícita en el relato tradicional. Lacanianamente, si se me permite la expresión, constatamos que el narcisismo es la atracción erótica hacia la imagen especular subyacente a la primera identificación por la cual el ego se forma durante el estadio del espejo: esta fase combina la fascinación pero también la agresividad generada por el temor de la “totalidad” que la imagen lanza sobre el individuo y su autopercepción dividida (Evans 120). Ya Freud había expandido, en *Más allá del principio del placer* (1920), las pulsiones del Yo a la esfera de la muerte. Así, la reiterada recurrencia de elementos que marcan en Glantz (el cabello) y Borges (los ojos) su fracasada integración, su no brillo, su no ser deseables, reaparecen una y otra vez en *Las genealogías* y *An Autobiographical Essay* como emblemas corpóreos de un destino que quizá no sea solamente individual (la persecución y marginalidad del judío; el *fin de race* de linajes patricios en Borges). Pero, si aceptamos que el individuo tiende a evitar lo que le provoca displacer, entonces constatamos que la recurrencia del cabello en Glantz (y de los problemas en la vista, en Borges) que connotan dolor, desencadena, a la vez, el goce (*jouissance*), proporcionando satisfacción inconsciente. ¿Esto es todo? Más de un dato en *Las genealogías* me hace pensar que Glantz buscara evadirse al condicionamiento de su género, sexo, etnicidad. Acaso por dicha razón bellamente Glantz declare que “todo viaje hombre adentro tiene su contrapartida, es decir, el viaje mujer afuera” (224) mientras que Borges, patéticamente, cierra sus recuerdos con una demanda de amor.

#### 4.3. **AUTOBIOGRAFIA PRECOZ Y EL PEZ EN EL AGUA: CUERPOS LUMINOSOS Y MERCANTILISMO DE LA PIEL**

Los primeros recuerdos infantiles de Salvador Elizondo combinan la temprana transgresión sexual y la fascinación racial. En efecto, las memorias más antiguas de Elizondo tienen que ver con la palabra, la desnudez física, la piel, la naturaleza y la prohibición:

De mi primera infancia sólo recuerdo un verso: “Sobre el dormido lago está el saúz que llora...” y cada vez que escucho, después de tantos años, estas palabras con que se inicia uno de los poemas más inquietantes que se han escrito, se me aparece como un sueño equívoco el cuerpo infinitamente desnudo, infinitamente blanco de mi *schwester*. (...) Pero en la imagen de ese cuerpo desnudo descubro también el entusiasmo inequívoco de la primavera, el súbito deshielo que presagiaba los vastos campos de girasoles y la luz quebradiza del sol que se filtraba como una cascada cristalina entre el follaje siempre verde de los pinos. Por las tardes no sentábamos *schwester* Anne Marie y yo en el pretil de la ventana. Ella tocaba canciones populares en el acordeón o en la armónica pero callaba cuando aparecían unos niños judíos que, ateridos y escuálidos, vagaban unos instantes por nuestra calle, cuando ésta estaba desierta, para que el sol, ya que no era otra cosa, alimentara sus pequeños cuerpos raquíuticos. Entonces Anne Marie me azuzaba diciéndome algunas palabras al oído, y yo, como un perro faldero enloquecido, gritaba apoyado en el reborde: “*¡Schweine Juden! ¡Schweine Juden!*” ambos reíamos y mientras los niños pasaban ante nuestra ventana ella volvía a llevar la armónica a sus labios y entonaba con más emoción que nunca *O, du Fröhliche* (22-3).

Más allá de la exactitud o inexactitud de los recuerdos de este texto, parece obvia su intencionalidad deceptiva del horizonte de recepción del texto (donde ubico yo la idea de transgresión que lo guía)<sup>78</sup> con respecto a cualquier tipo de idealización de lo infantil y de la

---

<sup>78</sup> Como los planteamientos de Elizondo provienen de las ideas de Georges Bataille, hallo legítimo hacerle extensiva la objeción que Jean Baudrillard plantea al autor de *La Part maudite*: “In fact, Bataille’s vision ‘of excess’ often falls into the trap of transgression, a fundamentally

infancia. En este caso –y no será el único en la propuesta de Elizondo- lo que opera es una suerte de configuración oximorónica, hasta cierto punto similar a la que hemos visto en el caso de Neruda cuando recordaba a la escultural mujer de raza tamil que portaba una caja llena de excremento sobre la cabeza y a la cual violó. En *Autobiografía precoz*, el contraste entre la alba belleza del cuerpo de la institutriz, la gloria de la naturaleza refulgente y la alegría compartida entre ambos se ofrece como contraste a la turbadora (¿pero lo es realmente?, ¿no parece tan artificiosamente relatada para causar un efecto de extrañeza en el lector que resulta por ello mismo ineficaz?) humillación de los niños judíos, mal alimentados y débiles, a los que se tilda de “cerdos”. Aquí, ya se ve, reaparece, la antítesis entre belleza e inmundicia como polaridades de una misma experiencia. Este inicio, además, es el comienzo de la erotización de Elizondo:

Cuando salíamos a los alrededores de la ciudad y caminábamos entre los campos de girasoles, ella me hablaba, no con menos convicción por tener que traducir ésta a un lenguaje infantil, de la grandeza del Führer, del destino excelso del pueblo alemán. Llegábamos entonces a un paraje en que la espesura de los girasoles nos resguardaba de las miradas de los caminantes y en que sólo quedábamos expuesto a esa otra mirada calcinante y engeguecedora del sol ante la que nos desnudábamos y mientras ella continuaba hablando de las mismas

---

Christian dialectics or mysticism but shared by contemporary psychoanalysis and by every ‘libertarian’ ideology of the festival and release (difoulement)) of the prohibition and transgression. We have made the festival into an aesthetics of transgression, because our entire culture is one of prohibition. Repression still marks the idea of the festival, which by the same token may be accused of reactivating the prohibition and reinforcing the social order. We treat the primitive feast to the same analysis, since we are basically incapable of imagining anything other than the bar, its on-this-side and its beyond, which again issues from our fundamental schema of an uninterrupted linear order (the ‘good form’ which culture excludes is always that of the end, of a final fulfilment). Like the sacrifice, the primitive feast is not a transgression but a reversal, a cyclical revolution. This is the only form that puts an end to the bar and its prohibitions. The inverse order of the transgression or ‘liberation’ of repressed energies simply ends up in a compulsion to repeat the prohibition. Thus only reversibility and the cycle are in excess; transgression remains by default. In the economic order, all production is reproduction; in the symbolic order, all reproduction is production.” (Baudrillard, “Death in Bataille” 145)

cosas yo miraba su cuerpo, analizando detenidamente esa blancura perfecta, las longitudes armoniosas de esa carne que se estremecía rimando lentamente sus movimientos con el vaivén acompasado de las enormes corolas movidas por la brisa. A veces, con el pretexto de jugar con su gruesa trenza rubia, tocaba furtivamente con las puntas de mis dedos la piel de sus hombros, de su cuello, de su cintura sin comprender que, a ciegas, mis manos entraban en contacto con un misterio supremo, indescifrable en su apariencia de claridad. *Schwester* Anne Marie se tendía sobre la hierba, abierta como la flor al sol ardiente y lejano y, mirando pasar las nubes sus labios acariciaban bordes de la armónica produciendo canciones sin sentido. Sabíamos que era la hora de volver a casa por el ruido de los motores de los camiones militares que pasaban por la carretera. Entonces nos vestíamos apresuradamente y nos dirigíamos a tomar el autobús. Desde la ventanilla veíamos asomar, a intervalos precisos, los falos renegridos de los cañones antiaéreos que, conforme transcurría el verano, iban poblando, cada vez con mayor densidad, los campos que bordeaban el camino (23-24)

La cercanía de belleza y crueldad, de erotismo y muerte emanaba fácilmente del contexto prebélico en que transcurren las acciones relatadas. No obstante, el narrador de *Autbiografía precoz* no quiere que ello se lea entre líneas. Hace falta complementar la imagen:

Las gentes hablaban mucho por entonces de los bombardeos aéreos. Esto era una novedad gozosa entre los mayores. Se discutía el concepto de *blitzkrieg* como se discuten los últimos giros de la moda. A mí me agradaba escuchar esta suerte de proezas aunque no las entendía cabalmente. Unos días idealizaba yo a la RAF y otros la palabra *Stuka* evocaba en mi mente "...el destino excelso del pueblo alemán". Pero a veces, de pronto, surgía en mi pensamiento la imagen de aquel cuerpo hermosísimo tendido al sol entre los enormes tallos de los girasoles y como un chispazo siniestro y amargo esa carne que yo amaba sin comprenderla se desgarraba chorreando sangre y ese cuerpo se rompía en girones que el viento azotaba contra el reborde de la carretera bombardeada. Por eso he tratado de olvidarlo. No he podido (26)

La imagen de la perfección blanca de Anne Marie –que deliberadamente, no puedo pensar que sea de otro modo, tributa en la imaginería nacionalsocialista de la perfección aria- atraviesa toda la evocación autobiográfica, asemejando una suerte de cuerpo luminoso, fetichizado desde su contemplación temprana desprovista de la interferencia de testigos:

*Pienso:* "No hay nada más bello que el último acto de *Los maestros cantores*." Este pensamiento no significa nada para nadie pero en mis oídos resuena, como un eco lejano, la Canción del Premio. Esta tarde he escuchado la sinfonía "Antártica" de Ralph Vaughan Williams. Dice en ella que los meses y los años son nada más los hilachos del tiempo. Luego viene el viento y los arrastra consigo. Porque hace frío evoco en mi mente las imágenes cálidas. No tengo por qué ser explícito a estas alturas. Ya he confesado que estuve en el manicomio. Recuerdo una puerta que se abre y que se cierra azotada por el viento. Y las nubes que formaban paisajes marinos de islotes y de dunas al regresar por la tarde a casa y mi abuela que tocaba *Für Elise* y la voz de mi madre diciéndome el poema "...es el mismo paisaje de mortecina luz...", y aquellos campos de girasoles. Las enormes corolas amarillas se mecían lentamente y ella dejaba escapar su aliento formando canciones sin sentido en la armónica que rozaba apenas sus labios. Yo miraba fijamente su cuerpo desnudo (78-9)

Ahora bien, aun cuando parecería bastante coherente considerar el concepto de raza como carente de solidez científica (Miles), no menos cierto es que más allá de su falta de rigor "científico", es un constructo que rige poderosamente sobre el imaginario de los individuos, gobernando la autoconstrucción de las personas porque se impone como natural o evidente a nivel de los imaginarios, sin que importen mucho todas las objeciones ilustradas que se le puedan hacer. Estas, válidas y valiosas, muchas veces son insuficientes para dar cuenta del peso de lo racial dentro de la dinámica social (Seshadri-Crooks 16). Un segundo aspecto a considerar es que Elizondo es mexicano y para mexicanos escribe. En las sociedades cuya población no tiene la piel blanca que han sufrido el impacto de la colonización europea (ya sea que hablemos de la

India o de México), la blancura de la piel ha funcionado como el más inmediato rasgo distintivo, o capital simbólico, del grupo dominante.

So- called people of color can be said to have been racialized by a specifically self-constituted group, called “white people,” that is characterized by its subjection to the law of racial difference. The “contact zone” is already racialized and inscribed within a racial symbolic by the signifier of Whiteness, which largely functions to subsume and homogenize inconmensurable differences. Whiteness, as the structuring principle of race, emerges through a splitting; in other words, it emerges not through a conflict with the alien and the external, but through an internal conflict among national, class and ethnic forces. (Seshadri-Crooks 49)

La blancura organiza la totalidad al constituirse como significante trascendente en la medida que oblitera las condiciones de su emergencia histórica a fin de convertirse en una necesidad biológica (vale decir, en aspecto pre discursivo, que escapa al lenguaje), de ahí que prometa al sujeto un acceso al ser, en tanto que lo racial estaría ligado a lo Real. El descubrimiento de la historicidad de lo racial, por ello, debe de ser una causa de ansiedad para el sujeto, puesto que ello le revela la forclusión de su deseo (45). Ubicándome con mayor proximidad al texto de Elizondo, debo recordar la conocida posición incómoda y liminal del mestizo en aquellas sociedades hispanoamericanas de fuerte sustrato indígena. Si aceptamos la premisa de que el sujeto mestizo mexicano anhela poseer los atributos del padre español y rechaza su origen indio, que le veda integrarse al grupo hegemónico (Ramírez, “Psicoanálisis del mestizaje” 240), el deseo por la “blancura” de la joven institutriz alemana revela un subtexto que calza apropiadamente con el imaginario “nacional” en que se inscribe *Autobiografía precoz*. De la misma manera, dado que la blancura como significante trascendente falla en proporcionar acceso

a lo Real, como recuerda Seshadri-Crooks, el sujeto se precipita en la ansiedad melancólica que, en el caso de Elizondo, jamás excede la reiteración del fetiche de la piel blanca.

De entonces, tal vez, data el único sentimiento que siempre me ha animado y cuya validez nunca he puesto en duda: la melancolía. Muchos años después de que esta fuerza terrible se apoderara de mis emociones, leí en uno de los libros más bellos que se han escrito que la melancolía es una tristeza inexplicable y sorda que, como el amor, o más que éste, es capaz de hacer girar los mundos, y cuando miro hacia atrás, hacia lo que yo he sido, compruebo la verdad que encierra esta definición. Compruebo cómo Jack the Ripper y Jesucristo compartían ese estado de ánimo que transcurre en la luz más mortecina del alma y dentro del que es posible explicarse el mundo sin que por ello esa explicación tenga un significado. Yo creo que el grabado de Durero refleja justamente eso: la sensación de conocer la realidad, pero no su significado. Y como lo único que trasciende de nosotros mismos, lo único que es capaz de teñir el mundo exterior es el color de nuestras propias emociones, a partir del momento en que me percaté de la condición infinitamente vulnerable de nuestra apariencia, de nuestra concreción como partes constitutivas del universo, ese universo mismo se me volvió vulnerable, vulnerable a Dios, a los Stukas, a los chinos, a la locura, a la muerte, sin que por conocer su vulnerabilidad conociera yo su sentido. Y no es que la melancolía sea un sentimiento aniquilador. Muchas veces mueve a los hombres a la acción y a la violencia, a la creación y a la poesía. La liberación de Arabia y el exterminio metódico de una raza, la Sinfonía Coral y la tragedia del Rey Lear, ¿qué son si no la expresión de una desesperación que desespera de sí misma? Además, la melancolía, por inexplicable, es también incompañable. Se puede compartir la tristeza, la alegría, el amor, o cuando menos podemos aceptar la ficción o la convención de que los compartimos, pero la melancolía es demasiado exclusiva y está demasiado oculta en el fondo de nosotros como para que podamos extraer aunque sea una mínima parte de ella y mostrala como se muestra una mercancía maligna a los presuntos compradores (27-28)

La melancolía, conforme la teoría de los cuatro humores que legara la antigüedad grecolatina, retomada por la Escuela Médica de Salerno en el siglo XII, se origina por el predominio de la Bilis Negra (*bilis innaturalis* o *atra*) en el cuerpo. Los signos de la melancolía quedaron

establecidos entre la antigüedad grecolatina y la Alta Edad Media: el melancólico es envidioso, codicioso, de tez terrosa, triste, lento y timorato. El temperamento melancólico era asociado a la tierra, al otoño o invierno, al elemento seco, al frío, a la tramontana, al color negro, a la vejez. Agamben observa que el eros desencadena la melancolía (Agamben, *Estancias* 45-9) y Benjamin recuerda su ligazón con lo visionario (Benjamin, *El origen* 139-140). Conforme a la astrología, alimentada por la astronomía de Abu Ma Sar (787-886 d.C.), el planeta que rige al melancólico es Saturno. Este planeta encarna los atributos de la divinidad griega Cronos (el Tiempo): heredero del imperio de Urano, tras derrocarlo con ayuda de los titanes y los cíclopes, incitó a éstos a la castración de su padre. Saturno devoraba ritualmente a sus hijos (hecho que lo liga a la pesadumbre y a la muerte) y, una vez destronado, se le confina en el interior de la tierra (la piedra es uno de los emblemas de la melancolía). Saturno se relaciona con el tiempo (agente modificador de la fortuna por excelencia), la intolerancia, la infidelidad a las personas y la fidelidad a los objetos, la volubilidad, la inhibición, la crueldad y el egoísmo, los extremos antitéticos y todas las formas atávicas y primordiales que nutren a cuanto ser existe. La Escuela de Salerno asoció la melancolía con la singularidad del individuo, aspecto este último difícil de ajustar al teocentrismo medieval pero decisivo para el neoplatonismo renacentista: el melancólico oscila entre la depresión y el éxtasis, entre la inercia ensimismada y la contemplación visionaria (Benjamin, *El origen* 137-144; Kilibansky). En el origen del prestigio con que se revestió la melancolía a partir de la relectura que efectuó el Renacimiento de la siniestra *acidia* medieval, se halla el más ilustre antecedente que imaginar quepa. Nos referimos al Problema XXX, 1, atribuido a Aristóteles (que incluía entre los melancólicos ilustres a

Heracles, Belerofonte, Heráclito y Demócrito). Este texto aproximaba la idea puramente clínica de la melancolía con la concepción platónica del furor<sup>79</sup>.

