



*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Facultad de Filosofía y Letras*

*Colegio de Letras Modernas*

El laboratorio de la novela y la voz autorial:

*The Golden Notebook* como *self-begetting novel*

Tesina que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

presenta

María Inés García López

Asesora

Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa

México 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre

1954-2014

## Agradecimientos

A Nattie, por su confianza y seriedad en este trabajo y por todas las enseñanzas generosas e interminables.

A Gabriel, por ser un maestro constante, por explicarme la poesía y por darme la oportunidad de enseñar.

A Charlotte, por su lectura dedicada, las preguntas interesantes en la revisión y el epígrafe sugerido.

A Aurora, por tantas clases valiosas y el apoyo en esta etapa final, que es el principio de otra.

A Adriana, porque su clase me motivó, hace varios años, a empezar este proyecto.

A todos mis maestros a lo largo de la licenciatura, de quienes espero seguir aprendiendo. Especialmente a Noemí Novell, a Adrián Muñoz, a Luz Aurora Pimentel, a Alfredo Michel, a Lourdes Domínguez y a Carlos Alberto Rubio, quienes marcaron mi carrera.

A mi padre, que me enseñó a reconciliar la ciencia y el arte.

A Isabel, cuyo talento, disciplina y curiosidad me maravillan.

A Santiago, cuyo amor se mantuvo estoico durante mis crisis de identidad de género en este proceso de escritura.

A Adriana, mi madre, mi primera maestra y lectora, por enseñarme el mundo de los libros; por motivarme a estudiar Letras Inglesas y por haber sido mi más grande ejemplo de lucha.

# Índice

## Introducción

- I. *The Golden Notebook* y la crítica.....1

## Capítulo I

- I. Marco teórico
- I.I Novelas autorreflexivas y la literatura del yo escritor.....9
- I.II *Self-begetting novel*: la novela que se engendra a sí misma.....21

## Capítulo II

- I. El laboratorio de la novela: instrumentos y pruebas de una voz autorial .....30
- I.I Peritextos indicativos: intertítulos y corchetes .....35
- I.II Metatexto: notas autoriales en primera persona .....42
- I.III Géneros literarios: autobiografía y acotaciones dramáticas.....47

## Capítulo III

- I. La construcción de un ethos autorial, o una poética de la autoescritura feminista.....53

Conclusiones .....67

Obras citadas .....71

Never to be yourself and yet always—that is the problem.

Virginia Woolf, “The Modern Essay”

## Introducción

### I. *The Golden Notebook* y la crítica

Desde su aparición en 1962, *The Golden Notebook*, de Doris Lessing, ha sido objeto de estudio de la crítica literaria. Para algunas es un texto feminista acerca de la guerra entre los sexos; otros la han clasificado como una obra política que refleja un momento histórico y cultural. Para otros más, el tema central es el llamado bloqueo de escritor. No obstante, aunque todos son temas importantes de esta novela, desde el punto de vista narratológico es imposible ignorar su forma particular y desarrollar sólo alguno de estos temas.

En su ensayo “A ‘New Form’ Derived out of Formlessness...” Semra Saraçoğlu (2006) apela al Prefacio que Doris Lessing publicó en 1971 y resalta la intención de la autora de que la novela se lea a partir de su forma: “My major aim was to shape a book which would make its own comment, a wordless statement: to talk to the way it was shaped” (xix). La petición de Lessing de leer la novela a partir de su forma es útil cuando se trata de integrar tal vastedad de temas en una sola unidad. En ese sentido, la extensión, por poner un ejemplo, no es gratuita; pero antes de llegar a mi lectura haré un breve recorrido por las diferentes interpretaciones que han contribuido a una apreciación mucho más completa de esta novela.

Una de las discusiones comunes de la crítica es el debate acerca de *The Golden Notebook* como una novela modernista o posmodernista.<sup>1</sup> Saraçoğlu, por ejemplo, argumenta que la novela debe clasificarse como una obra posmodernista, pues propone una nueva forma a partir de su fragmentación, es decir, de su aparente falta de forma (1). Para Saraçoğlu los cuadernos corresponden a la fragmentación de Anna, sin embargo, no son pocos los ejemplos de novelas epistolares del siglo XVIII que construyen a un personaje a través de sus cartas o diarios. ¿Qué las diferencia de una novela del siglo XX que está contruida por una compilación de diarios? Más aún, ¿qué diferencia a *TGN*<sup>2</sup> de novelas posmodernistas que analizan la supuesta fragmentación de la identidad?

En un análisis de la subjetividad de Anna, Tonya Krouse propone que la concepción del sujeto se encuentra en la idea paradójica que Anna tiene de la libertad: “on the one hand, ‘freedom’ might signify a unified, integrated subject’s refusal to live according to social conventions; on the other, [it] might signify the chaos or ‘cracking

<sup>1</sup> No es de mi interés participar en este debate. Aunque la novela tiene características que el posmodernismo ha adoptado, como la movilidad de lo identitario y la negación de un *thelos*, creo que la etiqueta que más le beneficia es la de self-begetting novel, como pretende argumentar esta tesina. Por la fecha de publicación es imposible que *The Golden Notebook* ignore la tradición modernista que la precede y que a su vez no incluya o proponga muchos de los giros literarios que van a caracterizar a las obras que la sucedan. La obra de Lessing, en muchos sentidos, siempre fue novedosa.

<sup>2</sup> Abreviaré el título *The Golden Notebook* como *TGN*.



up' that accompanies the breakdown of social conventions and the disintegration of individual subjectivities" (2). Krouse toca un punto clave: en ningún momento de la novela hay una sola Anna. La evidente fragmentación del personaje responde a una insaciable búsqueda identitaria: Anna protagoniza "a centerless, dispersed subject who is literally a composite of various socially and culturally constructed roles or positions—not perspectives—that cannot be reconciled" (Magali Michael citado en Krouse 41). Para Krouse, la búsqueda identitaria, paradójicamente, está dada por la anulación del mismo sujeto: "Anna's writing perpetually enacts and reenacts her effacement—not her empowerment as a unified subject" (44). La lectura de Krouse, aunque Anna sea "derrotada por el lenguaje", es insatisfactoria si se piensa que Anna está ensayando distintos papeles a lo largo de la novela para ver cuál le acomoda mejor. Como escritora, al menos, sí podría hablarse de un acto de empoderamiento al momento de crear.

Desde un punto de vista mucho más conservador, Soo Kim propone leer *TGN* como una novela modernista desde la estética de Hegel: "Anna's attack on the conventional novel reveals her preoccupation with realist representation, inasmuch as the attack derives from her frustration with language that keeps her from representing enough" (15). La lectura de Soo Kim es iluminadora: que Anna decida darle la forma de novela a sus cuadernos, a pesar de su insatisfacción con el lenguaje, no sólo implica

un interés en que el producto sea artístico y literario, sino una conciencia de que ella se constituirá como voz narrativa y, a su vez, personaje y sujeto, con cada lectura de *TGN*.

Por otro lado, Sharon R. Wilson resalta la personificación de la marginación cultural característica de la época: “In order to fully recognize the postcolonialism...it is necessary to explore the extent to which Anna, as artist creator, is all of her characters, including the colonial ones, whose colonialism is also expressed in racism and sexism” (17). Es importante señalar que para Wilson, la novela de Anna, la misma *TGN*, es un ejercicio de autodefinición; si bien, “finally, she has to recognize that...she has trapped herself in old compartments and categories that can no longer order chaos” (20).