Pero, ¿cuál es la conexión entre melancolía y cuerpo? Conviene que me detenga un momento en esto. De acuerdo a Giorgio Agamben, la melancolía consiste en una pérdida gobernada por una angustia fantasmática que aferra alucinatoriamente un objeto inaprehensible.

La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real. (...) No ya fantasma y todavía no signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales; pero en este lugar intermediario y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana (*Estancias* 63)

La piel y la apariencia física también son decisivas en *El pez en el agua*. De hecho, están en la base de los padecimientos existenciales del autor porque ellas informan la cognición peruana. Pero vayamos con calma. Para Vargas Llosa, el cuerpo constituyó el territorio de combate entre las fuerzas que pugnaban por inscribir en él las tecnologías apropiadas para que cuajara con éxito un proceso de docilización corporal, por tanto de control, paradójicamente instaurado mediante

---

<sup>79</sup> En su *Theologia platonica de animarum immortalitate*, Marsilio Ficino apunta: "La naturaleza del humor melancólico sigue la cualidad de la tierra, que no se dispersa nunca como los demás elementos, sino que se concentra más estrechamente en sí misma... tal es también la naturaleza de Mercurio y de Saturno, en virtud de la cual los espíritus, recogidos en el centro, llaman a la punta del alma de lo que es extraño a lo que le es propio, la fijan en la contemplación y la disponen a penetrar el centro de las cosas." (Agamben, *Estancias* 40-1).

una performance de la virilidad que no puede menos que calificarse de “histórica”: el padre proporciona al niño Vargas Llosa una vivencia completamente nueva: el miedo:

Miedo de que ese señor viniera de la oficina con la palidez, las ojeras y la venita abultada de la frente que presagiaban tormenta, y comenzara a insultar a mi mamá, tomándole cuentas por lo que había hecho estos diez años, preguntándole qué puterías había cometido mientras estuvo separada de él (...) Yo sentía pánico. Me temblaban las piernas. Quería volverme chiquito, desaparecer. Y, cuando, sobreexcitado con su propia rabia, se lanzaba a veces contra mi madre, a golpearla, yo quería morirme de verdad, porque incluso la muerte me parecía preferible al miedo que sentía (53)

Lo golpea porque quiere “enderezarlo”, hacer de él un “hombrecito” en lugar del “maricueca” que los Llosa criaron (54). Traspasando un concepto de la reflexión lésbica perfectamente pertinente, apelaré “heterosexualidad compulsiva” (Rich) a aquella a la que el protagonista es sometido: una manifestación ideológica y una institución política que obliga al sujeto a identificarse con un modelo de sexualidad heterosexual, sometiéndolo tanto a un control de la conciencia como a la violencia física. La violencia paterna se nutre de los mismos afluentes que la que el protagonista, años después, conocerá en el colegio Militar Leoncio Prado, donde se le revelará el país, la violencia de sus gentes, el encono, y la separación de las razas:

Además, debo al Leoncio Prado haber descubierto lo que era el país donde había nacido: una sociedad muy distinta de aquella, pequeña, delimitada por las fronteras de la clase media, en la que hasta entonces viví. El Leoncio Prado era una de las pocas instituciones - acaso la única- que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana. Había allí muchachos de la selva y de la sierra, de todos los departamentos, razas y estratos económicos. Como colegio nacional, las pensiones que pagábamos eran mínimas; además, había un amplio sistema de becas -un centenar por año- que permitía el

acceso a muchachos de familias humildes, de origen campesino o de barrios y pueblos marginales. Buena parte de la tremenda violencia - lo que me parecía a mí tremenda y era para otros cadetes menos afortunados que yo la condición natural de la vida- provenía precisamente de esa confusión de razas, regiones y niveles económicos de los cadetes. La mayoría de nosotros llevaba a ese espacio claustro los prejuicios, complejos, animosidades y rencores sociales y raciales que habíamos mamado desde la infancia y allí se vertían en las relaciones personales y oficiales y encontraban maneras de desfogarse en esos ritos que, como el bautizo o las jerarquías militares entre los propios estudiantes, legitimaban la matonería y el abuso. La escala de valores erigida en torno a los mitos elementales del machismo y la virilidad servía, además, de cobertura moral para esa filosofía darwiniana que era la del colegio (104-5)

La violencia que ejerce el padre es una externalización del rígido autocontrol que hace de sí mismo la primera víctima. Se impone un ascetismo riguroso: es formal, trabajador, no bebe una sola gota de alcohol, nada de mujeres. Paralelamente, y no creo excederme en esta interpretación, la aproximación “ilustrada” de Mario Vargas Llosa supone, en cierta medida, un vínculo con la prédica paterna, ya que la ambivalencia de *El pez en el agua* es la que se desprende de todo discurso autobiográfico, puesto que emprender la tarea de redactar una autobiografía articula también en un complejo ejercicio de autovigilancia y autorregulación que el sujeto lleva a cabo sobre sí mismo (Gilmore, *The Limits* 19-20). Esta rigidez, acierto de Vargas Llosa en la hermenéutica de su propia vida, se enlaza al fuerte régimen de separación de las clases -y las razas, pues, como nos enseña Michel Foucault, en *Genealogía del racismo*, la guerra de clases retorna siempre hacia el cuerpo, hacia la guerra entre razas - vigente en la sociedad peruana. En efecto, en la patria del autor no sólo existe el racismo sino que existe una compleja dialéctica por la cual los estratos sociales y la “raza” si bien poseen un peso decisivo, no dejan, sin embargo, de

ser fluctuantes, lo que otorga a toda la dinámica un exacerbamiento neurótico, del que el autor es bastante consciente, pues amargó su infancia:

Muchos años más tarde, cuando yo ya tenía canas y me fue posible hablar con ella de los cinco meses y medio que duró su matrimonio, mi madre seguía aún repitiendo la explicación familiar del fracaso conyugal: el mal carácter de Ernesto y sus celos endemoniados. Y echándose algo de la culpa, pues, tal vez, el haber sido una muchacha tan mimada, para quien la vida en Arequipa había sido tan fácil, tan cómoda, no la preparó para esa prueba difícil, pasar de la noche a la mañana a vivir en otra ciudad, con una persona tan dominante, tan distinta de quienes la habían rodeado. Pero la verdadera razón del fracaso matrimonial no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales. Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía -o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo- a una familia socialmente inferior a la de su mujer. Las aventuras, desventuras y diabluras de mi abuelo Marcelino habían ido empobreciendo y rebajando a la familia Vargas hasta el ambiguo margen donde los burgueses empiezan a confundirse con eso que los que están más arriba llaman el pueblo, y en el que los peruanos que se creen blancos empiezan a sentirse cholos, es decir, mestizos, es decir, pobres y despreciados. En la variopinta sociedad peruana, y acaso en todas las que tienen muchas razas y astronómicas desigualdades, *blanco* y *cholo* son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación. Esta es flexible, cambiante, supeditada a las circunstancias y a los vaivenes de los destinos particulares. Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decide buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos –desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación- que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación profunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana (11-2)

Es muy interesante que este pasaje, destinado a aclarar la animadversión del padre del autor hacia la familia de su esposa derive con suma facilidad hacia una reflexión sobre la explosiva coexistencia de las razas en el Perú y la colonial atribución del “valor” y la ubicación del sujeto que de ella se deriva. Esta facilidad que señalo proviene del hecho, atinadamente detectado, de que tales estructuras de sentimientos –la social, la racial- se traslapan con extrema facilidad en un abigarrado mosaico que impacta la nítida separación entre lo que en algún momento podría haberse entendido como estructural y superestructural. Ello es así, a un punto tal que el narrador detecta que es en esas complejas enemistades e inquinas donde ha de buscarse el auténtico substrato explicativo de las “pulsiones”, “pasiones” y rivalidades “políticas, ideológicas, profesionales, culturales y personales” (12), las cuales, por lo demás, no emanan unidireccionalmente desde el grupo privilegiado hacia los grupos subalternizados, sino que éstos, a su vez, corresponden con idéntico rencor, el cual tampoco les permite construir entre sí una solidaridad de grupos postergados, pues los antagonismos también los separan. El dominio de unas razas sobre otras se hace extensivo al empleo de los cuerpos inferiores. Vargas Llosa recuerda lo mucho que le desagradaba, siendo muchacho, enterarse de cómo sus pares sociales, los amigos de barrio (de los que se fue distanciando debido a la maduración, sobre todo sexual, que le otorgó la experiencia de estudiar en el colegio militar Leoncio Prado, escenario de su primera novela) se servían sin escrúpulo de la empleadas domésticas, cholas, para iniciarse sexualmente:

Buen número de los amigos del barrio seguían siendo vírgenes y esperaban desvirgarse con las sirvientas de sus casas. Recuerdo una conversación, uno de esos sábados o domingos por la tarde, en la esquina de Colón y Juan Fanning, en la que, en rueda del barrio, uno de ellos nos contó cómo se había «tirado a la chola», luego de darle, con mañas, a tomar «yohimbina» (unos polvitos que, decían, volvían

locas a las mujeres, de los que hablábamos sin cesar como de algo mágico, y que, por lo demás, yo nunca vi). Y recuerdo otra tarde en que unos primos me relataron la maquiavélica estrategia que tenían urdida para «embocarse» a una sirvienta, un día que sus padres estaban ausentes. Y recuerdo mi malestar profundo en ambas ocasiones y siempre que mis amigos, de Miraflores o del colegio, se jactaban de tirarse a las cholas de sus casas (110)

Añade el narrador que semejante práctica, en la que nunca incurrió, le provocaba indignación. Con todo, hay una razón más profunda y turbadora que lo llevaba a rechazar semejantes manejos, bastante “naturalizados” dentro de la clase media peruana de aquel entonces. Ella es que del comercio sexual entre uno de sus tíos y una empleada doméstica resultó un vástago que la familia Llosa nunca supo bien cómo incorporar al clan:

He contado que mis abuelos trajeron de Cochabamba a Perú, a un muchacho de Saipina, Joaquín, y a un niño recién nacido que una cocinera abandonó en casa. Ambos habían continuado en la familia, en Piura, luego en el departamento de Dos de Mayo, en Lima, y finalmente, en uno más amplio, que tomaron los abuelos en una quinta de la calle Porta, en Miraflores. Mis tíos le encontraron un trabajo a Joaquín, que se fue a vivir solo. Orlando, que había vivido siempre entre los sirvientes de la casa y que, en esa época debía de andar por los diez años, a medida que iba creciendo se parecía más al tercero de mis tíos; más, incluso, que los hijos legítimos de éste. Aunque en la familia no se tocaba el tema, estaba siempre ahí y nadie se atrevía a mencionarlo ni, lo que es peor, a hacer algo para enmendar de algún modo lo ocurrido, o atenuar sus consecuencias (110-11)

No fue ésta, sin embargo, siempre la sola situación que motivó en el protagonista el descubrimiento de las disímiles suertes de los cuerpos en un contexto tensionado por el racismo y la regulación biopolítica.

El Perú era un país de feroces contrastes, de millones de gentes pobres y de apenas un puñado de peruanos que vivían de manera comfortable

y decente, y de que los pobres -indios, cholos y negros- eran, además de explotados, despreciados por los ricos, gran parte de los cuales eran «blancos». Y en un sentimiento muy vivo de que aquella injusticia debía cambiar y que ese cambio pasaba por eso que se llamaba la izquierda, el socialismo, la revolución. Desde esos últimos meses en Piura comencé a pensar, en secreto, que en la universidad procuraría ponerme en contacto con los revolucionarios y ser uno de ellos. Y decidí también presentarme a la Universidad de San Marcos y no a la Católica, universidad de ñiños bien, de blanquitos y de reaccionarios. Yo iría a la nacional, la de los cholos, ateos y comunistas (203)

Desde la perspectiva posterior a las elecciones en que fue derrotado, Vargas Llosa ya no ve las cosas tan fácilmente discernibles, ya no le parece tan simple y maniqueamente separable la “racialidad peruana”. Más aún, el Vargas Llosa de este período otorga especial atención a los factores incontrolables, irracionales que subyacen a las elaboraciones culturales, las cuales, lo vamos viendo, ubican al cuerpo en su centro:

[la rivalidad] La mayoría de las veces es inconsciente, nace de un yo recóndito y ciego a la razón, se mama con la leche maternal y empieza a formalizarse desde los primeros vagidos y balbuceos del peruano (12)

En suma, una suerte de fantasma, cuya secreta operatividad teledirige el accionar de la sociedad peruana entera. Este es un punto que al narrador le interesa subrayar, ya que insiste en él hasta en dos oportunidades y prácticamente en los mismos términos. A mi me punza esta repetición, de modo que la repetiré

Es un grave error, cuando se habla de prejuicio racial y de prejuicio social, creer que éstos se ejercen sólo de arriba hacia abajo; paralelo al desprecio que manifiesta el blanco al cholo, al indio y al negro, existe

el rencor del cholo al blanco y al indio y al negro, y de cada uno de estos tres últimos a todos los otros (12)

Comentando el racismo que se desató durante la segunda vuelta de las elecciones que lo enfrentó a Alberto Fujimori cuando ambos aspiraban a presidir el Perú, el narrador repite y expande ideas que ya conocemos:

Cuando se habla de prejuicio racial, se piensa de inmediato en el que alienta aquel que tiene una posición de privilegio hacia el que se halla discriminado y explotado, es decir, en el caso del Perú, el del blanco hacia el indio, el negro y las distintas variantes del mestizo (el cholo, el mulato, el zambo, el chinicholo, etcétera), pues, simplicando (sic) - y, en lo que concierne a las últimas décadas, simplicando (sic) mucho-, es verdad que el poder económico suele concentrarse en la pequeña minoría de ancestros europeos y la pobreza y miseria -esto sin excepción- en los peruanos indígenas y de origen africano. Esa minúscula minoría blanca o emblanquecida por el dinero y el ascenso social no ha ocultado jamás su desprecio hacia los peruanos de otro color y otra cultura, al extremo de que expresiones como «indio», «cholo», «negro», «zambo», «chino» tienen en su boca una connotación peyorativa. Aunque no escrita, ni amparada por alguna legislación, siempre ha habido en esa pequeña cúpula blanca una tácita actitud discriminatoria hacia los otros peruanos, que, a veces, generaba pasajeros escándalos, como, por ejemplo, uno celebre, en los años cincuenta, cuando el Club Nacional baloteó, impidiéndole el ingreso a la institución a un destacado agricultor y empresario iqueño, Pedro Guimoyi, por su origen asiático, o cuando, en el Congreso fantoche de la dictadura de Odría, un parlamentario de apellido Faura intentó hacer aprobar una ley a fin de que los serranos (en verdad, los indios) tuvieran que pedir un salvoconducto para venir a Lima. (En mi propia familia, cuando yo era niño, la tía Eliana fue discretamente segregada por casarse con un oriental.)

Ahora bien, paralelos y recíprocos a estos sentimientos y complejos, existen los prejuicios y rencores de las otras etnias o grupos sociales hacia el blanco y entre sí, superponiéndose y cruzándose con ellos las actitudes despectivas inspiradas en lealtades geográficas y locales. (Como, después de la Conquista, el eje de la vida política y económica peruana se desplazó de la sierra a la costa, desde entonces el

costeño pasó a despreciar al serrano y a mirarlo como a un inferior.) No es exagerado decir que, si se radiografía de manera profunda a la sociedad peruana, apartando aquellas formas que los encubren, y que son arraigadas en casi todos los habitantes de ese «país antiguo» que somos –la antigüedad es siempre forma y ritual, es decir disimulo y ficción-, lo que aparece es una verdadera caldera de odios, resentimientos, prejuicios (505).

Las alusiones de esta cita a los asiáticos u orientales no resultan gratuitas, así como tampoco la insistencia en que el racismo dentro de la sociedad peruana no transcurre en una sola dirección – lo que es innegable aun cuando podría arguirse que semejante homologación pasa por alto el dato de quién detenta el poder así como la producción de la subalternidad étnica y la centralidad de la blancura como significante trascendente –que ya vimos en el caso de Elizondo-. Ella intenta explicar cómo fue que el poderoso, incontrolable e irracional prejuicio racial anti blanco, traído a la campaña por el candidato Fujimori, enturbió la atmósfera de la contienda a la par que rindió al desconocido ingeniero nisei pingües réditos electorales:

Cuando me hicieron ver el vídeo de un mitin en Villa el Salvador del 9 de mayo, en el que Fujimori utilizaba, de esta manera desembozada el tema racial -lo había hecho ya antes, en Tacna- definiendo la contienda electoral ante las empobrecidas masas indias y cholas de los pueblos jóvenes, como una confrontación entre los blancos y los oscuros, lo lamenté, porque azuzar de esa manera el prejuicio racial significaba jugar con fuego, pero pensé que iba a dar buenos réditos electorales. Rencor, resentimiento, frustración de gentes secularmente explotadas y marginadas, que veían en el blanco al poderoso y al explotador podían ser maravillosamente manipulados por un demagogo, si repetía algo que, por lo demás, tenía base: que los blanquitos del Perú parecían apoyar como un solo bloque mi candidatura. (...) Desde luego que, si se trataba de eso, hubiéramos podido mostrar que no sólo había blanquitos en el Frente sino cientos de miles de peruanos oscuros, de todas las variedades imaginables. Pero *no se trataba de eso* y para mí eran tan repugnantes los prejuicios contra un peruano japonés o indio como contra un peruano

blanco, y así lo dije, cada vez que me vi obligado a tocar el tema. El no se apartó ya de la campaña y un número indeterminado –pero pienso que alto- de votantes fue sensible a él, sintiendo que, al votar por un amarillo contra un blanco (es lo que parece que soy, en el mosaico de las razas peruanas) cumplía un acto de solidaridad y de desquite étnicos (508-9).

Vargas Llosa se percata *post festum* de elaboraciones imaginarias que parecerían haber sido siempre claras, a la luz de lo que relata, pero que nos se condicen con ciertas contradicciones en las que parece caer al establecer el perfil de esa diferencia con respecto a la cual se define, y que consistiría en un pleno síntoma de la otredad en la que el autor no distingue claramente lo racial de lo étnico<sup>80</sup> ni tampoco mantiene una coherencia de la comprensión de lo corpóreo, pues, por momentos, se alude a la abigarrada pluralidad de mestizajes en el Perú, para, más adelante, normalizar esa pluralidad en algunos cuantos conglomerados que no se corresponden con la complejidad racial peruana. Y esto ha de colocarse en el rubro de los fracasos de liberalismo peruano que, como observa atinadamente Carlos Iván Degregori, no estuvo en condiciones –o no quiso, diría yo- de percatarse del “mercantilismo de la piel”, ventaja étnico-cultural más que racial, que él define así “beneficio del que gozan aún hoy los criollos en el Perú, donde todavía el hecho de ser blanco o de piel clara otorga una suerte de ‘renta diferencial’, que se gana con sólo mostrar la cara (87-8). La “renovación” que se quiso traer a la sociedad peruana ocultaba la férrea estructura de clases del país bajo la coartada de una modernización discursiva.

---

<sup>80</sup> Mientras el concepto de raza se apoya en lo biológico, en diferencias fenotípicas, la etnicidad posee un alcance mayor. De acuerdo a Peter Brooker “ethnic identity implies a sense of belongingness, founded on an attachment to an actual or possible homeland, its cultural heritage, belief system, political history, language, characteristics myths, customs, manners, foods, sports, literature, art or architectural style. A corollary of this is that ethnic identity is based on perceived differences between a given identity and that of a neighbouring group or dominant culture within which an ethnic group, or groups, may be positioned. (92-3)

#### 4.4. DESCOMPOSICION Y DETERIORO EN *CONFIESO QUE HE VIVIDO Y CONJETURAS SOBRE LA MEMORIA DE MI TRIBU*

De todos los textos que componen mi corpus quizá ninguno tenga una obertura tan bella como la de *Confieso que he vivido*. Conviene que me detenga en ese impresionante comienzo, titulado «El bosque chileno»:

... Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza, los gigantescos raulíes levantan su encrespada estatura, un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes. Y luego desde su escondite suena como un oboe... Me entra por las narices hasta el alma el aroma salvaje del laurel, el aroma oscuro del boldo... El ciprés de las guaitecas intercepta mi paso... Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas... Tropiezo en una piedra, escarbo la cavidad descubierta, una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos, inmóvil, grande como un cangrejo... Un cábaro dorado me lanza su emanación mefítica, mientras desaparece como un relámpago su radiante arco iris... Al pasar cruzo un bosque de helechos mucho más alto que mi persona: se me dejan caer en la cara sesenta lágrimas desde sus verdes ojos fríos, y detrás de mí quedan por mucho tiempo temblando sus abanicos... *Un tronco podrido: ¡qué tesoro!... Hongos negros y azules le han dado orejas, rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes, otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota, veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación, como que al tronco muerto se le escapara el alma...*

Más lejos cada árbol se separó de sus semejantes... Se yerguen sobre la alfombra de la selva. secreta, y cada uno de los follajes, lineal encrespado, ramoso, lanceolado, tiene un estilo diferente, como cortado por una tijera de movimientos infinitos... Una barranca; abajo el agua transparente se desliza sobre el granito y el jaspe... Vuela una mariposa pura como un limón, danzando entre el agua y la luz... A mi lado me saludan con sus cabecitas amarillas las infinitas calceolarias... En la altura, como gotas arteriales de la selva mágica se cimbran los copihues rojos (Lapageria Rosea)... El copihue rojo es la flor de fa sangre, el copihue blanco es la flor de la nieve... En un temblor de hojas atravesó el silencio la velocidad de un zorro, pero el silencio es la ley de estos follajes... Apenas el grito lejano de un animal confuso... La intersección penetrante de un pájaro escondido... El

universo vegetal susurra apenas hasta que una tempestad ponga en acción toda la música terrestre.

Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta.

De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo. (13-14) [las cursivas son mías]

El narrador autodiegético aparece, en un primer momento, como sumergido en un paisaje exuberante (que no es la que uno asocia de inmediato con la geografía chilena), una naturaleza ubérrima, regida por poderosos ciclos de fecundidad y descomposición, un mundo que no es necesariamente acogedor para el ser humano pero sí sublime, impone una trabajosa, y se diría que voluptuosa, cerrazón en torno al individuo. Especial atención debemos dar a la proclamada fascinación por lo putrefacto. ¿Acaso ello se explique porque la descomposición mismo “libera” una pluralidad de procesos naturales caracterizados por su especial intensidad? ¿O, tal vez, porque la descomposición añade formas a la naturaleza mediante la modificación de la entidad que se descompone? Ambas razones son una: la clave reside en la exacerbada productividad que impone el estado de descomposición, pues nos equivocaríamos si lo pensáramos como un estado inerte; por el contrario, es un momento de henchida plenitud. Esta lectura se agudiza porque en un primer momento se da el uso de la construcción impersonal para elaborar una diégesis estática (la propia de la descripción), que, luego, da lugar a transformaciones de estados, lo que nos indica que el movimiento narrativo, junto con la recapitulación de la vida, ha comenzado su rotación: el protagonista sale del enmarañamiento natural, se separa de él, para cumplir una misión en el mundo.

Esta escisión con respecto a la naturaleza perturba a Neruda ya que el poeta mismo, en tanto que ser humano, se sabe también naturaleza. Son distintos los modos y momentos en *Confieso que he vivido* en los cuales el sujeto parece ser recapturado por la esfera de lo natural. No obstante

hay una vía particularmente punzante para mí. Para presentarla quisiera transcribir un extenso pasaje de las memorias de Neruda que corresponde a la estancia del poeta, cuando joven, en Asia. El viaje a Oriente abrió a Neruda las puertas a un mundo “violento y extraño”, de profundas desigualdades y jerarquías que regían con precisión la separación de los cuerpos: es el mundo colonial del imperio británico, con su nítida separación de cuerpos (de un lado los colonizadores; de otro, los indígenas) superpuesta, muchas veces, a poblaciones muy divididas entre sí, como ocurre en la India y su sistema de castas. Atraído por la calle y su tráfago, Neruda suele vagabundear sin reparo por distintos ámbitos, para escándalo de sus amigos británicos, diplomáticos como él, quienes, a poco, ante el hábito incorregible del poeta de merodear y mezclarse con los nativos, le retiran el saludo (123). Pero de todas las experiencias en Oriente que Neruda relata, la que me ha impresionado más, justificadamente, como se verá, aconteció en Singapur.

Mi solitario y aislado bungalow estaba lejos de toda urbanización. Cuando yo lo alquilé traté de saber en dónde se hallaba el excusado que no se veía por ninguna parte. En efecto, quedaba muy lejos de la ducha; hacia el fondo de la casa.

Lo examiné con curiosidad. Era una caja de madera con un agujero al centro, muy similar al artefacto que conocí en mi infancia campesina, en mi país. Pero los nuestros se situaban sobre un pozo profundo o sobre una corriente de agua. Aquí el depósito era un simple cubo de metal bajo el agujero redondo.

El cubo amanecía limpio cada día sin que yo me diera cuenta de cómo desaparecía su contenido. Una mañana me había levantado más temprano que de costumbre. Me quedé asombrado mirando lo que pasaba.

Entró por el fondo de la casa, como una estatua oscura que caminara, la mujer más bella que había visto hasta entonces en Ceilán, de la raza tamil, de la casta de los parias. Iba vestida con un sari rojo y dorado, de la tela más burda. En los pies descalzos llevaba pesadas ajorcas. A cada lado de la nariz le brillaban dos puntitos rojos. Serían vidrios ordinarios, pero en ella parecían rubíes.

Se dirigió con paso solemne hacia el retrete, sin mirarme siquiera, sin darse por aludida de mi existencia, y desapareció con el sórdido receptáculo sobre la cabeza, alejándose con su paso de diosa.

Era tan bella que a pesar de su humilde oficio me dejó preocupado. Como si se tratara de un animal huraño, llegado de la jungla, pertenecía a otra existencia, a un mundo separado. La llamé sin resultado. Después alguna vez le dejé en su camino algún regalo, seda o fruta. Ella pasaba sin oír ni mirar. Aquel trayecto miserable había sido convertido por su oscura belleza en la obligatoria ceremonia de una reina indiferente.

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la India. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la escena (140-1)

Freud establece que el niño no experimenta repugnancia hacia sus materias fecales y que, más bien, las considera como un regalo o don hacia aquellos a los que aprecia; la analidad, entonces, procura placer físico así como contribuye al desarrollo del narcisismo en el sujeto, ya que la posibilidad de retener las heces le confiere la percepción de soberanía sobre su cuerpo. Así mismo, las heces constituyen la primera producción humana. Freud, además, establece una analogía entre defecar y parir. Pero la conexión más interesante es aquella que vincula lo fecal con la castración:

Since the column of faeces stimulates the erotogenic mucous membrane of the bowel, it plays the part of an active organ in regard to it; it behaves just as the penis does to the vaginal mucous membrane, and acts as it were as its forerunner during the cloacal epoch. The handing over of faeces for the sake of (out of love for) some one else becomes a prototype of castration; it is the first occasion upon which an individual parts with a piece of his own body

in order to gain the favour of some other person whom he loves  
("From the History" 84)

Distingúa el pensador vienés en las varias fases del desarrollo psicosexual del niño una fase específica, la segunda, a la que denominaba "anal". Esta fase, que se desarrolla entre los dos y cuatro años de edad del ser humano, se orienta hacia la defecación y el orificio anal. Freud considera que esta fase supone una organización sádico-anal -que puede perpetuarse a lo largo de la vida- caracterizada por el predominio del sadismo y de la importancia de lo "cloacal" (Freud, "From the History" 185-6; 198-9). Una vez internalizadas por el sujeto las prescripciones sociales con relación a lo impuro, éste desplaza su afecto hacia las heces a los regalos y el dinero. Norman O. Brown indica que:

Excrement is the dead life of the body, and as long as humanity prefers a dead life to living, so long is humanity committed to treating as excrement not only its own body but the surrounding world of objects, reducing all to dead matter and inorganic magnitudes. Our much prized "objectivity" toward our own bodies, other persons, and the universe, all our calculating "rationality," is, from the psychoanalytical point of view, an ambivalent mixture of love and hate, an attitude appropriate only toward excrement, and appropriate to excrement only in an animal that has lost his own body and life (295)

Lo fecal posee una dimensión ambigua no solamente porque, como se ha indicado en muchas oportunidades, constituye un producto del cuerpo que se ha autonomizado con respecto a aquél, articulando así lo interno y lo externo (Pops), sino también porque posee una dimensión afirmativa de lo vital. Así, para Octavio Paz el excremento es muerte y vida. Es muerte en tanto que consiste en detritus, pero, a la vez, es abono, es decir fuente de vida (Paz, *Conjunciones* 29).

Todavía más: existe una dimensión trascendente de lo excremental, una sacralidad no admitida pero atestiguada abundantemente en diversas culturas (Bourke). En el caso que vengo comentando parecería claro que la pesquisa por la misteriosa desaparición de las heces (y la preocupación nerudiana por enterarse del destino de su defecación ha de ser visto como una búsqueda de su propia identidad) conduzca a Neruda al encuentro con una mujer que pertenece a la casta de lo parias o intocables, a los que se asigna, precisamente por su impureza, la tarea de recoger las heces. Que esta mujer posea una belleza excepcional podría leerse como un rasgo de acentuación de la estructura antitética que quiere subrayar la oposición de contrarios entre atracción y repulsión, en una operación de cuño romántico, para nada ajena al orientalismo hispánico (Kushigian). De otra parte el “sórdido receptáculo” que la hermosa paria lleva sobre la cabeza constituiría, metonímicamente, una suerte de corona excremental.

Al margen de que el evento que relata haya, o no, acontecido, lo cierto es que en el texto de Neruda se cumple una cara fantasía masculina: la del control total sobre una hermosa y enigmática mujer. El relato de Neruda, además, se “beneficia” de una atmósfera exótica que permite en el lector una más rápida y fácil “suspension of disbelief”. Pero hay más en este notable pasaje de las memorias del poeta chileno. Neruda se había encontrado con que su predisposición y la atracción que sobre él ejercían los nativos lo colocó fuera del círculo de funcionarios coloniales y diplomáticos occidentales en que se le acogía, a despecho de que Neruda proviniese de un país periférico que también vivió la experiencia colonial. Este “afuera” en que se le coloca, será replicado dentro de la estructura del relato por un afuera mayor: el de la mujer de raza tamil, paria, intocable, quien encarna al subalterno.

Neruda viola a la beldad tamil como medida extrema al ver insatisfecho su anhelo narcisista de reconocimiento. En efecto, en primer lugar, el poeta registra la indiferencia de la muchacha (“Se dirigió con paso solemne hacia el retrete, sin mirarme siquiera, sin darse por aludida de mi existencia”); la presencia de la bella e inescrutable mujer lo perturba (“me dejó preocupado”); un mecanismo de reacción primordial busca naturalizarla al negarle una humanidad plena o, cuando menos, paralela y análoga a la que él posee (“como si se tratara de un animal huraño, llegado de la jungla, pertenecía a otra existencia, a un mundo separado”); intenta, luego, interpelarla (“la llamé sin resultado”) y, más tarde, seducirla (“después alguna vez le dejé en su camino algún regalo, seda o fruta. Ella pasaba sin oír ni mirar”). La inutilidad de todos los esfuerzos lleva a que el poeta, no sin antes escudarse en la barrera lingüística (“no había idioma alguno en que pudiera hablarle”), opte por forzar a la mujer. Un último esfuerzo de racionalización es lo que leo en el “desprecio” que la muchacha dirige a Neruda. Si como dice Homi Bhabha, se debe entender la vigilancia del poder colonial relacionada con el régimen escópico (76-7), entonces se produce una compleja interconexión entre pulsión escópica, voyuerismo y el orden de lo imaginario. De otro lado, no deja de ser tentador comprender el proceder de Neruda como una manifestación en el plano personal de ese “deseo poscolonial” por el cual América Latina indaga su ubicación en el occidentalismo que le ha sido impuesto como consecuencia de su engendramiento en el contexto de la expansión colonial europea<sup>81</sup>. Si, como sabemos por los trabajos de Edward Said, el occidentalismo halla su par simétrico y especular en Oriente, su

---

<sup>81</sup> El vínculo entre Oriente y América Latina, no obstante, se podría manifestar de otro modo. Como ha indicado Mabel Moraña: “En los heterogéneos escenarios latinoamericanos, la visión orientalista no sólo reproduce las visiones centrales, sino que se apoya asimismo en formas más directas de experiencia heterotópica (...). Pero América y Oriente se convocan entre sí, aun a partir de sus sobredeterminados imaginarios poscoloniales, en la representación orientalista, en una alianza de otredades que potencia el espacio periférico y refuerza la idea de la existencia de epistemologías alternativas aun dentro del espacio regulado y monológico de la modernidad.” (Moraña, *Crítica impura* 211-4).

síntoma, en el sentido que Žižek otorga a este concepto, la conducta de Neruda replica la que sería fácil de imaginar en un colonizador ávido de servirse de las nativas para satisfacer su sensualidad.