De manera similar, Suzette Henke argumenta que *TGN* se puede leer como un proyecto de *scriptotherapy* en el que Anna intenta explicarse por qué ciertas experiencias en la vida moderna le han resultado traumáticas. La escritura es, entonces, un método de sanación: “Anna Wulf engages in self-conscious projects to reformulate traumatic emotional events into healing narratives through a process of scriptotherapy, whereby she attempts to convert haunting and dissociated post-traumatic images into coherent and manageable fictional stories” (Herman citado en Henke 11). Aunque clasificar la novela de Lessing como una épica feminista (Henke 15) resulta problemático,<sup>3</sup> sí hay

<sup>3</sup> Me parece que para hablar de una épica feminista tenemos que demostrar no sólo que Anna se corresponde con la figura de la heroína sino que logra su cometido. En mi lectura, *The Golden Notebook*

que reconocer que Anna decide ir más allá de la escritura del yo —en la forma de un diario, por ejemplo— y apuesta por la creación de la ficción —personajes y planos ficticios— como herramienta principal. Aunque difiero con la idea de que el resultado es la recuperación de Anna, coincido con Henke en que la escritura de *TGN* es un ejercicio identitario autoconsciente.

Yuan-Jung Cheng explica acertadamente que Anna experimenta con distintas formas narrativas en su escritura para tratar de superar su insatisfacción: “though she has tried to experiment with different forms to interpret reality in different perspectives, every attempt at representing the theme of reality and experience fails in the end” (5). Aun si Cheng asegura que *TGN* termina en un fracaso, contrario a Henke, para quien la novela es un proyecto de sanación afortunado, ambas coinciden en que la novela de Anna es un experimento del yo través de formas narrativas que, como bien dice Cheng, simbolizan un visión plural de la realidad (5).

Las distintas formas narrativas de las que se vale Anna para escribir su novela y la autorreflexión que le otorga a la obra dificultan la separación entre forma y contenido

enfatisa mucho más la idea de un proyecto o un ejercicio de creación, que el éxito o fracaso en el que éste pueda resultar.

y obligan a una lectura integral. La forma, es decir, la manera en la que la voz autorial<sup>4</sup> decide presentar su tema, se vuelve el tema mismo, y es en este sentido que podemos hablar de una novela autorreflexiva.

La autorreflexión de la novela de Lessing se produce en los paratextos, que interrumpen la narración para hacer algún comentario crítico o parentético. Cuando la autorreflexión inserta un plano ficcional que comenta otro, se puede hablar de una novela metaficcional autorreflexiva; es decir, de una novela cuya voz narrativa señala y critica deliberadamente los planos ficcionales que la conforman. Sin embargo, existe en *TGN* una particularidad que la distingue de muchas otras novelas metaficcionales autorreflexivas, y es que ésta es una novela circular; es decir, que, hacia el final, revela que lo que hemos leído no es otra cosa que el proceso de escritura de la misma novela que sostenemos. La *self-begetting novel*, o *poioumenon*,<sup>5</sup> es entonces, el retrato del autorretrato de la escritora en su condición de artista.<sup>6</sup>

*The Golden Notebook*, entonces, puede leerse como novela metaficcional autorreflexiva, o *self-begetting novel*. Mi lectura es la siguiente. De acuerdo con Stuart Hall,

<sup>4</sup> Si bien la “voz” es sólo un rasgo de la “figura” autorial, considero que en una *self-begetting novel* los términos se vuelven sinónimos, pues es a través de su voz, es decir, de su narración, que el autor ficcional se configura.

<sup>5</sup> Término acuñado por Fowler en “Mode and Subgenre”, que viene del griego antiguo *ποιούμενον* (“producto”).

<sup>6</sup> Dedicaré el primer capítulo de esta tesina a definir estos términos y a describir la forma de la *self-begetting novel*.

“the main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice —a practice that *produces* meaning, that *makes things* mean” (10 cursivas mías). A partir de esta idea, *TGN* es un ejercicio, un ensayo de las experiencias de Anna en el que ella trata de dar significado al mundo y a ella misma. El problema de Anna no es sólo que no sepa cómo plantear ese significado porque el lenguaje sea inadecuado, sino que ella misma no sabe cuál es: la memoria, jueza implacable, se manifiesta siempre. El reto consiste en representar la experiencia a partir de una construcción narrativa, es decir, artificial. Su ejercicio tiene una característica importante: es un ejercicio literario, es decir, artístico. El hecho de que Anna haya decidido escribir una novela y no sólo un diario, no es gratuito. La búsqueda identitaria de Anna está limitada a su voz autorial; es decir, a quién es Anna la escritora, qué tipo de escritora pretende ser y por qué tiene problemas para escribir como ella quisiera. Para Anna, la literatura es el espacio de las posibilidades humanas donde la experiencia adquiere valor y significado y nos sugiere que el lenguaje literario es la forma más acertada —si bien no definitiva— de recontar la experiencia. *TGN* es, entonces, el laboratorio de la novela donde más que el resultado definitivo, importa el experimento a prueba y error de las voces narrativas de Anna a través de las cuales intenta no sólo definirse como la escritora que quiere ser, sino plasmar, de la manera más franca posible, el significado de su experiencia. El material principal de estos

experimentos es la forma paratextual o el metatexto, a través de la cual se expresan las distintas voces de Anna.

Para este análisis utilizaré algunos de los conceptos más relevantes en la teoría de la novela, tales como voz autorial y narrativa, ethos autorial y género literario. En lo particular me basaré en el estudio seminal de Gérard Genette sobre los paratextos, *Umbrales*, y en la teoría de la *self-begetting novel* de Steven Kellman. En el primer capítulo haré una presentación del marco teórico, que incluye los estudios de Linda Hutcheon y de Patricia Waugh sobre la metaficción y una diferenciación formal a partir de la figura del narrador como voz autorial entre los distintos subgéneros de la novela del yo que comparten y modifican características constantes. Asimismo, estudiaré la relevancia del modo autobiográfico en lo que aquí llamaré la literatura del yo que escribe. En el segundo capítulo me adentraré en el análisis y la explicación de mi lectura de *The Golden Notebook* a partir del estudio genérico previo de la voz narrativa en la *self-begetting novel* y de los instrumentos a partir de los cuales Anna Wulf lleva a cabo su experimento: los elementos paratextuales que son un metatexto autocrítico. Finalmente, en el tercer capítulo propondré una definición del ethos autorial de Anna desde una perspectiva feminista —qué es lo que quiere decir y por qué no logra satisfacerse— a partir de la forma ensayística que predomina en su novela y del análisis específico de su lucha con el lenguaje.

## Capítulo I

### Marco teórico

#### I.I Novelas autorreflexivas y la literatura del yo escritor

I didn't feel like "a novelist", and before I could square it  
with my literary conscience to write a novel,  
I had to work out a novel-writing process,  
peculiar to myself, and moreover,  
perform this act within the very novel I proposed to write.  
Muriel Spark, *Curriculum Vitae*

Al pertenecer a un corpus indefinido de textos literarios que de manera general se han definido como “literatura del yo”, *TGN* exige un análisis que reconozca sus particularidades no sólo como novela autobiográfica sino como novela metaficcional autorreflexiva que además culmina en una *self-begetting novel*. El estudio del género literario y, más importante, del funcionamiento de un subgénero en específico, me parece imprescindible para el entendimiento integral de una novela que cuenta la historia de su forma. Estudiarla, entonces, desde el punto de vista de su subgénero — es decir, desde su autorreflexividad—, no sólo propone un análisis dedicado específicamente a su forma y al reconocimiento de su funcionalidad, sino que reexamina la relación entre la forma de la novela y su contenido, y amplía nuestra interpretación.