Efectivamente, Neruda, varón y occidental, demanda de la paria, mujer y nativa, que lo constituya como tal y lo confirme mediante el reconocimiento. Entonces, parecería ser el caso que el vínculo con la mujer se yergue como posibilidades de realización abortada o, si se quiere, castradoras, para con el poeta, quien halla en el canto la sola fuerza y praxis que le permite trascender esa limitación. Si, como ya indiqué, el inicio puede comprenderse como una suerte de metáfora del poeta saliendo del barro esencial (que yo relaciono con lo excrementicio), la marcha existencial de Neruda conlleva una evolución desde ese caos primordial hasta el ordenamiento y racionalidad que permite la *poesis*. Hasta aquí, entonces, un fragmento en el que parecería que lo que se pretende es reforzar la subalternización del personaje femenino de modo particularmente detallado y prolijo. Sin embargo, y aquí el texto de Neruda se abre hacia otras dimensiones más complejas: lo que quiero subrayar es la significativa reiteración de la temática escatológica en el texto de Neruda. Para ello, requiero otra cita, que tomo del capítulo 9 (“Principio y fin de un destierro”). Refiere una experiencia extrema a la que el poeta Nazim Hikmet, amigo de Neruda, fue sometido:

A Nazim, acusado de querer sublevar la marina turca, lo condenaron a todas las penas del infierno. El juicio tuvo lugar en un barco de guerra. Me contaba cómo lo hicieron andar hasta la extenuación por el puente del barco, y luego lo metieron en el sitio de las letrinas, donde los excrementos se levantaban medio metro sobre el piso. Mi hermano el poeta se sintió desfallecer. La pestilencia lo hacía tambalear. Entonces pensó: los verdugos me están observando desde algún punto, quieren verme caer, quieren contemplarme desdichado. Con

altivez sus fuerzas resurgieron. Comenzó a cantar, primero en voz baja, luego en voz más alta, con toda su garganta al final. Cantó todas las canciones, todos los versos de amor que recordaba, sus propios poemas, las romanzas de los campesinos, los himnos de lucha de su pueblo. Cantó todo lo que sabía. Así triunfó de la inmundicia y del martirio. Cuando me contaba estas cosas yo le dije: «Hermano mío, cantaste por todos nosotros. Ya no necesitamos dudar, pensar en lo que haremos. Ya todos sabemos cuándo debemos empezar a cantar» (276)

En este caso, como notamos, el poeta no puede eludir la fascinación de la inmundicia aunque no esté dispuesto a tolerar una aproximación hacia una de las características dominantes en lo que se refiere a la material fecal: me estoy refiriendo al olor. En efecto, el olfato se ubica claramente en el último puesto a nivel jerárquico de los sentidos humanos, y cuando menos desde la época de la Ilustración, se le considera el menos esclarecedor de los sentidos, el que aporta menos a la epistemología y a la estética, pues, anclado al index, a la materialidad de su referente, que no se puede soslayar, resiste a la simbolización. Como indica Dominique Laporte:

The sixteenth century reinvented colonization while purifying speech, and domesticated waste while promoting an aesthetic in accord with the hygienic demands of a powerful State. In so doing, it inaugurated a process that resulted in the restructuring of the hierarchy of the senses. The sense of smell was relegated to the bottom of the heap (where it will stay as long as capitalism's insatiable production considers excrement a precious commodity to be turned into gold). The new irreducibility of smell and the beautiful is also not without ties to the simultaneous emergence of a drive that extracts odor and leaves only pure matter behind (96)

El pasaje podría leerse como una metonimia del deseo a la vez que como manifestación del temor hacia lo fecal en tanto que límite último y primordial de lo humano increado, de lo

humano todavía no plenamente constituido ni separado de lo matricial; en suma, de lo abyecto. Este temor encarna en las heces y en la alianza entre el sujeto femenino como portador de una amenaza para la identidad masculina. Acaso por ello en *Confieso que he vivido* existe una delectación recurrente en representar el cuerpo femenino subalternizado en situaciones de pasividad, deterioro y muerte: en la India, donde Neruda atestigua con repugnancia el rígido disciplinamiento y la separación de los cuerpos que impone el orden colonial británico, la esposa mestiza del estadounidense Powers, conocido del poeta con quien comparte comilonas, se suicida debido a que su marido decide casarse nuevamente:

Una vez que llegamos a su casa, la casa de su primera mujer, hallamos a ésta, una mestiza doliente, agonizando con su taza de veneno en el velador y una carta de despedida. Su cuerpo moreno, totalmente desnudo, estaba inmóvil bajo el mosquitero. Duró varias horas su agonía (122)

Así mismo, tras reseñar el destino de Nancy Cunard, la aristócrata inglesa que escogió una vida de lucha contra el racismo, Neruda no olvida detallar su fin:

En 1969 mi amiga Nancy Cunard moriría en París. En una crisis de su agonía bajó casi desnuda por el ascensor del hotel. Allí se desplomó y se cerraron para siempre sus bellos ojos celestes. Pesaba treinta y cinco kilos cuando murió. Sólo era un esqueleto. Su cuerpo se había consumido en una larga batalla contra la injusticia del mundo. No recibió más recompensa que una vida cada vez más solitaria y una muerte desamparada (179-180)

Quizá el caso más penoso sea el de la separación final con Josie Bliss. La joven ex amante de Neruda había llegado a Ceilán, persiguiéndolo. Su conducta antisocial obliga a las autoridades a

expulsarla del país, a no ser que Neruda la acoja, cosa que el poeta rehusa. He aquí cómo se narra el último encuentro de los amantes:

Por fin un día se decidió a partir. Me rogó que la acompañara hasta el barco. Cuando éste estaba por salir y yo debía abandonarlo, se desprendió de sus acompañantes y, besándome en un arrebato de dolor y amor, me llenó la cara de lágrimas. Como en un rito me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos. No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. La razón me lo impedía, pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria (136-7)

La humillación final de Bliss tal vez compense a Neruda por los temores que ella alguna vez le inspiró (“terrorista amorosa” la llama, 136), sobre todo cuando se vio forzado a dejar la India para huir de su histérica afectividad:

Tuve dificultades en mi vida privada. La dulce Josie Bliss fue reconcentrándose y apasionándose hasta enfermar de celos. De no ser por eso, tal vez yo hubiera continuado indefinidamente junto a ella. Sentía ternura hacia sus pies desnudos, hacia las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura. Pero su temperamento la conducía hasta un paroxismo salvaje. (...) A veces me despertó una luz, un fantasma que se movía detrás del mosquitero. Era ella, vestida de blanco, blandiendo su largo y afilado cuchillo indígena. Era ella paseando horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme (124)

De la misma manera, Neruda y Alvaro da Silva, un amigo suyo, deciden dejar de ver a una muchacha que conocieron en una *boîte* parisiana porque aquella poseía una voluptuosidad tan intensa que los perturba y podría hacer colapsar sus planes (100-1).

La complacencia Nerudiana en demorarse en ciertos aspectos de la degradación femenina, innegable a despecho de los rápidos, escuetos y, sobre todo, abstractos elogios a las amadas, quizá provenga, si nos dejamos llevar por un momento por cierta tentación psicocrítica, de los tempranos temores e inhibiciones que el poeta experimentó durante la infancia y la temprana juventud. De los años tempranos de Temuco, Neruda recuerda esta experiencia:

Frente a mi casa vivían dos muchachas que de continuo me lanzaban miradas que me ruborizaban. Lo que yo tenía de tímido y de silencioso lo tenían ellas de precoces y diabólicas. Esa vez, parado en la puerta de mi casa, trataba de no mirarlas. Tenían en sus manos algo que me fascinaba. Me acerqué con cautela y me mostraron un nido de pájaro silvestre, tejido con musgo y plumillas, que guardaba en su interior unos maravillosos jebecillos de color turquesa. Cuando fui a tomarlo una de ellas me dijo que primero debía hurgar en mis ropas. Temblé de terror y me escabullí rápidamente, perseguido por las jóvenes ninfas que enarbolaban el incitante tesoro. En la persecución entré por un callejón hacia el local deshabitado de una panadería de propiedad de mi padre. Las asaltantes lograron alcanzarme y comenzaban a despojarme de mis pantalones cuando por el corredor se oyeron los pasos de mi padre. Allí terminó el nido. Los maravillosos huevecillos quedaron rotos en la panadería abandonada, mientras, debajo del mostrador, asaltado y asaltantes conteníamos la respiración (23)

Un segundo momento importante tiene que ver con el que parece ser el primer contacto significativo con europeos cultos. En este caso se trata de tres ancianas francesas madereras que acogen al joven Neruda cuando éste, habiendo sido invitado a una trilla por la zona del lago

Budi, en la región de Araucanía, se extravía. Las tres hospitalarias hermanas habían acogido a 27 viajeros a lo largo de treinta años de soledad. Llevaban una ficha muy precisa de cada uno de los menús servidos a sus ocasionales huéspedes, a fin de no repetirlo nunca, y preservaban la elegancia y cultura francesas en medio del aislamiento en que vivían. El joven Neruda queda deslumbrado no sólo ante el brillo de la plata y el cristal de la mesa:

Me invadió una timidez extrema, como si me hubiera invitado la reina Victoria a comer en su palacio. Llegaba desgredado, fatigado y polvoriento, y aquella era una mesa que parecía haber estado esperando a un príncipe. Yo estaba muy lejos de serlo. Más bien debía parecerles un sudoroso arriero que había dejado a la puerta su tropilla de ganado.

Pocas veces he comido tan bien. Mis anfitrionas eran maestras de cocina y habían heredado de sus abuelos las recetas de la dulce Francia. Cada guiso era inesperado, sabroso y oloroso. De sus bodegas trajeron vinos viejos, conservados por ellas según las leyes del vino de Francia (38)

En suma, desde su admirable obertura, *Confieso que he vivido* diseña una corporeidad que contrasta, sin duda, con el más reposado recuento de la formación intelectual nerudiana, en que el mundo representado parece haber sido capturado por la del código estético del propio autor, como ya indiqué. Pero ello no importa, porque el elemento que Neruda proporciona, su particularidad, consiste en adosar a las circunstancias del mundo, por trágicas y dolorosas que ellas sean, una mirada que aun en su dolor no deja de aportar lo que, siguiendo a Italo Calvino, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989), definiría como la pesadez del mundo<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Neruda concede relevancia mayor a la aprehensión de la otredad a partir de resaltar su materialidad corpórea, la que, a lo largo de años y acontecimientos, posee un poder mayor de sugerencia. No sorprenderá, por lo mismo, que se apresuré a consignar una breve alusión al físico de los personajes que ha conocido a lo largo de su vida, y que sea en este nivel donde se cifren rasgos fundamentales del temperamento del otro: Eluard es un “normando azul y rosa, de textura recia y delicada” (383); Somlyo Georgy es húngaro hasta los huesos (389); del

(y, por tanto, del cuerpo): su espesor concreto, su sabor, sus sensaciones. Ahora se entiende mejor porque la importancia en *Confieso que he vivido* para lo que tiene que ver con los placeres del cuerpo, en especial con los de la ingestión (recuérdese el segmento denominado “El vino y la guerra”, cuyo punto climático podría ubicarse en el momento cuando, en compañía de Ilya Ehrenburg bebe parte de la cava de Goebbels, 343), pues de estos deriva el reimpulso del ciclo de ingestión y excreción, lo que opera como significante de plenitud y amenaza a la estabilidad identitaria. La profusión nerudiana rubrica el exceso erótico que excede los protocolos de la cultura. En el Epílogo a la *Historia del Erotismo*, Georges Bataille indica:

In the universe as a whole, energy is available without limit, but on the human scale which is ours, we are led to take account of the quantity of energy we have at our disposal. We do this spontaneously, but in return we should recognize the need to consider another fact: we have quantities of energy that we are obliged to spend in any case. We can always dry up its source; we would only have to work less and be idle, at least in part. But then leisure is one way among others of squandering or destroying — the surplus energy, or, to simplify, the surplus available resources. Twenty-four hours of leisure activities cost, in positive terms, the energy necessary for the production of a day's supply of necessary provisions; or negatively, if one prefers, a non-production of everything a worker would have produced in this lapse of time. Pure leisure (and of course labour strikes) is merely

---

campesino Miguel Hernández, Neruda evoca su “cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frecura subterránea” (164); de Gandhi, su cara de sagacísimo zorro (116). Particular interés reviste lo fisiognómico en la semblanza de César Vallejo: “Vallejo era más bajo de estatura que yo, más delgado, más huesudo. Era también más indio que yo, con unos ojos muy oscuros y una frente muy alta y abovedada. Tenía un hermoso rostro incaico entristecido por cierta indudable majestad (...) Vallejo era sombrío tan sólo externamente, como un hombre que hubiera estado en la penumbra, arrinconado durante mucho tiempo. Era solemne por naturaleza y su cara parecía una máscara inflexible, cuasi hierática.” (98) La que, además, sirve de contraste a la de Vicente Huidobro, quien, con un mechón de pelo sobre la frente, posa como Napoleón (98). Esta concepción se aúna a la idea de que la larga frecuentación del idioma propia a todo escritor terminado por establecer una internalización de aquél en el cuerpo mismo del escritor, de una parte, y, de otra, que el empleo de la lengua habrá de adquirir ciertas propiedades y características en tanto que establece complejos y múltiples vasos comunicantes con el entorno geográfico.

added to the outlets that the available energy has beyond what is required for basic necessities. These outlets are essentially eroticism, luxury products (whose energy value is calculable in labour time) and amusements, which are the small change of the holiday; then there is work, which in some way increases the amount of production we will have at our disposal; and lastly, wars (Botting y Wilson 271).

Pero, justo es decirlo, esa plenitud del texto nerudiano, es pasible de otro tipo de interpretación.

Cito el siguiente pasaje de Susan Sontag que, en cierta medida, se aplica al presente caso:

The attachment of contemporary art to the “minimal” narrative principle of the catalogue or inventory seems almost to parody the capitalist world-view, in which the environment is atomized into “items” (a category embracing things and persons, works of art and natural organisms), and in which every item is a commodity –that is, a discrete, portable object. A general leveling of value is encouraged in the art of inventory, which is itself only one of the possible approaches to an ideally uninflected discourse (Sontag, *Styles* 25-6)

Vale decir, una saturación coleccionista que instaura la reificación del propio ser y la vida a partir del catálogo memorioso.