Desde su inicio, la narratología le ha dado gran importancia al narrador, una figura que no sólo funge como el medio por el cual tenemos acceso al texto sino que condiciona inevitablemente la manera en la que éste se nos presenta. Para algunos, como Wayne Booth, esta instancia se define como un elemento más de la narración y debe separarse de lo que él llamó el autor implícito. Este segundo yo, explica Larsson en su lectura Booth, es “a ‘second self’ from the actual historical person who wrote the work in question, not the flesh-and-blood being but a hypothetical entity that includes ‘not only the extractable meanings [of the text] but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters” (citado en Larsson s/p). Para otros, como Gérard Genette, la multiplicación de los agentes parecía innecesaria, por lo que propuso analizar el discurso desde su enunciante, es decir, desde el agente narrador (*Narrative Discourse* 245). De acuerdo con Genette, si analizamos el discurso a partir del narrador no podemos decir que hay un ethos autorial presente, es decir, un “origen y garantía de las significaciones, de las normas y, en última instancia, de la red ideológica del texto” (Amossy 75). ¿Cómo leer, entonces, aquellas novelas en las que el narrador se refiere de manera obsesiva y deliberada a la historia que nos cuenta dándose una autoridad narrativa que no le correspondería si fuera “sólo” el narrador? Es decir, ¿cómo afecta nuestra lectura el hecho de que el narrador tenga la necesidad de interrumpir sin reparo su historia para hacer aclaraciones o juicios de valor moral



respecto a su narración? Si bien toda narración puede contener estos rasgos en mayor o menor medida, sí existe una diferencia entre aquellos narradores que se conceden un protagonismo en la narración llenándola de digresiones —homodiegéticos— y aquellos que cumplen más convencionalmente con los rasgos de un —hipotético— narrador heterodiegético; es decir, que está ahí como autoridad testigo para contar una historia si bien desde su perspectiva. La diferencia radica en que, en el primer caso, tenemos un narrador narcisista, porque no puede dejar de referirse a sí mismo y ser el núcleo de la historia, mientras que en el segundo éste pretende cumplir con la figura del medio a través del cual conocemos una historia. ¿Cómo reaccionamos ante un narrador que no sólo se adjudica una autoridad narrativa sino una autoridad creativa? Es decir, ¿cómo impacta en nuestra lectura que el narrador, en primera persona, le diga al lector implícito, que es un escritor, o más aún, un novelista? Ése es el primer rasgo de una novela autorreflexiva: su narrador siempre será un personaje activo y el tema principal de su historia será el proceso mismo de escritura. De acuerdo con Hutcheon, cuando existe “a dual interest in the storytelling as well as in the story told” (37), estamos frente a una novela autorreflexiva o narcisista.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> En su Introducción a *Narcissistic Narrative*, Linda Hutcheon aclara que el término “narcisista” se refiere no al autor sino al texto. Más adelante, con la figura de la voz autorial, discutiré esta distinción.

Es cierto que la historia de la literatura está plagada de ejemplos que operan de un modo autorreflexivo y que, muy posiblemente, puedan rastrearse hasta su origen;<sup>8</sup> sin embargo, es notable que a partir de la segunda mitad del siglo XX y en los quince años que van del XXI ha habido un incremento en la autorreflexión como *modus operandi* de la novela contemporánea. “The modern diegetic preoccupation”, nos dice Hutcheon, “may only differ in its explicitness and theoretical self-consciousness within the novels themselves” (40).

Este tipo de metaficciones, de acuerdo con Hutcheon, tiene como característica principal dos elementos: por un lado, se centran en su propia estructura lingüística y narrativa —“the transformation of form into content” (12)—, y por el otro, exigen un rol activo del lector como cocreador (5). La atención que se le da al proceso mientras se escribe la novela, y mientras nosotros la leemos, borra poco a poco la distinción entre teoría y práctica, es decir, entre textos críticos y textos literarios (7), pues al llevar a cabo la teoría sobre el texto mismo y el proceso de creación, se da lugar a la autocrítica (45). La exhibición del proceso tematiza la distinción convencional entre vida y arte y sugiere una reexaminación de esta relación: “the reader is forced to acknowledge the artifice, the art of what he is reading” (5).

<sup>8</sup> “Autoreferentiality can be traced back...to the epic practice of having a character relate part of his own tale (e.g., Ulysses in the *Odyssey* 9-12)” (Hutcheon 3).

Cabe hacer una aclaración importante: si bien toda novela autorreflexiva intenta un grado de realismo, porque supone retratar su proceso de escritura en el momento aparente de su creación, “they are not about ‘reality’, but about the imaginative processes of coming to grips with it in formal aesthetic terms” (Hutcheon 45). El término “poiesis”, “the art of making”, nos dice Hutcheon, “forms one necessary addition to the novelistic mimetic code, as a process shared by writer and reader” (4). La novela narcicista, inevitablemente, sigue siendo una representación de un supuesto proceso de escritura (39). El efecto, sin embargo, puede ser exitoso. Desde un punto de vista fenomenológico, “a novel only becomes a living aesthetic reality when actualized by the act of being read” (146).

Algunos rasgos específicos narrativos que comparten las novelas autorreflexivas además de una identidad genérica común y del protagonismo de su narrador, son, por ejemplo, el intercambio de voces narrativas y su justificación; una teorización explícita del género novelístico y en ocasiones, autobiográfico; la presencia de elementos peritextuales que a veces cortan el texto en partes; una conciencia autocrítica del uso de lenguaje en tanto vocabulario, tono y estilo; y, finalmente, la construcción identitaria del narrador como novelista a través de la exhibición de lo que Steven Kellman llamó “el laboratorio de la novela” (94): el “behind the scenes of th[e] book” (Fowles 98).

El juego de voces en este tipo de novelas, de tantas posibilidades como perspectivas, sugiere un ejercicio de polifonía que, no obstante, se lleva a cabo por una sola voz que juega distintos papeles. El ejemplo más común de esta práctica es aquel en el que la primera persona que narra se vuelve el personaje narrado; es decir, se le subordina a una hipotética tercera persona —que es el mismo yo narrador disfrazado. Este cambio de voces, que normalmente está seguido de una explicación teórica, abarca también la variación del lector implícito. En una novela autorreflexiva es común encontrar distintos receptores y narradores; en ocasiones, puede ser otro personaje de la misma historia; en otras, un lector sugerido pero siempre presente.

El lector no siempre es interpelado directamente; sin embargo, cuando esto pasa, es común que se le explique detalladamente lo que se espera de él —“I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay”, nos dice el narrador de *Lolita*, “I want them to examine its every detail and see for themselves...” (Nabokov 62)—. La exigencia de una participación activa del lector, para este narrador, es tan relevante como explicar por qué a veces se referirá a él mismo en tercera persona.

La desnudez de la técnica narrativa, en tanto evidencia y justificación, alcanza su máxima expresión cuando el narrador dedica muchas de sus digresiones al análisis de la novela como género literario. En aquellos casos en los que el yo narrativo se enfoca en contar su propia historia, es probable que el análisis teórico consista en una

comparación entre la ficción cruda, con personajes hipotéticos en situaciones determinadas, y el retrato autobiográfico con referentes empíricos. El novelista, a pesar de todo intento por plasmar su relato fielmente sin caer en la imperativa ficcionalización, llega a lo que aquí llamaré una madurez narrativa y concluye que la experiencia no se puede plasmar en la literatura sin ficcionalizarse no sólo porque depende de la memoria, sino porque para hacerlo tendría que saberse qué/cuál es una historia real: “Memoirs have transformed themselves into novels” (Auster 295); “reality is a question of perspective” (Rushdie 189).<sup>9</sup>

El tema de la experiencia real en este tipo de novelas, además, se extiende a una discusión más filosófica en cuanto al papel del novelista: ¿la obsesión con lo que se plasma y con cómo se plasma tiene que ver con un intento obstinado de presentar alguna verdad? El problema para estos narradores no es tanto la definición de ficción en tanto artificio y “make believe” sino el término “verdad”, que idealmente abarca ambos planos —“in order to tell the truth, we’ll have to fictionalize it” (Auster 301). El afán mimético de la novela, sin embargo, es otra de sus características paradójicas. Al

<sup>9</sup> Aunque el término “memoir” se refiere a un género autobiográfico en particular, es claro que supone a la memoria como herramienta narrativa principal e incierta. Ambos ejemplos están tomados de novelas autorreflexivas en las que los mismos narradores escriben estas reflexiones. Mi interés, por lo pronto, es ejemplificar el carácter teórico de estos personajes, más que profundizar en lo que plantean. Dicho análisis se extenderá en el segundo y tercer capítulo, dedicados a *The Golden Notebook*.

ser un género que teoriza, la novela constantemente reflexiona sobre su ficcionalidad. Paradójicamente, teoriza sobre lo real a partir de su naturaleza ficticia. Pero a pesar de esto, la novela no se define en términos de verdad o falsedad sino en su gran habilidad para *hacer creer*. “The novel is neither true or untrue but merely creates the illusion of being one or the other... it can only choose between two ways of deceiving” (Robert 66). La paradoja en la que se basa la forma autorreflexiva radica en que, a diferencia de la autobiografía, el nombre de estos narradores no coincide con el del autor en la portada del libro ni con el del autor empírico.<sup>10</sup> Se trata de un personaje inventado, que, mientras juega a escribir una suerte de memoria, se reconoce a sí mismo como novelista y teoriza sobre la realidad en el arte literario. El narrador de la novela autorreflexiva emula a un novelista empírico.

¿Cuál es entonces la diferencia entre la novela autobiográfica o una autoficción, y la novela autorreflexiva que parodia una autobiografía?<sup>11</sup> Si bien ambos subgéneros comparten características importantes, el espacio y tiempo dedicados al análisis teórico

<sup>10</sup> Más adelante, en el análisis de la self-begetting novel, veremos cómo esto sí es posible al menos en uno de los planos ficcionales que estas novelas crean.

<sup>11</sup> Aunque es una práctica común, no todas las novelas autorreflexivas tienen una forma autobiográfica. En *The French Lieutenant's Woman*, por ejemplo, el narrador, homodiegético, si bien está enfocado en desvelar su proceso de escritura, se dedica a contar una historia que no es la suya.

del acto de escribir una novela son determinantes para reconocerla. Y es que existe un elemento inconfundible que introduce la reflexión teórica: los paratextos.<sup>12</sup>

En la novela autorreflexiva, metaficcional por naturaleza, siempre tenemos uno o más elementos aparentemente externos o independientes que conforman un metatexto: el comentario del narrador sobre lo que está escribiendo y que puede leerse como una digresión. El problema de la verosimilitud, o el efecto de lo real, como dice Barthes, ya no es un asunto de qué tan confiable es el narrador sino el intento fútil de representar el proceso mismo de escritura como si fuera real: es decir, pretender que se cuenta lo que pasó como pasó. Estos fragmentos parcialmente ajenos al texto principal declaran o cuestionan posturas convencionales acerca del arte, la narrativa y la novela misma. En su estudio seminal sobre los paratextos, *Umbrales*, Genette los define como producciones verbales que presentan y modifican al texto (7). Si bien todos los paratextos funcionan como un mensaje hacia el lector y no son nunca un elemento pasivo del texto, hay un tipo de paratexto en particular que resulta mucho más teórico que cualquier otro: el paratexto peritextual o los elementos que se encuentran en el texto, contrario al epitexto, que estará siempre al margen del libro como objeto (5).

<sup>12</sup> En el siguiente capítulo me dedicaré a explicar y a ejemplificar con *TGN* por qué se puede hablar de paratextos (específicamente peritextuales) dentro del mismo texto.

Un paratexto siempre se va a caracterizar por una intención autorial (Genette 9). Si la responsabilidad del paratexto como mensaje recae totalmente en la voz autorial, un análisis de la función del paratexto deberá ser útil en la lectura de toda la novela: ¿cuál es la función del mensaje que comunica el paratexto, a quién está dirigido y quién lo envía, qué autoridad y responsabilidad tiene la voz que lo comunica? (9). La fuerza ilocutoria de un paratexto puede llegar hasta una cualidad performativa, es decir, la habilidad que tiene el paratexto de realizar lo que describe (15). “El paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser; el texto” (12).<sup>13</sup>

Los elementos peritextuales exhiben las interrupciones y dan lugar a otro tipo de historia: aquella que cuenta cómo se fue escribiendo la trama. Para facilitar esta explicación usaré dos términos: el texto primario o la historia que se cuenta, y el metatexto, o el comentario crítico que la voz autorial hace sobre este proceso de escritura. Como ya se ha mencionado, la cantidad de comentarios del narrador sobre lo que escribe es tal que bien se pueden separar y constituir un texto por sí solos; sin embargo, al presentarse mientras se escribe y se lee la trama primaria, el metatexto se vuelve parte de la historia que se cuenta, combinando en una sola novela, el texto

<sup>13</sup> Dedicaré el segundo capítulo al estudio de las formas peritextuales que conforman el metatexto en *The Golden Notebook*.



literario y el texto crítico. Así, en una novela autorreflexiva en la que el narrador se expresa consciente de su escritura la interpretación resulta una instancia determinante: el primer lector y crítico será el narrador mismo. Este narrador, entonces, les ofrece a sus lectores el laboratorio de la novela que estamos leyendo y que él está escribiendo: la autorreflexividad de la novela se define, siempre, en el gerundio.

El texto crítico, no obstante, no siempre será un ensayo teórico y extenso sobre la creación de algún personaje o el final de la historia. A veces sólo se necesita una palabra, como “capítulo”, no sólo para puntualizar una conciencia de la narración como libro y objeto, sino para ejemplificar una toma de decisiones técnicas que le conceden poder como voz autorial. El novelista personaje, como cualquier artista, se debate constantemente entre la obra que él crea y la naturaleza independiente de la artificialidad; es decir, hasta dónde el escritor puede controlar lo que escribe si es el resultado de un proceso de creación: “Starting a novel is opening a door on a misty landscape; you can still see very little but you can smell the earth and feel the wind blowing” (Murdoch 246). La autonomía de la literatura depende del significado que se cree a partir del lenguaje escrito, mismo que, se sugiere, no existe sino hasta su redacción. En otros casos, el metatexto consiste en un comentario que simplemente se refiere al estilo, al tono o al vocabulario usados. Esta conciencia del uso del lenguaje se traduce en una autocrítica del estilo literario y denota una preocupación minuciosa por

acertar en el acto narrativo. El cuerpo peritextual que da lugar al metatexto es infinito; algunos ejemplos son los prefacios ficticios, una conciencia de la división capitular, la intromisión del género epistolar, las notas al pie, los epígrafes capitulares, los intertítulos y el uso de corchetes. Recordemos que estos peritextos se vuelven metatextuales en el momento en el que el narrador se presenta como novelista y escritor de la novela que nosotros sostenemos.

El término novela autorreflexiva, entonces, se refiere a aquellas novelas en las que la figura del narrador no sólo coincide con la del autor implícito (porque está consciente de estar escribiendo y se nombra como la máxima autoridad narrativa) sino que acentúa la presencia de un lector implícito receptor del libro como unidad y objeto. Este tipo de novelas, además, hace la distinción entre contar una historia y escribir una novela, pues no es casualidad que los narradores personajes sean escritores y no cantantes o bailarines, pues su historia se cuenta en otro lenguaje. La novela autorreflexiva es un tipo de literatura del yo, pero, más que un afán autobiográfico, tiene como objeto de estudio al artista en su calidad de artista, es decir, en su momento de creación. La novela autorreflexiva es, entonces, la literatura del yo que escribe.