La insólita y, para mí, insospechada atracción por lo descompuesto de *Confieso que he vivido* la acerca a las memorias de un compatriota suyo, de estilo y obra muy diferente: José Donoso. En un pasaje de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, José Donoso recuerda a su padre, sentado en un sillón de cuero mientras leía *La montaña mágica*. Ciertamente es que, como indica, el narrador, la novela de Thomas Mann estaba de moda por aquella época, pero su alusión no parece del todo incidental –al fin y al cabo, si el padre era lector de los best sellers de su tiempo por qué salvar para la memoria precisamente el dato de que leía la obra del alemán-, ya que una de las líneas de fuerza de estas memorias consiste precisamente en los desórdenes y padecimientos del cuerpo,

tema manniano por excelencia y cuya conexión intertextual con la narrativa del chileno la crítica no ha subrayado apropiadamente, a despecho de las varias coincidencias entre ambas obras. En todo caso, es bien conocida la predilección de la obra narrativa de Donoso por los estados de descomposición, especialmente aquellos que involucran al cuerpo humano. En las memorias, éstos no se le escamotean al lector, aunque un controlado buen gusto, justo es decirlo, previene al texto de caer en lo tremebundo. La opción de Donoso, por el contrario, consiste en una aproximación cuya intensidad parece aminorada por la exposición precisa, pues se concentra en breves estallidos, de ahí el predominio de los estados convulsivos en estas memorias. Para conciliar intensidad y control parece conveniente naturalizar las alteraciones, por ello en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* se brinda atención a las manifestaciones de los ataques de locura, pues éstos resultan apropiados para que aflore la verdad de la sensación inscrita en el cuerpo. Así, el texto acuerda importancia a los accesos de Cucho Concha, insoportables para su propia madre:

La tía Clarisa, habitualmente emperifollada y mundanamente sonriente, se desesperaba con las carcajadas de su hijo loco que ya iba acercándose a los cincuenta años, y cuyos males no cedieron ni con los tratamientos de Charcot y su grupo de especialistas: en su medio siglo de vida seguía siendo un terrible niño irredutible por lo idiota. (...) Volcaba el platillo de sandwichitos para el té, rociaba la alfombra con azúcar molido, y lo peor de todo era que intentaba besar y abrazar a su madre, que, repugnada, lo rechazaba. Que se lo quitaran de encima, no podía tolerar que le despeinara la peluca con sus caricias torpes, ni que le embadurnara con sus besos el rostro recién y tan finamente maquillado. Gritaba para que vinieran a llevárselo: -¡Contreras! Contreras! Ven y llévatelo a jugar con los niños, que yo ya no puedo más (155-6)

Estos desórdenes exigen la tarea de docilizar el cuerpo de Cucho:

Contreras lo desprendía [a Cucho] a la fuerza –que era descomunal, mayor incluso que la fuerza y el porte bruto de Cucho; por eso fue contratado como celador- de su presa, remeciéndolo por los hombros para que reaccionara y gritándole «!Contreras, Contreras, Contreras!», con voz amenazante. Si no lograba una reacción inmediata, le cruzaba la cara con un bofetón salvaje que se la dejaba amoratada. El loco, volcado en un extremo del sofá Chesterfield y transformado en un montón de musculatura pasiva, en escombros, respiraba apenas, como si acabaran de someterlo a un electroshock artesanal (156-7)

Pero nos equivocáramos si olvidáramos que los accesos convulsos son propios únicamente de los dementes: uno de los grandes momentos de estas memorias se produce cuando la madre de Cucho, coja y ya de vuelta de Europa, donde inútilmente buscó remedio para la demencia de su hijo, muere. Su agonía tiene algo de balzaquiano por la intensidad desbordada de su paroxismo final:

Pese a que, al enterarse de la gravedad de misía Clarisa, don Abraham del Río corrió, sudoroso y acezando, a su lado, la enferma no fue capaz de firmar porque se encontraba demasiado absorta en otros pensamientos, todos angustiosos. Enloquecida de terror por la vida que se le iba, gritaba:

-¡No me quiero morir..., no me quiero morir! ¡Qué cosa más fea es la muerte!

Hasta que con sus dedos crispados y su rostro deforme y la cabeza pelada, apretó su prótesis y casi la quebró con la fuerza de sus mandíbulas agónicas. Dio su último suspiro como un rugido, intentando pegarse de alguna manera a la vida, y tuvieron que sujetarla para que no se cayera de la cama en su malhadado pataleo por aferrarse al harapo de vida que le quedaba (169)

La mortificación del cuerpo de Clarisa, no obstante, no acaba con la muerte: su cadáver resulta demasiado grande para el feretro en que piensan enterrarla, de modo que hace falta que intervenga una de las criadas de la familia, quien aporta la solución:

La Fely, sin embargo, hizo que algunas de las mujeres más forzudas levantaran el cadáver y lo depositaran en los cojines de raso blanco del cajón, las canillas sobresaliendo del ataúd. Entonces la Fely, con la ayuda de unas viejas, le quebró las rodillas al cadáver, doblándole brutalmente las canillas para que entraran bajo el cuerpo y éste cupiera dentro del ataúd, obligando así a la tía Clarisa a pasar contorsionada e incómoda el resto de la eternidad (170)

Conviene citar el pasaje que refiere lo ocurrido luego del entierro de Clarisa:

La tarde después del entierro de la tía Clarisa –asistió un puñado de caballeros espectrales que tras la inhumación se dispersaron entre los cipreses y las lápidas como si se apresuraran a volver a sus tumbas-, mi madre se dirigió a la casa de orates de la calle de los olivos a visitar a Cucho Concha, y ver si era capaz de hacerlo comprender lo sucedido. (...) Al entrar en la habitación de Cucho la golpeó el tufo de sábanas añejas, de orina de macho ya seca, de restos de comida pudriéndose. Avisó en la portería que se llevaba a Cucho a su casa y que por favor le avisaran a Contreras, si llegaba a aparecer. En Ejército tuvo que desnudar a Cucho y meterlo bajo la ducha, enseñándole a enjabonarse. Le cortó las uñas de las manos y las garras de los pies. El murmuraba muy tranquilo de vez en cuando: «Maman... maman...». Llamaron a un peluquero para que lo afeitara, le cortara las greñas y se las lavara con un champú nuevo, desinfectante, bueno para erradicar bichos y caspa (170-1)

Estas manifestaciones implican una actividad de los sujetos pero la transformación corporal excede lo que los sujetos intencionalmente ejecutan y entonces estamos, ante todo, en el dominio de la enfermedad, temapreciado por Donoso. Una buena muestra de ello la encontramos en el destino de la tía Rosita:

La tía rosita era tan vieja, tan vieja, que hacía muchos decenios que estaba completamente muda y guardaba cama. Tenía la mirada celeste, inocente, perdida, el pelo blanco estirado muy brillante, y en su rostro redondo y arrugado relucía una formidable plancha de dientes como para una diva (149)

O en el episodio en que la nana Teresa lleva al narrador, cuando niño, de visita a la gruta de Lourdes, para pedirle a la virgen una nueva mascota él:

Una nube de mendigos, de viejos harapientos y chiquillos patipelados e inmundos, de viejas balbucientes con bocas desdentadas y manos escamosas de sarpullidos y lacras purulentas y el cuello amarillento de mugre, clamaba alrededor mío: «¡Patroncito! ¡A mí Patroncito!» La Nana Teresa, ensombrerada y con su cuellito estilo Claudine de un vestido heredado de mi madre, me indicó que no les diera limosna más que a los pobres que no la asqueaban, a los menos sucios, a las mujeres que llevaban niños que, se veía, no eran «prestados» para mendigar (77-8)

La atención a estas manifestaciones parece anidar en un interés personal, en una predilección por registrar este aspecto de la realidad:

A mí estas escenas de harapos, fetidez y eccemas no me perturbaban. Al contrario, encontraba algo seductor en esos mendigos plañideros, en sus garras crispadas implorando una misericordia, en la fetidez de sus guiñapos mezclada con el olor a la combustión de las velas de tanta manda de jorobados, cuhepos, cojos, ciegos, enanos, turtos. Me producía una especie de mareo placentero, arrullado por la voz nasal del curita diciendo su misa eléctrica (78)

En este pasaje se nutre de la propensión donosiana hacia cierto criollismo que incorpora con éxito personajes típicos de su tierra (Sarrochi 122). El placer que le proporciona deriva, quizá, de

una radical proximidad hacia una otredad que, no obstante parece manifestarse en lo no humano de los cuerpos, no es tanto a los individuos –el otro social- a quienes se aproxima de este modo sino que el cuerpo de los otros constituye el espacio donde se manifestará el proceso de transformación, el devenir de la enfermedad como proceso. Donoso es muy consciente de ello y de que, en buena medida, tal es el fermento de su imaginario personal:

Una parte importante de mi persona está definida por despojos del siglo pasado: casas crepusculares de tres patios, galerías ventosas y soberados misceláneos, pobladas por ancianas y ancianos que no son más que espectros memoriosos, peritos en rumiar la historias de antiguos rencores y testamentos trucados, de honras y fundos perdidos alrededor de una mesa durante un juego demasiado apasionado. (...) De la memoria de estos susurros y olores surgen las figuras fantásticas y bárbaras que con frecuencia invaden mi imaginación, y a menudo soy incapaz de distinguir qué fue verdad y qué rumor en estas historias, resabios de largas noches decimonónicas que evocan en mí el escalofrío de la desorientación infantil, el temor a la soledad, al frío, a grandes espacios lóbregos e insondables (254-5)

Pero, ciertamente, hablar de encierro y decadencia nos lleva a pensar en un mundo endogámico, y, por tanto, asentado sobre la paranoia de la irrupción de lo exógeno. Y esto da paso a uno de los grandes temores de la tribu de Donoso: la del desborde libidinal como vía de acceso para la otredad que debe proscribirse.

En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* se evoca el caso de la hija menor de la familia Vergara (130-1), violada por un individuo cuya oscura piel heredará el hijo de ella, quien será encontrado a los doce años abandonado a orillas del Maule: el futuro padre de la Nana Teresa, asumida como parte de la familia. Así mismo, el que posiblemente sea le mejor capítulo de las memorias, “Los cueros negros” tiene su piedra de toque no tanto en la conducta impropia de

Eugenia ni en su fuga con el gringo Barrow sino de la erotización a que se entrega con el negro Custodio, quien la ayuda a fugar (245-54).

De la misma manera, el temor a la “contaminación” se reafirma en la secuencia dedicada al espionaje que el protagonista realiza a su propia madre, quien interactúa con un joven negro. La fantasía del narrador otorga el peso decisivo de la “aventura” posible de la madre no a la diferencia de edades o culturas sino de fenotipo. Lo que cuenta es el dato de la negritud del joven acompañante, y que ambos puedan estar sexualmente vinculados, potenciada en el ligero horror hacia la “otredad”: así, el negro posee “boca y dientes tan blancos que parecía capaz de devorarla de una sola tarascada”; era ‘feroz’; sus facciones estaban marcadas por “cruels” cicatrices tribales; devora “carnivoramente” una ensaimada que la madre del narrador le ofrece; de su cuerpo provenía un olor “animal”; su piel parece barnizada, como la de un “ofidio”; su mano, de un material distinto al de la carne de la madre (38-40)<sup>83</sup>. Lo que después se revela es que en realidad hay un vínculo de asistencialismo social. La asociación entre el africano y la madre del protagonista supone una aproximación peligrosa entre la blancura y la negritud, en tanto que ello supone colocar en riesgo el capital simbólico adosado a la primera mediante algún tipo de contaminación derivada de un acercamiento imprevisto, tan imprevisto como la conquista de la blancura de la luna por el hombre: Neil Armstrong alunizando, y violando de ese modo la

---

<sup>83</sup> Quienes encuentran al padre de la Nana Teresa lo perciben como una “pequeña bestia mansa y asustadiza” cuya piel posee una textura tan firme que hacía pensar en la de un lagarto negro (129). Pero la animalización del subalterno también abarca a quines difieren socialmente del protagonista. Un ejemplo de ello es el siguiente pasaje que se produce cuando el narrador refiere su experiencia juvenil de su primer viaje de escritor en Punta Arenas, donde trabajó en una estancia: “Cuando los peones oían un intercambio entre el patrón y yo en inglés, levantaban la cabeza *como víboras*, echándome miradas de soslayo, perturbadoras de puro resentimiento. ¿Qué diablos hacía allí –no podía ser más que algo malo- una persona como yo, tan distinta a ellos, tráfuga en su mundo y sus ritos [las cursivas son mías].” (102)

virginal blancura de Artemisa, tan blanca como la frente de la madre del narrador, consigna la absoluta “novedad” –y todo lo que de ello proviene: ansiedad, expectativa, temor, pero, también, expectativa- del acercamiento pre-sentido entre las razas.

Si recapitulo lo que he venido exponiendo hasta el momento, hallo que la imaginería de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* me hacen pensar en tres modalidades. La primera es lo “criatural” (*Kreaturlichkeist*) (Auerbach 245-264). Del mismo modo, segunda, se justificaría emplear el epíteto de “grotesco” tal y como lo entienden Henckmann y Lotter, quienes lo comprenden como representaciones contorsionantes, caricaturizantes y alienantes, de las cuales emana un efecto tragicómico o acongojante, gracias a su predilección por lo paradójico, lo chocarrero o lo monstruoso o lo demencial (121).<sup>84</sup> Y, finalmente, no puedo menos de pensar en el gótico. Este tipo de narrativa, con su propensión a lo monstruoso y lo espectral, sus monjas y sacerdotes enigmáticos, sus personajes enclaustrados, sus espacios cerrados y laberínticos –cuya arquitectura Peter Brooks aproxima al modelo Freudiano de la mente (Brooks, *The Melodramatic Imagination* 19)- sus edificios aristocráticos en decadencia. Veamos la descripción de la casa de orates:

Un establecimiento semiderruido, inmundado, polvoriento, donde los locos deambulaban perdidos por los patios, desgreñados, sin afeitarse, algunos arrastrando grillos, improvisando parejas sadomasoquistas, arañándose, besándose, destruyéndose mutuamente (159)

---

<sup>84</sup> En su clásico estudio sobre lo grotesco, Wolfgang Kayser indica: “In the insane person, human nature itself seems to have taken on ominous overtones. Once more it is as if an impersonal force, an alien and inhuman spirit, had entered the soul. The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque which life forces upon us.”(184)

El gótico no fue solamente una respuesta a la secularización y el racionalismo burgués sino, sobre todo, un tipo de narrativa cuyos horrores y excesos reafirman los límites sociales tradicionales:

Uncertainties about the nature of power, law, society, family and sexuality dominate Gothic fiction. They are linked to wider trends of disintegration manifested most forcefully in political revolution (Botting 5)

Además, ofrece una instancia de reflexión sobre fenómenos ubicados en los bordes de la identidad humana y la cultura, tales como la insania, lo criminal, la barbarie, la perversión sexual, y suele surgir en épocas de crisis social o ruptura.

## CONCLUSIONES

En la presente disertación, quise dar cuenta de uno de los sectores más dinámicos y menos explorados de la producción literaria en la lengua española: los textos de la dicción biográfica. Opté por asumir el examen de obras representativas de esa producción concentrándome en autobiografías y memorias que se hubiesen publicado en un período que va de 1970 al 2002.

Los criterios que seguía al momento de delimitar el corpus con que decidí trabajar fueron cuatro:

a. en primer lugar, quise autores representativos de América del Sur, del Caribe y del Norte. Así mismo, elegí un autor peninsular; b. Los autores a escoger debían ser “canónicos”, no por una fácil sumisión a lo consensuado sino por un deseo mayor: deconstruir la dimensión canónica de estos autores. Si, como se ha visto, la economía del sentido de un texto autobiográfico se administra, sobre todo, a través de su remisión extratextual a la “figura del autor” y al carácter exhibitivo de su función autoritativa, entonces, la lectura crítica de los textos, la demora en los biografemas (el cabello de Glantz, los ojos miopes de Borges, los dientes grandes de Vargas Llosa, la violación que Neruda comete y su fijación con lo fecal así como su misoginia, la concupiscencia de Arenas, la repulsión al ombligo de Sarduy) y la revelación de la agenda implícita en el texto permitiría socavar la imagen autorial sancionada convencionalmente en la ciudad letrada, con su propensión a la museificación. c. Así mismo, pretendí mapear una encrucijada, la que proviene de la colisión entre una sensibilidad ligada a lo moderno y otra más próxima a lo posmoderno, categorías para nada inapropiadas, habida cuenta de la inserción de la cultura hispanoamericana y española en la compleja red que entrelaza a todo en el mundo en la fase de globalización; d. una razón final tuvo que ver con mi deseo de mostrar y

demostrar la pluralidad y riqueza de esta dicción, lo que se traduce en la variedad formal de los textos que hemos revisado.

Los problemas teóricos que tuve que encarar me llevaron a una cala en conceptos tales como los de función autorial, firma, nombre, memoria, verdad, verosimilitud, ficción, tecnologías de la representación, imagen, inscripción homo y heterosexual, así como las modalidades de la inserción fotográfica en los texto de mi corpus. Para asediar todos ellos fue necesario acudir a un pluralismo crítico-teórico, en el entendido de que ningún modelo, escuela o corriente de análisis textual o cultural por sí solo podría proveer todas las herramientas intelctuales requeridas para la “visión sinóptica” que desde un principio me impuse. Sí tuve, con todo, un eje articulador y él fue el post-estructuralismo, del cual enfatiqué dos ideas decisivas: la separación entre signo y referente, de un lado, y, de otro, la idea de que las estructuras de los sistemas de significación no existen independientemente de los sujetos.

Resultó particularmente estimulante y atractivo verificar en los textos de mi corpus una homología entre presentación textual y presentación fotográfica. El predominio de lo visual, entendido esto último no ya en términos de *Ekphrasis* sino de incorporación de lo fotográfico como emblema del ver, se explica a la luz de la propuesta de Fredric Jameson respecto a lo visual como “dominante” dentro del período que denomina posmodernidad. Esto supone un clara alteración de las convenciones previas en la producción autobiográfica de la lengua española. Si alguna duda quedase a ese respecto, bastaría con cotejar la autobiografía de Rubén Darío con las de José Donoso para terminar de aclarar esta observación. En *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Jameson declara: “The image has become the final form of commodity

reification” (18). Esta constatación, que acepto plenamente, me lleva a colegir, debido a la ya indicada homología entre presentación visual y presentación escrita, dos conclusiones particularmente serias. La primera tiene que ver con la idea, propuesta por Jean Baudrillard, de que en nuestra era, la imagen es un simulacro. De acuerdo con el teórico francés, la relación de Occidente con la imagen atraviesa cuatro momentos: 1. la imagen es el reflejo de una realidad básica; 2. la imagen enmascara y pervierte una realidad básica; 3. la imagen enmascara la ausencia de una realidad básica y 4. la imagen no porta relación alguna con ninguna realidad; es su propio y puro simulacro. El punto de viraje ocurre, obviamente, cuando la imagen ya no enmascara algo, como ocurrió en algún momento, sino nada, lo que conduce a la simulación como estrategia en la elaboración de la realidad (Brooker 152-3). Si ello es así, cabe que cuando menos nos interroguemos respecto a la posibilidad de que los textos autobiográficos se hallen sujetos a un proceso análogo de simulación. De hecho, resulta bastante más fácil idear “simulacros verbales” que visuales. Y, en el caso de la autobiografía, lo único que se requiere es el ajuste de los textos a cierto grado de verosimilitud así como a algunos hechos ‘establecidos’, los cuales tampoco tienen por qué ser muchos.

Una segunda conclusión consiste en que parece factible diagnosticar la existencia de un proceso de “reificación” de los individuos mismos, concomitante al proceso de reificación de la imagen, que empezó hace mucho, ya que, como dice Rey Chow “The forces of commodization, as part and parcel of the ‘process’ of modernity, do not distinguish between things and people” (133). Si tal es el caso, se produce, entonces, lo que podemos denominar la paradoja de la autobiografía. De una parte, ella podría funcionar como una suerte de bastión en que se recrea el “aura” del

autor, sujeta a desgaste y reificación mediante su inscripción en tanto que “firma” y “nombre” ligados a una mercancía, la cual posee un valor apenas relativo.

There is no such thing as a literary work or tradition which is valuable in itself, regardless of what anyone might have said or come to say about it. ‘Value’ is a transitive term: it means whatever is valued by certain people in specific situations, according to particular criteria and in the light of given purposes. (Eagleton, *Literary Theory* 10)

Pero, si aceptamos que el “aura” de un objeto, o de un ser, es su ‘especificidad histórica’, entonces, en vez de la irrepetible unicidad del objeto “We have technologically reproduced ‘copies’ which need not to have the original as a referent in the market of mass culture” (Chow 135). Si se me objeta que en el caso de las autobiografías y memorias nos referimos a “seres” únicos, yo contra-argumentaría haciendo notar, sencillamente, que tal objeción se sostiene solo desde una perspectiva referencialista, pues lo que los textos autobiográficos nos dan constituyen mercancías, ajustadas a un modo literario de producción, con respecto a la cual los autores se definen.

De más está decir, en mi opinión, que los relatos de la dicción biográfica tal vez hallen su punto de arranque en alguna ansiedad cognitiva que hace del proceso de la escritura la vía para un soliloquio interno, y es que antes de presentar su vida ante los demás, uno ha de poder presentarsela ante sí mismo. Desde la única perspectiva en que podemos colocarnos, la de lectores, el texto solamente cuenta para nosotros en tanto que producto del autor, jamás como proceso autorial, enfoque que nos está negado. Por lo demás, y como indicaba Antonio Gramsci, la relación del autobiógrafo para con su propio texto no deja de ser ambivalente:

Autobiographies are often an act of pride: one believes one's own life is worth being narrated because it is 'original', different from others, etc. Autobiography can be conceived 'politically'. One knows that one's life is similar to that of a thousand others, but through 'chance' it has had opportunities that the thousand others in reality could not or did not have. By narrating it, one creates this possibility, suggests the process, indicates the opening. Autobiography therefore replaces the 'political' or 'philosophical essay': it describes in action what otherwise is deduced logically. (Gramsci 132)

La expresión autobiográfica en nuestro idioma, todavía incipiente, a pesar de que, si seguimos a Molloy, ella es tan antigua como la obra fundacional del Inca Garcilaso de la Vega (Molloy), exhibe un rápido desarrollo que proclama a las claras la necesidad de expansión productiva hacia zonas relativamente novedosas entre nosotros. La existencia de un potencial segmento de lectores, de un auditorio para recibir los bienes de lo no ficticio no implica ni la cancelación de la importancia de lo imaginario ni una ruptura con convenciones expresivas previas; todo lo contrario.

Sabemos que la forma nunca es neutra, que toda forma es un contenido. Hayden White demostró ya hace buen tiempo que incluso en la rendición de cuentas que se pretende más objetiva, como es el caso de la Historia, lo que existen son relatos escritos de conformidad a tropos dominantes (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) en función del tipo de narración que se pretenda configurar, lo que supone un punto de vista y una explicación de lo que se referirá (White). Otro tanto ocurre al nivel de la historia individual y no deja todavía de sorprenderme en qué medida los textos que escogí para mi corpus despliegan una aparente creativa variedad formal. En realidad, más allá de eso, los textos, a la luz del cotejo con la obra literaria de los autores

implicados, suponen una suerte de normalización de la escritura. Dicho de otra manera, al relatar la propia vida, autores que habían demostrado en sus obras una propensión al experimento formal, a la indagación estilística, a la renuencia de lo mimético verosímil en aras de su “convencionalidad”, no menor que la que rige a la literatura fantástica; al relatar la propia vida, repito, esos autores optan por una sorprendente linealidad y por el realismo más convencional. Quizá quienes de algún modo se sustraigan, hasta cierto punto, a ello, sean Margo Glantz, al escoger la forma de la entrevista, aunque manteniendo la linealidad cronológica; Juan Goytisolo, con diversas prolepsis y desdoblamientos derivados del cambio de persona gramatical, lo que le permite impugnar la estabilidad de “yo” que construye en sus memorias, y, por último, Severo Sarduy, que mina la solidez referencial mediante estrategias como la de disolver la trama en el flujo del discurso o valerse de una escritura fragmentada. Pero, incluso estos autores –pienso sobre todo en los dos últimos- se manifiestan en sus textos autobiográficos sorprendentemente lejanos a la complejidad de su obra novelística, por lo que debo deducir que existe un dato en la organización como relato de la propia vida suficientemente fuerte como para reprimir aprehensiones más osadas de la realidad, en aquellos casos en los que se trata de pactar con el relato del propio ser.

En efecto, las diversas formalizaciones de los relatos autobiográficos o memoriosos –y justo es decir que la formalización del relato y la presentación de la trama constituyen instancias mediadoras entre la experiencia individual y la dinámica social, el proceso de trascodificación del que habla Jameson (1981)- apelan a una pluralidad expresiva que puede explicarse tanto por la asimetría en los modos de individuación de los sujetos en América Latina como por la necesidad de expandir el catálogo de objetos mediante la donación de una forma diferencial que,

no obstante, sea reconocible para los lectores. De ahí la tendencia a repotenciar configuraciones que vienen desde el pasado y que nunca han dejado de acompañarnos, como el Bildungsroman, la picaresca, el melodrama. La misma escritura fragmentaria de Sarduy no parece, en pleno siglo XXI, especialmente novedosa, pues sus “epifanías” proceden de James Joyce, dato que, dicho sea de pasada, prueba una vez más la hipótesis de Gerald Martin: el carácter señero de la obra del maestro irlandés sobre la nueva narrativa hispanoamericana (Martin, *Journey Through The Labyrinth*). La reciente publicación de un texto como *En esto creo* (2002) -de Carlos Fuentes, autor sensible como pocos entre los de nuestro idioma a la dinámica cultural internacional y las exigencias del mercado- que reactualiza una forma, la del diccionario, internalizada incluso por el menos asiduo a la lectura, así lo confirma.

Las nuevas agencias de nuestro período, dadas a enfatizar la reemergencia de los particularismos se trasuntan en la propensión de los textos que elegí a priorizar, en mayor o menor grado, la dimensión corporal, como zona por excelencia de lo particular concreto, y en clara reacción contra el cartesianismo implícito en la oposición binaria mente/cuerpo que privilegiaba el primer término. Esta preterición de lo corporal iba acompañada de otros binarismos que vienen siendo socavados en los tiempos más recientes:

In western political theory, the body is again ignored until recently. Liberalism, for example, adopts a model of human being that stresses rationality. As such, it is the human intellect that matters. Indeed, the unrestrained pursuit of bodily desires may be theorized as a threat to political order. In addition, liberalism tends to assume a series of more or less implicit dichotomies. Reason is set against unreason, mind against body, and male against female. Liberalism’s traditional blindness to gender difference, and to the exclusion of women from

politics, may in part be understood through this association of reason, mind, masculinity. (Edgar y Sedgwick 46)

¿Cuál es el papel que me ha tocado jugar como estudioso, al leer y examinar los textos de mi corpus? La respuesta quizá se halle implícita en las figuras paradigmáticas que con mayor frecuencia vuelven a nosotros cuando leemos estos textos. En primer lugar, por supuesto, la actitud autobiográfica se ubica bajo el signo de Narciso, pues el texto autobiográfico supone una autocontemplación. Apelar a Narciso, ya sea que nos circunscribamos a la mitología griega como que expandamos nuestra comprensión de ese paradigma hacia la modernidad del psicoanálisis, introducirá una nota fúnebre figurada en el decir del texto. De otro lado, la imagen de Edipo nos asalta en más de un momento ya sea a través de la gozosa abyección de Arenas, la fijación ambivalente de Borges, el clamoroso caso de Vargas Llosa, o el más austero de García Márquez. Michael Ryan propone que estos paradigmas, no excluyentes entre sí, reclaman la tarea de la lectura crítica:

The stories of Oedipus and Narcissus supply a readymade model for a structural psychoanalytic study of autobiography. What they imply is that autobiography, were self-knowledge ever fully possible, would be an inevitable self-destruction, a recognition that the self's sovereign interiority is split and invaded by exteriority; that its illusory homogeneity is, in fact, heterogeneous. But this very heterogeneity prevents complete self-knowledge. In the subject it is the narcissistic nature of the ego and the 'radical alterity' of the unconscious which circumbent total autobiography. Because Narcissus cannot read correctly his image in the water, and because the tracing of the track of the prophecy's execution is unavailable to Oedipus' conscious control, the critic of autobiography is necessary. He points out the blindness of Narcissus and promotes the insight of Oedipus. (Ryan, "Self-de(con)struction" 34)

El presente trabajo abre una pluralidad de líneas de investigación en torno a la construcción de la identidad a partir de la textualidad como un hito en la configuración de la subjetividad individual; su importancia, me parece, apunta al reconocimiento simbólico del plural de agencias de sujeto discernibles dentro de la variedad de los plurales códigos cuya dicción resuena en cada una de las obras que asumí estudiar. Así, pues, se abre, ante todo, un intento de contribución, desde el campo de lo literario, a la historia privada de la construcción de los sujetos en el ámbito de nuestra lengua, la cual une dos orillas, precisamente los extremos histórico-sociales de la dinámica colonial que aún gravita en nuestra cultura. Del mismo modo, la historia privada de la subjetivación apunta a la construcción de las microidentidades y de las “comunidades imaginarias” que, sinecdóticamente, hallarán su “personaje” dentro del *agon* en que la pluralidad de textos se debate, siempre en aras de la representatividad.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992.

Borges, Jorge Luis. "An Autobiographical Essay." *The Aleph and Other Stories*. New York: E.P. Dutton & Co Inc., 1979. 201-60.

Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. México: Editorial Aldus, 2000.

García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

Glantz, Margo. *Las genealogías*. México: Martín Casillas Editores, 1981.

Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

\_\_\_\_\_. *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Sarduy, Severo. *Obras Completas*. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; Nanterre, France: ALLCA XX, Université de Paris X, 1999.

Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

### BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *The Complete Correspondence, 1928-1940*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

Aizenberg, Edna. *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997.

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Aizenberg, Edna. *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Semántica de la narración: La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
- Allen, S ed. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York; London: Monthly Review Press, 1971.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World*. London: Verso, 1998.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. London; New York: Routledge, 2001.
- Anderson, Perry. "A Magical Realist and His Reality." *The Nation*, January 26 (2004):23-9.
- \_\_\_\_\_. "Modernidad y revolución." Nicolás Casullo ed. *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires:Puntosur Editores. 1989, 92-116.
- Anglani, Bartolo. *Teorie moderne dell'autobiografia*. Bari: Edizioni B.A. Graphis, 1996.
- Ankersmit, Frank. R. "Why realism? Auerbach on the representation of reality." *Poetics Today*, 20,1 (1999): 53-75.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Arcocha, José A. y Fernando Palenzuela. "Salvador Elizondo." *Consenso* 1:2 (1977): 37-42.

Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Madrid, Alianza, 1998.

Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999.

Ashley, Kathleen, et al. eds. *Autobiography and Postmodernism*. Anherst: University of Massachusetts Press, 1994.

Auerbach, Eric. *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Aumont, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Avery-Peck, Alan. "Idolatry in Judaism" Jacob Neusner, Alan J. Avery-Peck y Williams Scout Green, eds. *The Encyclopaedia of Judaism*. Leiden; Boston, Köln: Brill, 2000, Vol I, 434-43.

Ayers, Michael. *Locke*. New York: Routledge, 1999.

Bachelard, Gaston. *The Psychoanalysis of Fire*. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Baer, Ulrich. Spectral Evidence. *The Photography of Trauma*. Cambridge; London: The MIT Press, 2002.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1974.

- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics." Michael Holquist, ed. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: U of Texas, 1983, 84-258.
- \_\_\_\_\_. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ardis, 1973.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balderston, Daniel y Donna J. Guy (eds.). *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York University Press, 1997.
- Baron-Cohen, Simon. *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
- Barquet, Jesús J. "Suicidio y rebeldía: Reinaldo Arenas habla sobre el suicidio." Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz eds. *Ideología y subversion: otra vez Arenas*. Salamanca; Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. 111-6.
- Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. "El mensaje fotografico." En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. 11-27
- \_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes. Tome II 1966-1975*. Paris: Seuil, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes. Tome III 1974-1980*. Paris: Seuil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1964.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- Baudrillard, Jean. "Death in Bataille." Fred Botting y Scott Wilson eds. *Bataille: A Critical Reader*. Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 139-45.
- \_\_\_\_\_. "The Art of Disappearance." Nicholas Zurbrugg, ed. *Jean Baudrillard, Art and Artefact*. London; Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 1997. 28-31.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- Beauvoir, Simone de. *La vieillesse*. Paris: Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Social Life." Daniel Leonard Purdy ed. *The Rise of Fashion. A Reader*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2004.
- Bejel, Emilio. "Arenas's *Antes que anochezca*. Autobiography of a Gay Cuban Dissident." Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández eds. *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000. 299-315.
- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Benjamin, Walter. "El narrador". *Revista de Occidente* 129 (1973): 301-32.
- \_\_\_\_\_. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Pequeña historia de la fotografía." *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Selected Writings: Volume 2*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Benstock, Shari. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

Berenguer, Carmen et. Al. *Escribir en los bordes*. Editorial cuarto Propio, 1994

Berger, John. *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.

\_\_\_\_\_. *Selected essays*. New York: Pantheon Books, 2001.

Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York, N.Y., U.S.A: Viking Penguin, 1988.

Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London; New York: Routledge, 2001.

Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2004.

\_\_\_\_\_ "The Margin at the Center: On *Testimonio*." George M. Gugelberger ed. *The Real Thing*. Durham; London: Duke University Press, 1996. 23-41.

\_\_\_\_\_. *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

Beverley, John, José Oviedo y Michael Aronna eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995.

Bhabha, Homi. Ed. *Nation and Narration*. Homi Bhabha ed. London: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bobes Naves, M.C. "El silencio en la literatura." Carlos Castilla del Pino (compilador). *El silencio*. Madrid: Alianza, 1992. 99-123.

Booker, M. Keith. *Vargas Llosa among the Postmodernists*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Bogue, Ronald. *Deleuze on Literature*. New York; London: Routledge, 2003.

Bordo, Susan. "Bringing Body to Theory". Donn Welton ed. *Body and Flesh. A Philosophical Reader*. Malden; Oxford: Blackwell Publishers, 1998. 84-97.

Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal. Prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988

*El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

\_\_\_\_\_. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994

\_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

\_\_\_\_\_. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

\_\_\_\_\_. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1986.

Botting, Fred. *Gothic*. London; New York: Routledge, 1996.

Botting, Fred y Scott Wilson eds. *Bataille: A Critical Reader*. Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Bataille Reader*. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell, 1997.

Bourdieu, Pierre et al. *Photography. A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Bourke, John G. *Scatologic rites of all nations. Selections*. New York: W. Morrow, 1994.

Brannigan, John, Ruth Robbins y Julian Wolfreys. *Applying—to Derrida*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: MacMillan Press; New York: St. Martin's Press, 1996.