## II. *Self-begetting novel*: la novela que se engendra a sí misma

The painter's signature in the corner of his canvas  
might alert even naïve Attic birds that these grapes are not edible.  
Steven Kellman, *The Self-begetting Novel*

Como hemos visto, en la novela autorreferencial el narrador tiene un papel principal no sólo como el medio a través del cual conocemos la historia, sino como la máxima autoridad narrativa del texto, empatándose así con la figura del autor implícito que Booth insistió en diferenciar del enunciante. Esto es aún más evidente en un tipo de subgénero de estas novelas: la *self-begetting novel*, o, como su nombre lo indica, la novela que se engendra a sí misma, término acuñado por Steven Kellman en 1980.<sup>14</sup>

Aunque Kellman rastrea el origen de la novela autorreferencial en la tradición francesa con Proust a la cabeza, una pequeña ola de escritores angloparlantes<sup>15</sup> ha adoptado esta forma literaria sobre todo en el siglo XX. En la tradición inglesa, Kellman reconoce dos elementos fundamentales en la creación de la novela autorreferencial: la tradición de la novela de iniciación o *Bildungsroman*, y la de la novela del artista o *Künstlerroman* (80). Agrega, además, una cantidad considerable de personajes artistas, y

<sup>14</sup> Si bien la traducción literal se acerca más al acto de “autoengendrarse”, me quedaré con el término en inglés *self-begetting novel* que Kellman propone en su teoría.

<sup>15</sup> Ver Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, James Joyce y Lawrence Durrell, entre otros.

un uso constante de diarios, cuadernos y epígrafes como parte de lo que él llama el laboratorio de la novela (94). En una suerte de conciliación turbulenta entre la *Bildungsroman* y la *Künstlerroman* la *self-begetting novel* se refiere a la novela que ensaya el acto mismo de escritura y que, además, retrata el momento específico en el que el narrador decide empezar a escribir la novela que sostenemos, que no es lo mismo que simplemente hacer referencia a ella:

A fantasy of Narcissus become autogamous, the self-begetting novel projects the illusion of art creating itself...It is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading...It is a self-portrait: self-portrait not just in the sense of the portrait of a self...but a portrait of the portrait itself (3-7).

Ya sea que ese momento esté explícitamente narrado o sólo sugerido, es cierto que una *self-begetting novel* es un intento complicado e insistente de un narrador que no está logrando escribir lo que quisiera como quisiera y que descubre, hacia el final del libro, que narrar sus experiencias al momento de escribir es la respuesta a su bloqueo creativo. La diferencia entre una novela autorreflexiva y una *self-begetting novel*, es, una vez más, un asunto de grado y muchas veces se podrá poner a discusión si el momento referido por Kellman está sólo sugerido o se deja abiertamente a la interpretación del

lector. Sí hay que destacar, no obstante, que si bien no todas las novelas autorreflexivas son *self-begetting*, todas las *self-begetting* son exhaustivamente autorreflexivas.

Una de las principales características de la novela autorreferencial es la diferencia temporal entre lo que se cuenta como pasado y el futuro hipotético desde donde la voz autorial narra. La cualidad de la novela autorreferencial como proceso y producto al mismo tiempo le concede una naturaleza caótica desde un punto de vista temporal, y paradójica desde una perspectiva identitaria: “the status of the self-begetting novel... introduces a dual perspective on each reading, a disparity between *temps passé* and *temps retrouvé*. A dialectic between naive, questioning hero and his narrator alter ego recollecting prior emotion” (Kellman 4). La estructura de la *self-begetting novel* es la creación de un espacio en el que el personaje principal y su ficción toman forma.

En su introducción a *Narcissistic Narrative*, Hutcheon avisa que nunca usará el término “narcicista” para referirse al autor/narrador y siempre para el texto. Sin embargo, cuando tenemos a un narrador novelista que retrata su proceso creativo mientras lo lleva a cabo, ¿no se puede, o se debe, hablar de una atención casi ególatra por parte del agente enunciante? Más que una definición o pertinencia del adjetivo, mi interés es rescatar una figura que se olvida, o que algunos han decidido matar, cuando se está frente a una obra literaria: el autor implícito.

Si bien este tipo de textos constituyen un acto de autorreferencialidad importante, hay una voz que decide mostrar, modular y exhibir el texto de esa manera. Si a esto le agregamos que el narrador se presenta como escritor del texto es importante estudiar la novela autorreferencial y en particular la *self-begetting novel* como un retrato ficcional del autor siendo autor; pues es la voz autorial quien se refiere a sí misma en tanto figura creadora.

La pertinencia de hacer referencia a un ethos autorial en este tipo de ficciones, me parece, es absoluta, si bien en otro tipo de novelas se pueda (y tal vez se deba) desdibujar la idea de un autor implícito, pues podría llevar a un análisis poco textual y exigiría un estudio diacrónico del desarrollo de una voz autorial en las obras completas del autor empírico. No es éste el caso. Si la novela autorreflexiva pasó de la *Künstlerroman*, “the novel about the artist, to the narcissistic, the novel about novels” (Hutcheon 45), la *self-begetting novel* regresa al artista, pero al artista escritor como voz autorial de su novela.

Para poder hablar de la construcción de un ethos autorial en estas novelas es necesario definir primero el término y hacer un muy breve recorrido por las definiciones más relevantes de la figura del autor, que, no por casualidad, surgieron a partir de las variaciones del género autobiográfico o de las narraciones en primera persona. No

ahondaré, sin embargo, en la correspondencia que Lejeune estableció entre el nombre del autor empírico, el de la portada y el del narrador-protagonista.

Cuando leemos un texto, nos dice Amossy, es común “imaginar a aquel que se encuentra en el origen... atribuirle un rostro, ¡un cuerpo! un carácter, unas opiniones; el lector intenta concretar un diálogo. Al hacerlo, construye un personaje hipotético con el que le gustaría entrar en relación” (73). Este “deseo del autor”, al que Barthes hace referencia en *El placer del texto* (1973), es una de las más grandes evidencias del lector que escribe mientras lee: no sólo por una necesidad biológica de conocer el origen y a partir de ahí tener cierto control sobre el significado del texto, sino por la conciencia de aquel juego del lenguaje en el que se le ha invitado a participar y del cual se rehúsa a ser sólo testigo. Desde el punto de vista de la recepción, nos dice Amossy, “la actitud del público que siente la ausencia del autor encuentra toda su justificación en una cierta concepción de la producción textual. Ésta está anclada en el enfoque de la comunicación que reivindica la noción de ethos... la palabra le es devuelta a aquel que se encuentra en su origen y [se] le concede... autoridad y legitimidad” (73).

La correspondencia entre el nombre en la portada y la voz autorial en una novela autorreflexiva parecería fútil y tal vez imposible de considerar teóricamente: ¿no sería

eso una autoficción?<sup>16</sup> En una *self-begetting novel*, sin embargo, aunque la voz narrativa tampoco comparte el nombre con la persona real, la figura autorial es tan convincente que alcanza una autonomía parecida a la que tendría un autor real: si el narrador nos cuenta cómo escribió la novela que tenemos en las manos, sí existe, en un plano, una correspondencia entre el nombre en la portada hipotética y el del narrador/autor. La diferencia entre la figura autorial convencional —que se deslinda del narrador— y el autor implícito en la *self-begetting novel* es que éste no sólo no está interesado en disimular su presencia del texto sino que intenta, por todos los medios posibles, dejar claro que él es el autor y que está escribiendo su novela. Si el lector lo reconoce como tal, reconocerá también el ethos autorial que empapa la historia. Es importante destacar, no obstante, que la mayoría de la veces, la voz autorial de una *self-begetting novel* descubre, a través del ensayo y la práctica, su ethos autorial. Después de todo, a pesar de la obstinación y el narcisismo, este narrador, que es también el autor de la novela misma, está teniendo un bloqueo creativo.