Braudy, Leo. *The frenzy of renown: fame & its history*. New York: Vintage Books, 1997.

Brennan, Tim. "The National Longing for Form." *Nation and Narration*. Homi Baba ed. London: Routledge, 1990. 44-70.

Brodzki, B. y c. Schenck eds. *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Brooker, Peter ed. *A Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold, 2002.

\_\_\_\_\_. *Modernism/Postmodernism*. London; New York: Longman, 1992.

Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell, 1994.

\_\_\_\_\_. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Brown, Norman O. *Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown: Wesleyan University Press, 1959.

Bruce, Jorge. *Asuntos personales. La experiencia interior en la vida contemporánea*. Lima: Peisa Editores, 1995.

\_\_\_\_\_. "La premodernidad reflejada en el agua." *Márgenes* 12 (1994): 55-74.

Brunner, José Joaquín. "Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture."

John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995. 34-54.

\_\_\_\_\_. "Traditionalism and Modernity in Latin American Culture." Emil Volek ed. *Latin America Writes Back. Postmodernity in the Periphery (An Interdisciplinary Perspective)*. New York; London: Routledge, 2002. 3-31.

Bruss, Elizabeth W. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire" *Poétique*, 17, (1974):14-26

\_\_\_\_\_. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 270-82.

\_\_\_\_\_. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993.

Cabo Aseguiolaza, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio científico, 1992.

Cacheiro, Adolfo. *Reinaldo Arenas. Una apreciación política*. Lanham; New York; Oxford: International Scholars Publications, 2000.

Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press, 1987.

Calle-Gruber, M y Arnold Rothe. *Autobiographie et biographie*. Paris: Nizet, 1989.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

Campillo, A "El autor, la ficción, la verdad" *Daimon* 5, (1992): 25-46.

Castilla del Pino, Carlos. Compilador. *El silencio*. Madrid: Alianza, 1992.

- Castro Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco/Porrúa, 1998.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. London/New York: Routledge, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Stately Bodies. Literature, Philosophy, and the Question of Gender*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002
- Cellini, Benvenuto. *The Autobiography of Benvenuto Cellini*. New York: Modern Library, 1985.
- Chanady, Amaryll ed. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus, 1990.
- Chouvier, Bernard. *Jorge Luis Borges. L'homme et le labyrinthe*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- Chow, Rey. "Where Have All the Natives Gone?" *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*. Padmini Mongia ed. London; New York; Sidney, Auckland: Arnold, 1996. 122-46.
- Ciorda, Javier. "Neruda: teoría y praxis poética." Angel Flores ed. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: F.C.E., 1987. 13-25.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Cixous, Hélène. *Rootprints: Memory and Life Writing*. London; New York: Routledge, 1997.
- Coe, Richard N. *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven; London: Yale University Press, 1984.
- Coetzee, J.M. *Doubling ThePoint. Essays and Interviews*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1992.

- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)." Jeffrey Jerome Cohen ed. *Monster Theory*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996. 3-25.
- Cohen, Ed. *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexuality*. New York: Routledge, 1993.
- Collingwood, R.G. *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Courtés, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: De l'énoncé à l'énonciation*. París: Hachette, 1991.
- Couser, Thomas. *Altered Egos: Authority in American Autobiography*. New York: Oxford UP, 1989.
- Crittenden, Ch. *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Culler, Jonathan. "Anderson and the novel." *Diacritics* 29.4 (1999): 20-39.
- \_\_\_\_\_. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Curti, L. *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. London: Macmillan, 1998.
- Dainotto, Roberto María. "The Excremental Sublime. The Postmodern Literature of Blockage and Release". *Essays in Postmodern Culture*. Eyal Amiran y John Unsworth, eds. Oxford: Oxford University Press, 1996. 133-72.
- Danto, Arthur C. *Historia y narración*. Barcelona: Paidós, 1989.

Debray, Régis. *L'oeil naïf*. Paris: Seuil, 1994

\_\_\_\_\_. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

Degregori, Carlos Iván y Romeo Grompone. *Elecciones 1990. Demonios y redentores en el Nuevo Perú. Una tragedia en dos vueltas*. Lima: IEP Ediciones, 1991.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven; London: Yale UP, 1979.

\_\_\_\_\_. *Blindness and Insight*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

Del Castillo, Daniel. "Lo autobiográfico en el Perú contemporáneo." *Márgenes* 12 (1994): 37-54.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

\_\_\_\_\_. *Masochism*. New York: Zone Books, 1989.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.

\_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

- \_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Points de suspension: entretiens*. Paris: Editions Galilée, 1992.
- Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra, 1988.
- D'haen, Theo. "Postmodernism in American Fiction and Art." Douwe Fokkema y Hans Bertens eds. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1986. 211-31.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo. "La ajena autobiografía de los hermanos Goytisolo." *Anthropos* 125 (1991): 61-2.
- Dirlik, Arif. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism." En: Padmini Mongia (ed.) *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, 1997. 294-319.
- Dolezel, Lubomir. "Kafka's Fictional World." *Canadian Review of Comparative Literature* 10 (1984): 61-83.
- \_\_\_\_\_. "Mimesis and Possible Worlds" *Poetics Today*, 9, 3 (1988): 475-96.
- \_\_\_\_\_. *Poetica Occidentale*. Torino: Einaudi, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Pour une typologie des mondes fictionnels" H. Parte y H.G.Ruprecht eds. *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d'Hommage pour A.J. Greimas)*. Amsterdam: Benjamins, 1985. 7-23.
- \_\_\_\_\_. "Truth and Authenticity in Narrative." *Poetics Today* 13, (1980): 7-26.
- Domínguez Caparrós, J. "Teoría de la literatura y filosofía analítica" *Anthropos* 129 (1992): 47-50.

- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Dore, Elizabeth y Maxine Moylneux (eds). *Hidden Stories of Gender and the State in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Ark Paperbacks, 1984.
- Dow Adams, Timothy. *Light Writing and Life Writing. Photography in Autobiography*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 2000.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Duve, Thierry de. *Essais datés 1974-1986*. Paris, 1987.
- Eagleton, Terry. *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Eakin, John Paul. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *How our lives become stories: making selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Breaking Rules: The Consequences Of Self-Narration" *Biography* 24.1 (2001): 113-127.
- Easthope, Antony. *Literary into cultural studies*. London; New York: Routledge, 1991
- Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1985.

\_\_\_\_\_. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

\_\_\_\_\_. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

\_\_\_\_\_ et al. *Carnival!* Berlin; New Cork; Amsterdam: Mouton, 1984.

Edgar, Andrew and Peter Sedgwick eds. *Cultural Theory. The Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2002.

El Shaffar, Ruth. "La literatura y la polaridad masculino/femenino II. Entre poder y deseo: Lázaro como hombre nuevo." Graciela Reyes ed. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989. 259-84.

Elizondo, Salvador. *Contextos*. Sepsetentas. México, 1973.

\_\_\_\_\_. *Cuaderno de escritura*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.

\_\_\_\_\_. *Estanquillo*. México: Vuelta, 1993.

\_\_\_\_\_. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid: Cátedra, 2000.

Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge, 1982.

Epps, Brad. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the politics of Homosexuality." *Journal of the History of Sexuality* 6.6 (1995): 231-83

\_\_\_\_\_. "Thievish Subjectivity: Self-Writing in Jean Genet and Juan Goytisolo." *Revista de Estudios Hispánicos* 26 (1992): 163-81..

Estez, Abilio. "Between Nighthfall and Vengeance: Remembering Reinaldo Arenas." *Michigan Quarterly Review* XXXIII, 4 (1994): 859-67.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. East Sussex/Philadelphia: Brunner-Routledge, 2001.

Even-Zohar, Itamar. "Constraints of Realem e Insertability in Narrative." En: *Poetics Today*, 1: 3, (1980): 65-74.

Fackenheim Emil L. *What is Judaism? An Interpretation for the Present Age*. Syracuse: Syracuse University Press, 1999.

Felman, Soshana y D. Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London/New York: Routledge, 1992.

Fernández, James. "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo." *Anthropos* 125 (1991): 54-60.

Ferré, Rosario. *Sitio a eros*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

Ferro, Roberto. *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jaques Derrida*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

Folkenflik, R. ed. *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Fontanelle, Jaques. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris: PUF, 1999.

Foster, David W. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. University of Texas Press, 1991.

Foucault, Michel. "A Preface to Transgression." Fred Botting y Scott Wilson eds. *Bataille: A Critical Reader*. Oxford; Malden, Mass.: Blackwell, 1998, 24-40.

\_\_\_\_\_. *Genealogía del racismo*. Madrid: La piqueta, 1990.

\_\_\_\_\_. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980.

\_\_\_\_\_. *L'ordre du discours; leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: fondo de Cultura Económica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Naissance de la clinique : une archéologie du regard medical*. Paris: Presses universitaires de France, 1983

\_\_\_\_\_. *Obras Esenciales. Volumen I: Entre filosofía y Literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

Franco, Jean. "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas." En: VV.AA. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984. 111.29.

\_\_\_\_\_. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in The Cold War*.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

Franco, Sergio R. *A favor de la esfinge: la novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: UNMSM, 2000.

\_\_\_\_\_. Reseña a *El lenguaje de la pasión*, de Mario Vargas Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 56 (2002): 273-76.

Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1991.

Franklin, Benjamin. *The Autobiography of Benjamin Franklin*. New Have; London: Yale University Press, 1964.

Freadman, Richard. *Threads of Life: Autobiography and The Will*. Chicago: University of Chicago Press, 2001

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*.

London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1957. (= CW)

\_\_\_\_\_. "Character and Anal Erotism." En CW 9.

\_\_\_\_\_. "From the History of an Infantile Neurosis." En CW 17.

\_\_\_\_\_. "The Uncanny." En CW 17.

\_\_\_\_\_. "Three Essays on Sexuality." En CW 7.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

\_\_\_\_\_. *Myself with Others. Selected Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris: Editions L'Harmatan, 1994.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*.

Segunda edición revisada y ampliada. Madrid: Cátedra, 1994.

García Berrio, Antonio & J. Huerta. *Los géneros literarios. Sistema e Historia*. Madrid: Cátedra: 1992.

García de la Concha, Víctor. *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid: Castalia, 1981.

Garroni, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

\_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Figures IV*. Paris: Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. *Figures V*. Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001.

Giovanni, Norman Thomas di. *The lesson of the Master. On Borges and His Work*. New York; London: Continuum, 2003.

Gómez-Moriana, A "Narration and Argumentation in Autobiographical Discourse" N. Spadacini y Jenaro Talens eds. *Autobiography in Early Modern Spain. Hispanic Issues*, 2, 1988. The Prisma Institute, Minneapolis

González Echevarria, Roberto. "An Outcast of the Islands." *New York Times* 24 Oct. 1993: 1+

\_\_\_\_\_. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

Goodchild, Philip. *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London: Sage Publications, 1996.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

\_\_\_\_\_. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Pub, 1978.

Goodwin, James. *Autobiography. The Self Made Text*. New York: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York: Maxwell Macmillan International, 1993.

Goytisolo, Juan. *Cogitus interruptus*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

- Goytisolo, Luis. *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Cultural Writings*. Cambridge, Mass: Harvard University press, 1985.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.
- Guarrigues, P. *Poétiques du fragment*. Paris: Klincksieck, 1995.
- Gugelberger, George M. (ed). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Guillén, Claudio. "Towards a Definition of the Picaresque Genre." *Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History*. Princeton: University of Princeton, 1971. 71-106.
- Guillermoprieto, Alma. *The Heart that bleeds. Latin America Now*. New York: Alfred Knopf, 1994.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." James Olney ed. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 28-48.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Autobiografía y novela familiar: Conjeturas sobre la memoria de mi tribu, de José Donoso." *Hispanamérica* (2001): 90-99.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- Hardt, Michael y Kathi Weeks eds. *The Jameson reader*. Oxford, UK: Blackwell, 2000.
- Harsaw, B. "Fictionality and Fields of Reference. Remarks of a Theoretical Framework" *Poetics Today* 5, 2 (1984): 227-51.

Hartman, Geoffrey. *Saving the Text: Literature, Derrida, Philosophy*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981.

Harvey, David. *The Condition of Posmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Eng.; Cambridge, Ma: B. Blackwell, 1990.

Hasson, Liliane. "Antes que anochezca (*Autobiografía*): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas. Omar Ette ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991. 165-73.

Haverty Rugg, Linda. *Picturing ourselves. Photography and Autobiography*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1997.

Hawhee, Debra. *Bodily Arts: Rhetoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press, 2004.

Heinich, Nathalie. *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Gallimard, 1996.

Henckmann, W. & K. Lotter. *Diccionario de estética*. Barcelona: Grijalbo & Mondadori, 1998.

Herlinghaus, Hermann ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto propio, 2002.

Herman, David. "Autobiography, Allegory, and the Construction of Self." *British Journal of Aesthetics* 35.4 (1995): 351-60.

\_\_\_\_\_. "Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narrative." *Narrative* 6 (1998): 72-95.

Hernández, Max. *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y mestizaje en el Inca Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

- Hierro, Manuel. "Por los territorios del anti-Edipo: la genealogía indeseada de Juan Goytisolo en *Coto vedado*." *Revista Monográfica* 9 (1993): 93-103.
- Higgins, Dick. *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Hill, Mike. *Whiteness. A Critical Reader*. New York; London: New York University Press, 1997.
- Homans, M. "Feminist Fictions and Feminist Theories of Narrative", *Narrative*, 2 (1994): 3-16.
- Husson, D. "Logique des possibles narratifs. Etude des compatibilités entre les variables du récit." *Poétique* 87 (1991): 289-313.
- Hughes, John. *Lines of Flight. Reading Deleuze with Hardy, Gissing, Conrad, Woolf*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1989.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: El caso del testimonio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (1992):117-34.
- \_\_\_\_\_. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_ *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2001.

\_\_\_\_\_ *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Jara, Sandra. "Autobiografía: una retórica del pliegue en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy." Cristina Piña ed. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) Vol. II* Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003. 171-96.

Jáuregui, Carlos A. y Juan Pablo Davobe eds. *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2003.

Jay, Paul. "Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject." *Modern Language Notes* 97 (1982):1046-63.

Jiménez, Luis A. "Antes que anochezca y el homoerotismo de la autobiografía." Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz eds. *Ideología y subversion: otra vez Arenas*. Salamanca; Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. 13-21.

Jolles, André. *Formes simples*. Paris: Seuil, 1972.

Joyce, James. *Stephen Hero*. New York: New Directions, 1944.

Jung, C.G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton University Press, 1969.

Kadir, Djelal. *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin American Writing Culture*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1993.

Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

- Kanzepolsky, Adriana. "Territorios de lo cotidiano: *Las genealogías* de Margo Glantz" Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2002, São Paulo (sp) [online]. 2002 [cited 11 March 2005]. Available from World Wide Web: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300001&ing=en&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300001&ing=en&nrm=iso)>
- Kaplan, A "The Rhetoric of Circunstance in Autobiography" *Rhetorica*, vol X, 1 (1992): 71-98.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Kearney, Richard. *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Kilibanski, R. et al. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT, 1993.
- Kristal, Efraín. "Lessons From The Golden Age." *New Left Review* 24 (2003): 145-153.
- \_\_\_\_\_. *Tempation of The Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Kristeva, Julia. *Puvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Kroker, Arthur y David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal: New World Perspectives, 1986.
- Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.
- Labanyi, Jo. "The Construction/Deconstruction of the self in the Autobiographies of Pablo Neruda and Juan Goytisolo." *Forum for Modern Languages Studies* 26.3 (1990): 212-21.

- Lamarque, Peter y Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Lanser, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and the Narrative Voice*. Cornell: Cornell University Press, 1992.
- Larsen, Neil. *Reading North by South: On Latin American Literature, Culture, and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Laporte, Dominique. *History of Shit*. Cambridge; London: The MIT Press, 2000.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura: escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989.
- Lazarus, Neil. "Fredric Jameson on 'Third-World Literature': A Qualified defence" Sean Homer y Douglas Kellner eds. *Fredric Jameson: A Critical Reader*. Palgrave MacMillan, 2004. 42-61.
- Lecarme, Jacques y Eliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*. París: Armand Colin, 1999.
- Lechner, Norbert. "A Disenchantment Called Postmodernism." John Beverley, John, José Oviedo y Michael Aronna eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995. 147-64.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_ *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Pour L'Autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.
- Lentricchia, Frank y Thomas McLaughlin eds. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990.