<sup>16</sup> Por “autoficción” me refiero a aquel caso en el que se reconoce la correspondencia entre autor empírico, narrador y personaje. La diferencia entre dicho término y la autobiografía según Lejeune, es que en el primero no está develada una intención autobiográfica (si es que la hay), mientras que en el segundo ésta se anuncia directamente.



Si el ethos o “la imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso literario” (Amossy 75) está narrado en primera persona, además, se da una importante definición autobiográfica no sólo en tanto el narrador como personaje sino como novelista. La *self-begetting novel* juega a la autobiografía no sólo porque un yo relata sus experiencias sino porque cuenta la gestación y el nacimiento de la novela que estamos leyendo. En este sentido, la *self-begetting novel* es la “autobiografía” de una novela contada por su novelista.

El rasgo autobiográfico más evidente que la *self-begetting novel* parodia —porque el sujeto y el proceso son ficticios— es “una retrospectión desde el presente... de un periodo vital en el que el sujeto intenta comprenderse a sí mismo... buscando la conexión histórica de su vida” (Dilthey citado en Rodríguez 13). Sin embargo, la referencia más importante a la autobiografía aquí es la construcción del yo a partir de su lenguaje: “la construcción de un sujeto ficticio [con o sin un referente empírico] por parte del autor” (Gusdorf citado en Rodríguez 22).

De acuerdo con Staiger, “authoring as an ‘act of existence’ becomes a repetitive assertion of ‘self-as-expresser’ [and] authorship is also a technique of the self, creating and recreating the individual as an acting subject within history” (50). El novelista, entonces, no sólo escribe porque tiene algo que contar, sino que escribe para ser novelista: el sujeto que escribe no preexiste a la escritura, nace con/en ella. Los

escritores, después de todo, también tienen la necesidad de definirse identitariamente. La insatisfacción de esta voz autorial se resume en una imposibilidad de plasmar un posible significado —y en la definición de éste— en su obra, en específico, en su novela: “the time has come to recognize that [artists] must reveal themselves through their work if their work is to have any meaning” (34). En más de un sentido, una *self-begetting novel* es un intento del artista de reconciliarse con el mundo, a través de un lenguaje que le parece inadecuado, y de aportar, desde una sensibilidad estética, un significado en la experiencia real.<sup>17</sup> En su estudio sobre la *Künstlerroman* modernista y la posmodernista, Malmgren nos dice que “the self-conscious outsider [the alienated artist]...runs the risk of non-being, non-identity, and the twentieth-century *Künstlerroman* necessarily interrogates the problematics of identity, not resting with the somewhat facile answer ‘I am an artist’, but submitting that statement to a vertiginous examination” (9).

Desde este punto de vista la *self-begetting novel* ha dado lugar a distintas voces autoriales que momentáneamente se silenciaron con la muerte del autor,<sup>18</sup> en particular las voces de las mujeres. Quién escribe importa y quien escribe importa: “As Nancy

<sup>17</sup> Es importante aclarar que en una *Künstlerroman* el sujeto es el artista en formación, mientras que en una *self-begetting novel* tenemos a un escritor maduro en medio de un bloqueo creativo.

<sup>18</sup> “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”, dice Barthes en “La muerte del autor”. Sin embargo, acepta que “el escritor... nace a la vez que su texto”. Si bien es cierto que en este análisis no considero la figura de la autora empírica (Doris Lessing) sino a Anna como autora de *The Golden Notebook*, pienso que Barthes es un poco contradictorio. Si el yo que escribe se define a partir de su escritura ¿cómo puede no importar quién escribe en la literatura del yo?

Hartstock protests, ‘why is it that just at the moment when some of us who have been silenced begin to demand the right to name ourselves, to act as subjects rather than objects of history, that just then the concept of subjecthood becomes problematic?’” (Staiger 49).

La *self-begetting novel* le agrega a la novela autorreflexiva una búsqueda de un yo artista válido y viable (Malmgren 10) a través de una proyección hiperrealista de su momento de creación. Es importante notar que se podría contar la historia de una novela distinta a la que estamos leyendo; pero al empatar los títulos y la ficción con el objeto real, esta novela toma postura en relación con el impacto del arte en la vida real y no sólo en un universo ficticio. Para la voz autorial de la *self-begetting novel*, el arte es una forma de vida real.

## Capítulo II

### I. El laboratorio de la novela: instrumentos y pruebas de una voz autorial

“Look! Five different pictures of the same subject.  
Now if I wrote I would try for a multi-dimensional effect in character,  
a sort of prism-sightedness. Why should not people  
show more than one profile at a time?”  
Justine en *Justine*, de Lawrence Durrell

Si cada novela novela autorreflexiva tiene sus particularidades y es el resultado de una toma de decisiones narrativas y estilísticas de su voz autorial, cada *self-begetting novel* construye de manera única la gestación y el nacimiento de su propia voz. En *The Golden Notebook*, el objeto de este análisis, la autorreflexividad se desenvuelve a través de los elementos paratextuales y conforma un espacio ensayístico en el que el yo autorial se define y ejercita.

En este segundo capítulo analizaré la autorreflexividad en la novela de Lessing a partir de sus paratextos y cómo éstos configuran un espacio de intercambio y posibilidades narrativas en tanto planos ficcionales y metacomentarios; asimismo veremos la composición de la *self-begetting novel* a partir del modo autobiográfico. En el próximo capítulo propondré una aproximación al ethos autorial de Anna y su desarrollo a lo largo de la novela.

*The Golden Notebook* es un ensayo sobre qué significa ser autora y es, también, el ejercicio de una voz autorial gestante. Es, por supuesto, un novela, pero una novela proceso-producto que nace cuando volvemos a la primera página: “You want me to begin a novel with ‘The two women were alone in the London flat’?”, le pregunta Anna a Saul, “Why say it like that? Write it, Anna.’ —‘I wrote it’” (610). La primera oración de *The Golden Notebook*, el libro que nosotros sostenemos, es “The two women were alone in the London flat” (3). El instante preciso en que Anna levanta la pluma y empieza a escribir una oración que nos obliga a regresar a la primera página para comprobar su correspondencia es el momento cumbre que Kellman describió como la conversión de una novela extremadamente autorreflexiva en una *self-begetting* (3). Sin embargo, aunque éste es un rasgo que funciona como factor sorpresa —antes de llegar a ese momento tenemos más de seiscientas páginas—, la naturaleza de la novela proceso-producto está sugerida desde el primer elemento paratextual —“The Notebooks”—, que cambia de voz narrativa y que tiene como narradora principal<sup>19</sup> a Anna Wulf, personaje de la primera parte, “Free Women: 1”, narrada en tercera persona. Ante la presencia de un elemento peritextual tenemos siempre un texto dividido en dos o más partes. En este caso, en tres: *Free Women*, “a conventional novel

<sup>19</sup> Los diarios, a su vez, tienen dos marcos ficcionales: una aparente tercera persona que anuncia, entre corchetes, lo que vamos a leer en los cuadernos; y la voz en primera persona de Anna, que los escribió.

of about 60,000 words...” (Introduction xi), que podemos llamar el texto madre; “The Notebooks”, la última parte de cada capítulo de *Free Women* presentados en forma de diario;<sup>20</sup> y, finalmente, las notas autoriales, que aquí llamaré metatexto, cuya función es introducir, comentar y criticar los cuadernos.