- Lima, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo, SP: Com-Arte: EDUSP, 1990.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*. Paris: Librairie Jose Corti, 1989.
- Loayza, Luis. *Libros extraños*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Lotman, Yuri. *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.
- La semiósfera II*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Loureiro, Angel G. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Lowe, E. J. *Locke on Human Understanding*. London; New York: Routledge, 1995.
- Ludwig, Arnold M. *How Do We Know Who We Are? A Biography of the Self*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Lyotard, Jean-Francois. *La Condition Posmoderne. Rapport sur le Savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Le Posmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Editions Galilée, 1985.
- Mahaffey, Vicki. "Joyce's shorter Works." Derek Attridge ed. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge; New Cork; Melbourne, 1990. 185-211.
- Mandelbrot, Benoit. *Les objets fractals*. Paris: Flammarion, 1977.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.
- Marchese Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.
- Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1994.

- Marin, Louis. *La voix excommuniée. Essais de mémoire*. Paris: Editions Galilée, 1981.
- Martin, Gerald. *Journey Through The Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London; New York: Verso, 1989.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- \_\_\_\_\_. “La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía.” Hermann Herlinghaus, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002. 61-77.
- \_\_\_\_\_ y Hermann Herlinghaus. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- Martínez Bonati, Félix. *Fictive Discourse and the Structure of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_ *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad, 1992.
- May, T. *La autobiografía*. México: F.C.E., 1979.
- Mayoral, J. A. (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1987.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- McQuillan, Martin *Paul De Man*. New York; London: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. ed *Deconstruction: a reader*. New York: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. ed *Post-theory: new directions in criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. ed. *The Narrative Reader*. New York; London: Routledge, 2000.

Menninghaus, Winfried. *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: State University of New York Press, 2003.

Merlín-Kajman, Hélène. *La langue est-elle fasciste?* Paris: Seuil, 2003.

Meyer, Michael. *The Bedford Compact Introduction to Literature, Sixth Edition*. Bedford/St. Martin's, 2002. 19 May 2003. <http://bcs.bedfordstmartins.com/bedintrocompact/>.

Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Mihailescu, Calin-Andrei y Walid Hamarneh (eds.) *Fiction Updated. Theories of fictionality, narratology, and poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

Miles, Robert. *Racism*. London: Routledge, 1989.

Miller, J.H. *Ariadnes's Thread: Storylines*. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998

\_\_\_\_\_. *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Misch, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

Mitcham, Carl y Timothy Casey. "Toward an Archeology of the Philosophy of Technology and Relations with Imaginative Literature." Mark L. Greenberg and Lance Schachterle eds. *Literature and Technology*. Bethlehem: Lehigh University Press, 1992. 31-65.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: The University of Chicago, 1994.

\_\_\_\_\_. "Representation." *Critical Terms for Literary Studies*. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin eds. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990. 11-22.

- Moeschler, Jacques y Anne Reboul. (1994): *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*. Paris: Seuil, 1994.
- Mohlo, Maurice. *Romans Picaresques Espagnoles*. París: Gallimard, 1968.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F.C.E., 1996.
- \_\_\_\_\_. *Las letras de Borges, y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Lost in Translation: Borges, The Western Tradition and Fictions of Latin America.” Evelyn Fishburn ed. *Borges and Europe Revisited*. London: Institute of Latin American Studies, 1998. 8-20.
- Mongia, Padmini. (ed.) *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, 1997.
- Montandon, A. *Les formes brèves*. Paris: Hachette, 1992.
- Monte, Alberto de. *Itinerario del romance picaresco spagnolo*. Florencia: Sansón, 1957.
- Moose, George. *The image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación.” Mabel Moraña ed. *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. 213-231.
- Moreiras Menor, Cristina. “Ficción y autobiografía en Juan Goytisolo: algunos apuntes.” *Anthropos* 125 (1991): 71-6.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London; New York: Verso, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Way of The World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.

Morris, Pam ed. *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. London; New York, Melbourne; Auckland: Edward Arnold, 1994.

Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.

Mulvey, Laura. *Visual and Others Pleasures*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*." Daniel Balderston ed. *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: IILI, 2000. 213-23.

Nalbantiam, Suzanne. *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, and Anaïs Nin*. New York: St. Martin's Press, 1994.

Neisser U. y R. Fivush eds. *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26, Spring (1989): 7-25.

\_\_\_\_\_. ed. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Edition Gallimard, 1984-1992.

O'Connell, Sean P. *Outspeak: Narrative identities that matter*. Albany: SUNY Press, 2000.

Okely Judith y Helen. Callaway. *Anthropology and Autobiography*. London; New York: Routledge, 1992.

Olney, James. *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

\_\_\_\_\_. ed. *Autobiography: Essays Theoretical And Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen, 1982.

Orbe, Juan. *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

Ortega, Julio. "Re: Joyce. Voces para una ópera de la lectura." *Hueso Húmero* (1982):79-105.

O'Sullivan Tim et al. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

Paglia, Camille. *Sexual Persoane. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London; New Haven: Yale University Press, 1990.

Parry, Benita. "Current Problems in the Study of Colonial discourse". *Oxford Literary Review* 9.1/2 (1987): 27-58.

Parsons, Terence. *Nonexistent objects*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge, 1960.

Patton, Paul. *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1997.

Patton, Paul y John Protevi eds. *Between Deleuze and Derrida*. London; New York: Continuum, 2003.

Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Payne, James R. *Multicultural Autobiography: American Lives*. University of Tennessee Press, 1992.

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

\_\_\_\_\_. *Vislumbres de la India*. Barcelona: Seix Barral, 1995.

Pearce, Lynne. *Reading Dialogics*. London; New York; Melbourne; Auckland: Edward Arnold, 1994.

- Peer Willie Van y Seymour Chatman eds. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University New York Press, 2001.
- Peñalver, Patricio. (1990): *La deconstrucción*. Barcelona: Montesinos.
- Pereira, Manuel. "Reinaldo antes del alba" *Quimera* 111 (1992): 54-8.
- Perrin, Annie. "El laberinto homotextual." *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988. 73-81.
- Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. London: Routledge, 1991.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges." Ana María Barrenechea et. al. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1981. 87-95
- Platón. *Diálogos* (vols. I, II, III, IV y V). Madrid: Gredos, 1981-1988.
- Pope, Randolph. *La autobiografía española hasta Torres Villaroel*. Bern; Frankfurt: Lang, 1974.
- \_\_\_\_\_. "La hermandad del crimen: Genet examina a Goytisolo." Juan Fernández Jiménez et al. eds *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Erie, Pennsylvania: ALDEEU, 1990. 514-18.
- \_\_\_\_\_. "Theory and Contemporary Autobiographical Writing: The Case of Juan Goytisolo." *Siglo XX-20th Century* (1990-91): 87-101.
- Pops, Martin. *Home Remedies*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.
- Porter, James I. *Constructions of the Classical Body*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- Poster, Mark. (1990): *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

- Prado, Javier del Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Pratt, M. L. *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Prieto, René. *Body of Writng. Figuring Desire in Spanish American Literature*. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Price, H.H. "Some Considerations about Belief." A. Phillips Griffiths ed. *Knowledge and Belief*. London: Oxford University Press, 1967. 41-59.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Punday, Daniel. *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York:Palgrave McMillan, 2003.
- Quignard, Pascal. *Une gène technique á l'égard des fragments*. Paris: Fata Morgana, 1986.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ramírez, Santiago. "Psicoanálisis del mestizaje". Roger Bartra. ed. *Anatomía del mexicano*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002. 237-42.
- Ramirez Franco, Sergio. "Elementos para una poética del Relato Acausal." *Escritura y Pensamiento* 6 (2000): 129-135.
- Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*. New York: Johnson Reprint Corp., 1970.
- Reis, Carlos & A. C. Lopes: *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Rhiel, Mary y David Suchoff eds. *The Seductions of Biography*. New York/London: Routledge, 1996.

- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose, 1979-1985*. London: Virago, 1987.
- Richard, Nelly. "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-Centering." John Beverley, John, José Oviedo y Michael Aronna eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995. 217-22.
- \_\_\_\_\_. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Richardson, Brian. "Narrative poetics and postmodern transgression: theorizing the collapse of time, voice and frame." *Narrative*. 8,1 (2000): 23-42.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit II*. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985.
- Riera, Miguel. "El mundo es alucinante." *Quimera* 111 (1992): 58-9.
- Riffaterre, Michel. *Fictional Truth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Santafé de Bogotá: Premios Nacionales, TM Editores, 1996.

- Rodríguez Monegal, Emir. "Pablo Neruda: Las *Memorias* y las vidas del poeta." Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck eds. *Simposio Pablo Neruda. Actas*. New York: University of South Carolina, 1975. 189-207.
- \_\_\_\_\_. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Roof, J. *Come As You Are: Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Romera Castillo, J. ed. *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981.
- Rorty, Richard. *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Rosario, Vernon. *Science and Homosexuality*. New York: Routledge, 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1959.
- Ruffinelli, Jorge. *La escritura invisible. Arlt, Borges, García Márquez, Roa Bastos, Rulfo, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
- Ryan, Marie-Laure. "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure." *Poetics* 9.4 (1980): 403-22.
- Ryan, Michael. "Self-de(con)struction." *Diacritics* (1976): 34-41.
- Said, Edward. *Beginnings: intention and method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Santaella, Juan Carlos. *Las vueltas del laberinto*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas, 1998.
- Santiago, Silviano. *The Space in-Between: Essays on Latin American Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Basuras culturales, simulacros políticos." Hermann Herlinghaus y Monika Walter eds. *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, 1994. 223-32.

\_\_\_\_\_. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

Savater, Fernando. *Instrucciones para olvidar el Quijote*. Madrid: Taurus, 1995.

Schaeffer, J.M. "Fiction, feinte, narration" *Critique* (1987): 555-576.

\_\_\_\_\_. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

Schank, Robert C. *Tell Me a Story: A New Look at Real and Artificial Memory*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

Schiavoni, Giulio. *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*. Torino: Einaudi,

Schmidt, Siegfried. "Beyond Reality and Fiction? The Fate of Dualism in The Age of (Mass) Media." *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Calin-Andrei Mihailescu y Walid Hamarneh eds. Toronto: University of Toronto Press, 1996. 91-104

\_\_\_\_\_. "Fictionality in Literary and non Literary Discourse" *Poetics* 10, 4-5 (1980): 317-336.

\_\_\_\_\_. "On the construction of fiction and the invention of facts" *Poetics*, 18 (1989): 319-335.

\_\_\_\_\_. "The Fiction is that reality exists" *Poetics Today* 5, 2 (1984): 253-274.

Schulz-Cruz, Bernard. "Antes que anochezca. El exorcismo de Arenas." Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz eds. *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Salamanca; Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. 51-61.

Scott, Clive. *The Spoken Image. Photography and Language*. London: Reaktion Books, 1999.

- Scrutton, Roger. *Filosofía Moderna: una introducción sinóptica*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1999.
- Sebeok, Thomas A. *Carnival*. Berlin: Mouton, 1984.
- Sedgwick, Eve. *Between Men: Male Homosocial Desire and Literature*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Serrano, Pío E. "Narrativa cubana en el exilio." Luis de la Paz ed. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Miami: Ediciones Universal, 2001. 50-60.
- Sheringham, Michael. *French Autobiography: Devices and Desires*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Seshadri-Crooks, Kalpana. *Desiring Whiteness. A Lacanian Analysis of Race*. London; New York: Routledge, 2000.
- Shiple, George. "A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of *Lazarillo*, Tratado. VI." *MLN*, 97 (1982): 225-53.
- \_\_\_\_\_. "Lazarillo and the Cathedral Chaplain: A Conspiratorial Reading of *Lazarillo de Tormes*, Tratado VI." *Symposium* 37 (1983): 216-41.
- Showalter, Elizabeth. "On Hysterical Narrative", *Narrative*, 1 (1) (1993): 24-35.
- Sicard, Alain. "El rostro como máscara: autobiografía e historia en la obra de Pablo Neruda." Angel Flores ed. *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: F.C.E., 1987. 26-33.
- Sieber, Harry. *Language and Society in La vida de Lazarillo de Tormes*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Simpson, Mark. *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. London: Cassell, 1994.
- Sjö Monica y Barbara Mor. *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*. San Francisco: Harper and Row, 1987.

Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. "Identity's Body." Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters eds. *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1994. 266-292.

Smith, Sidonie y Julia Watson eds. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2001.

Sommer, Doris. "No Secrets." George M. Gugelberger ed. *The Real Thing*. Durham; London: Duke University Press, 1996. 130-157.

Sobejano, Gonzalo. "Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador." *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa III*, Madrid. 467-85.

Sontag, Kate y David Graham. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Saint Paul: Graywolf Press, 2001.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1977.

\_\_\_\_\_. *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002.

Spengemann, William. *The Forms of Autobiography: Episodes in a History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. London: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. "Can the Subaltern Speak?" Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. 271-313.

- \_\_\_\_\_. "Questions of Multiculturalism." Sarah Harasym ed. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York; London: Routledge, 1990.
- Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics and poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Stanton, Donna y Jeannine Parsier Plottel. *The Female Autograph*. New York: New York Literary Forum, 1984.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.
- Steiner, George. Language and Silence. *Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967.
- Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique." *Poétique* 32 (1977): 422-41.
- Stoler, Anne. *Race and the Education of Desire*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Sturrock, John. *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. "The New Model Autobiographer." *New Literary History* 9 (1977): 51-63.
- \_\_\_\_\_. Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
- Tadié, Jacques. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: MacMillan Education, 1988.
- Talens, Jenaro et. Al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Taylor, Victor E. & Charles E. Winquist. *Encyclopedia of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 2001.
- Terdiman, Richard. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique*. París: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Les genres du discours*. París: Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *The Morals of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es el estructuralismo?*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Théories du symbole*. París: Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980.
- Toledo, Alejandro. *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*. México: UNAM, 1995.
- Toro, Alfonso de y Fernando de Toro eds. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- Trapiello, Andrés. *El escritor de diarios: historia de un desplazamiento*. Barcelona: Península, 1998.
- Trigo, Benigno ed.. *Foucault and Latin America: Appropriations and Deployments of Discursive Analysis*. New York: Routledge, 2001.
- Turner, Bryan S. *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1996.
- VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

- \_\_\_\_\_. *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid UNED, 1-3 de julio 1992. Madrid: Visor, 1993.
- Vargas Llosa, Mario. "Pájaro tropical". Prólogo a: Reinaldo Arenas. *Adiós a mamá* (De La Habana a Nueva York). Barcelona: Ediciones Altera, 1995. 7-16.
- Varner-Gunn, Janet. *Autobiography: Towards a poetics of Experience*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1982.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU
- \_\_\_\_\_. *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid UNED, 1-3 de julio 1992. Madrid: Visor, 1993, 15-31.
- \_\_\_\_\_. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe, 1992.
- Virilio, Paul. *A Landscape of Events*. Cambridge, Mass.: Mit Press, 2000.
- Volek, Emil (ed). *Latin America Writes Back. Postmodernity in the Periphery (An Interdisciplinary Perspective)*. New York; London: Routledge, 2002.
- Volli, Ugo. "Mondi possibili, logica, semiótica" *Versus* 19/20 (1978): 123-148.
- Yates, Donald A. "The Four Cardinal Points of Borges." Lowell Dunham y Ivar Ivask eds. *The Cardinal Points of Borges*. University of Oklahoma Press, 1971. 25-33.
- Yerushalmi, Yosef H. et al. *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.
- Young, R. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.
- White, Hayden. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

Williams, Bernard. *Problems of the Self; Philosophical Papers 1956-1972.* Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

Wimsatt, W.K. y Monroe Beardsley. "The Intentional Fallacy." Nigel Warburton ed. *Philosophy. Basic Readings.* London; New York: Routledge, 2005. 480-492.

Wolfreys, Julian. *Deconstruction, Derrida.* New York: St. Martin's Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introducing Literary Theories: A Guide and Glossary.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literary Theories: A Reader and Guide.* New York: New York University Press, 1999.

\_\_\_\_\_ et al. *Key Concepts in Literary Theory.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

Zavala, Iris. "Representing the Colonial subject." René Jara and Nicholas Spadaccini eds. *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing* Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press, 1989. 323-348.

Žižek, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-theory.* London: BFI Pub., 2001

\_\_\_\_\_. *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality.* London; New York: Verso, 1994.

\_\_\_\_\_. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates.* London/New York: Verso, 2002.

Žižek, Slavoj y Mladen Dolar. *Opera's Second Death.* New York: Routledge, 2002.

Zweers, Alexander F. *The narratology of the autobiography: an analysis of the literary devices employed in Ivan Bunin's "The life of Arsenev"*. New York: Peter Lang, 1997.

Zurbrugg, Nicholas ed. *Jean Baudrillard, Art and Artefact*. London; Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 1997.

Zuss, Mark. *Subject present: life-writing and strategies of representation*. New York: Peter Lang, 1999.