La primera función de esta división formal es por supuesto la de tomar postura ante la ficción y reconocer el artificio. Esto significa no ser indiferente al hecho de que se nos presenta, sin velos, la calidad ficticia de aquello que habíamos firmado como un contrato de lectura convencional y que cambia a un pacto metaficcional entre narradora y lectora. Las novelas metaficcionales, según Patricia Waugh, “tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion...the denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of fiction” (43). La intención estética de introducir un marco metaficcional es la de recordar que lo que se está leyendo es una obra ficcional en sí misma tanto como la que se cuenta dentro de ella y hacer un comentario acerca del proceso creativo. La metaficción, entonces, establece al menos dos niveles de realidad:

<sup>20</sup> Excepto por la última parte de la novela, “The Golden Notebook”, que es independiente de la última parte de *Free Women*, “Free Women: 5”, los demás cuadernos se encuentran al final de FW 1-4 (no hay cambio de página y el intertítulo es menor en tamaño. No obstante, esto puede variar dependiendo de la edición).

primero, la realidad —siempre ficcional— del texto madre; y segundo, el espacio ficcional creado a partir del primero (metatexto), por ejemplo, la narración que uno de los personajes desarrolla y a la que nosotros tenemos acceso, o los comentarios de la narradora sobre lo que está escribiendo. En *TGN*, como en todas las novelas autorreflexivas, la metaficción juega un papel determinante y tiene como principal herramienta los paratextos, que no sólo revelan la existencia de las diferentes realidades ficcionales, sino que median entre ellas armando, en cada intervención, una voz autorial superior a la supuesta tercera persona que narra “Free Women: 1”, y a la voz en primera persona que se le otorga a Anna en los cuadernos. La posibilidad de que Anna sea la voz autorial de ambos textos, *Free Women* y “The Notebooks” se sugiere desde el principio y se comprueba cuando Anna decide escribir una novela que se llama *The Golden Notebook* y cuya primera oración es la que nosotros ya leímos.

De acuerdo con Genette un paratexto es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores... Se trata aquí de un *umbral* o —según Borges— de un ‘vestíbulo’ que ofrece... la posibilidad de entrar o retroceder. [Esta] zona indecisa entre el adentro y el afuera [no tiene] un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (7-8). Se podría argumentar que fuera de los intertítulos y las notas al pie no existen paratextos dentro de una novela, es decir, paratextos peritextuales, pues toda unidad es un mismo texto.

Coincido con que sería exagerado hablar de un elemento peritextual —que rodea en el mismo volumen al texto principal— en una novela no metaficcional por un juicio o una aclaración por parte del narrador; sin embargo, debido a la complejidad formal de esta novela se pueden considerar elementos peritextuales a partir de la presencia de por lo menos tres textos: *Free Women*, “The Notebooks” y el metatexto (o notas autoriales) que analiza y critica lo que cuentan los cuadernos. Al tener tres tipos distintos de textos claramente diferenciados, la intratextualidad (la relación entre estos textos) se vuelve no sólo una herramienta de lectura sino un tema, pues la relación de la voz autorial con su(s) texto(s) es la característica principal de una *self-begetting novel*.

El estatus pragmático de un elemento paratextual, de acuerdo con Genette, “se define por las características de su instancia o situación de comunicación: naturaleza del destinador, del destinatario, grado de autoridad y responsabilidad del primero [y] fuerza ilocutoria de su mensaje” (13). En esta novela los paratextos que dividen e integran las realidades ficcionales toman la forma de peritextos indicativos —intertítulos e intervenciones entre corchetes— y fungen como un espacio experimental en el que la voz autorial se ejercita como autoridad narrativa de su novela. Así, el uso de corchetes antes de entrar en uno de los cuadernos, le permite a Anna ubicarse en el lugar de una tercera persona y, como consecuencia, tener más de una perspectiva; el comentario explicativo sobre una experiencia que acaba de narrar la obliga a tomar una postura,



muchas veces moral, que de otra manera pasaría desapercibida o nunca sería asumida. Finalmente, el uso de distintos géneros literarios para conformar su novela la lleva a un ejercicio artístico no sólo en tanto la conciencia de la autonomía de la ficcionalidad sino en las posibilidades del artificio. Los paratextos, entonces, son el instrumento principal en el laboratorio novelístico de Anna, aquél en el que se gesta su voz autorial.

### I.I Peritextos indicativos: intertítulos y corchetes

Una de las principales formas paratextuales con la que nos encontramos en *TGN* son los intertítulos. La primera diferencia entre el título de la obra y sus intertítulos es que los segundos están dirigidos a un público más reducido (aquellos que ya empezaron a leer la novela) y establecen una familiaridad entre lo que los precede y lo que los sucede (Genette 294). Cuando nos encontramos con el final de la primera parte, “Free Women: 1” y la presencia de un nuevo intertítulo en la misma hoja, llamado “The Notebooks”, se establece la división entre dos realidades ficcionales: la de *Free Women* como el texto madre y la que crea Anna Wulf, “The Notebooks”. A pesar de que nos encontramos con los cuadernos en la primera parte de la novela, no es sino hasta el intertítulo que el marco metaficcional se revela, pues la sola mención a lo que escribe Wulf no basta para crear ese segundo espacio; se necesita tener acceso a los cuadernos, leerlos directamente.

Al ser un espacio de transacción, es decir, de intercambio entre la voz autorial y la lectora, los paratextos actúan inevitablemente sobre nuestra interpretación. Así, el subtítulo “The Notebooks” señala la continuación de una parte distinta a la anterior y, más importante, establece un nuevo contrato de lectura: mientras que nos acercamos a *Free Women* con la idea de una novela convencional narrada en tercera persona, el nuevo intertítulo significa un cambio de contrato. La lectora no sólo se vuelve consciente de que está a punto de empezar a leer los cuadernos de Wulf sino que acepta los términos de un contrato metaficcional: sabe que lo que va a leer ha sido creado por un personaje de la novela.

La función de los intertítulos en *TGN* está, pues, directamente relacionada con los cambios de contrato de lectura con los que la lectora se enfrenta a lo largo de la novela. Como sabemos, las cinco partes en las que se divide la novela *Free Women* están a su vez divididas entre la narración heterodiegética, que corresponde a “Free Women 1-5” y los cuadernos, que siempre son la segunda parte, es decir, cierran cada capítulo, narrados en voz de Anna pero introducidos por una aparente tercera persona que habla entre corchetes, signo de puntuación que por excelencia denota una voz individual:

[The four notebooks were identical, about eighteen inches square, with shiny covers, like the texture of a cheap watered silk. But the colours distinguished them—black, red, yellow and blue...In each, the first page or two showed broken scribblings and half-sentences. Then a title appeared, as if Anna had...divided

herself into four, and then, from the nature of what she had written, named these divisions] (54).

La simetría que resulta de esta forma está dada por los dos primeros intertítulos: “Free Women: 1” y la primera vez que nos topamos con los cuadernos reales —“The Notebooks” (53)—. Las posteriores intervenciones entre corchetes, que avisan lo que viene a continuación, se reconocen y se aceptan automáticamente como un cambio en el contrato de lectura y se acompañan de una voz distinta a la que narró la parte precedente. El segundo efecto de los intertítulos, o paratextos indicativos, entonces, es el cambio de voz narrativa. Si en el texto madre tenemos una voz heterodiegética que narra parte de la historia de Wulf, sabemos (porque se nos ha anticipado) que la voz locutora de los cuadernos es la misma Anna: “Every time I sit down to write” (54).

El cambio de voces, resultado del salto entre planos ficcionales, se multiplica al igual que los planos y sus voces locutoras. Consideremos, por ejemplo, el intertítulo que aparece en el cuaderno amarillo *The Shadow of the Third*, que da nombre a la novela de Ella, personaje principal de una de las novelas de Wulf. La relación entre el cambio de contratos de lectura y voces locutoras resulta mucho más compleja que aquella definida como el *mise en abyme*. La insistencia en el cambio de voces y en personajes que se encarnan en autoras revela una conciencia y preocupación por el proceso creativo que se puede atribuir a la voz autorial de la novela como unidad y que, por tanto, modula al

resto. Los elementos paratextuales implican y exhiben una voz superior que coordina lo que se va a escribir a continuación. La variedad de estas formas paratextuales es, entonces, un ejercicio constante del proceso creativo de una autoridad literaria. En *TGN*, como *self-begetting novel*, esta voz autorial es Anna.

No obstante, no basta con decir que el cambio de voces es el salto de tercera a primera persona. Si fuera la misma tercera persona que narró “Free Women: 1” y que ahora va a presentarnos los cuadernos, ¿por qué la necesidad de intervenir entre corchetes? Probablemente sea lógico decir que una vez introducido el intertítulo “The Notebooks”, que abre el espacio de la voz de Anna en primera persona, una intervención de una voz distinta debe ir entre corchetes para diferenciarse del yo que enunciará los cuadernos, pues está “fuera” de los mismos. Sin embargo, esta multiplicación de voces no resulta del todo justificada ni pertinente si se piensa que ya en la parte anterior se nos había contado de los diarios; más aún, si aceptamos desde el principio la teoría de que es Anna la única voz locutora del texto, ¿por qué el desdoblamiento de dos terceras personas aparentemente distintas? Distintas porque desempeñan distintos papeles. Mientras que la primera tercera persona, que se encarga de narrar las cinco partes de *Free Women* se concentra en contar la historia de vida de Anna y en desarrollar el espacio, el tiempo y los personajes de este relato, la voz entre corchetes se enfoca en una descripción breve pero puntual de lo que vamos a leer a

continuación y de cómo está escrito. Es decir, consiste en el retrato más involuntario de la lucha de Anna con el lenguaje, pues hace referencia a garabatos y rayas negras al final de una parte, todavía sin criticarlas, y, más importante, al estilo de la letra de Anna, que cambia constatemente.

Se puede decir que esta voz, distanciada de Anna la novelista y de Anna la autobiógrafa, se personifica como la mayor autoridad literaria, pues ya leyó los cuadernos y considera pertinente explicarlos: “[And this is what had happened. The first book, the black notebook, began with doodlings, scattered musical symbols, treble signs that shifted into the £ sign and back again; then a complicated design of interlocking circles, then the words:]” (54). La autoridad de esta voz, si bien no empieza desveladamente, se refleja en que ella decide qué nos anticipa y qué cuentan los cuadernos por sí mismos. La cita anterior, que termina con dos puntos antes de cerrar el corchete, da lugar a una suerte de écfrasis (tal vez una escalera en descenso) que esta voz decidió que viéramos nosotras mismas y no sólo contárnosla, como hizo con los garabatos:

black

dark, it is so dark

it is dark

there is a kind of darkness here (54)

Sabemos, entonces, que aunque tenemos un espacio considerable dedicado a los cuadernos (en total será más de la mitad de la novela), sí existe una voz autorial que decide deliberadamente qué se muestra y qué no. Así, el retrato de los cuadernos, que parecía una copia fiel de los mismos, se configura poco a poco como un proceso creativo de escritura en el que una voz ensaya su autoridad y que además se encarga de describir el proceso pasado de escritura de los diarios: “[The whole of the above was scored through—cancelled out and scribbled underneath: No, it didn’t come off. A failure as usual. Underneath was written, in different hand-writing, more neat and orderly than the long entry, which was flowing and untidy:] (351). La voz entre corchetes, desdoblada de la misma que escribió los diarios, no sólo nos cuenta parte del proceso de escribir *The Golden Notebook* sino que retrata la lucha con la hipotética primera escritura de los diarios. Desde este punto de vista, la lectora tiene acceso a dos distintos procesos creativos que se recrean con su lectura: cómo se va escribiendo *The Golden Notebook* y cómo escribió Anna los diarios: “[The black notebook now abandoned its original intention to be divided into two parts]” (501).

La insistencia en la variedad de estilos de la letra de Anna —y su obsesión por dividir en temas y colores los diarios— refleja la preocupación de la escritora por probar diferentes formas de escritura, que finalmente tendrán su ensayo principal en la novela, que le concede el espacio para ser distintas voces: “[Here were gummed in several sheets

of ordinary lined writing paper torn off a blue writing pad, written over in *very neat tidy hand-writing*] (288); “[For something like eighteen months the blue notebook consisted of short entries *different in style* not only from previous entries in the blue notebook but from anything else in the notebooks]” (447); “[and now Anna continued in a *different writing*, not the clear small script of the daily entries, but *fluent, rapid*, in parts almost *unintelligible* with the speed it had been written]” (448 cursivas mías). Además, el cambio de estilo, que probablemente se puede relacionar con el contenido del relato, tiene un eco con una de las características principales de la novela autorreflexiva: a través de su escritura, la novelista reconoce un grado de autonomía de la ficción y es que, aunque tenga claro lo que va a decir, nunca sabe cómo van a tomar forma las palabras y probablemente escriba cosas que no sabía que tenía que decir: “I hadn’t known I’d thought it until I said it” (520). En el caso de Anna, el cambio de estilo en la letra no sólo hace evidente una afectación emocional respecto al tema o al pasaje específico de la experiencia que está contando, sino que, muchas veces, se trata de una tensión con el lenguaje que tiene para contarlo y con el poder de la palabra escrita, el cual no depende de ella: “When I write the word down and look at it, I realise its power to disturb. When I remember the three, how they were, their characters, there is no shock or moment of disturbance. But at the word homosexual, written—well, I have to combat dislike and

disquiet.” (72); “[At this point Anna had drawn a heavy black line across the page. After it she had written:] I drew this line because I didn’t want to write it” (459).

### I.II Metatexto: notas autoriales en primera persona

Si bien los peritextos indicativos configuran una conciencia y por tanto una postura autocrítica respecto a lo que Anna escribió, el mayor comentario crítico de los cuadernos tiene lugar en su mismo proceso de escritura; es decir, está camuflado en la misma narración. El tema, como lo dijo Hutcheon, se vuelve el proceso de escritura en sí mismo (37) y le otorga una unidad genérica autorreflexiva a la novela.

Como ya se dijo, la voz entre corchetes se dedica a anunciar y a explicar el cuaderno que estamos por leer y retrata, involuntariamente, la lucha de la escritora no sólo con las experiencias que la han ido configurando sino con el lenguaje que tiene para plasmarlas. Esta relación idea-instrumento/lenguaje se devela por completo en las intervenciones deliberadas de Anna, ya en los cuadernos y por tanto en primera persona.

Una de las primeras luchas de la escritora con el lenguaje es la inadecuación del vocabulario: “I keep writing the word group. Which is a collection of people. Which one associates with a collective relationship—and it is true we met day after day for months, for hours every day. But looking back...to really remember what happened, it is not at all like that” (78). La lucha con la palabra escogida se torna paradójica: si bien



Anna expresa su inconformidad con el término, razonando y retratando el proceso de escritura, no propone otra palabra y continua con su relato. En contraste, más adelante, se anticipa a la crítica y decide no usar cierta palabra: “On that second evening Stanley Lett began his attentions to Mrs Lattimer, the red-head, which ended in—but I was going to say disaster. That word is ridiculous. Because what is so painful about the time is that nothing was disastrous” (128).

Otra de las batallas lingüísticas de Anna tiene lugar en la autocrítica del estilo y del tono que ha decidido usar para cierto pasaje. Así, en desacuerdo con ella misma, se queja y discute la manera en la que está retratando una escena: “I see I am falling into the self-punishing, cynical tone again. Yet how comforting this tone is”, le cuenta Anna a su lectora, para luego concluir “I’ll go on with this when I can write straight, not in that tone” (86). De manera similar, aunque desde un distanciamiento temporal, Anna comenta algo que escribió varios años atrás:

I read this over today, for the first time since I wrote it. It’s full of nostalgia, every word loaded with it, although at the time I wrote it I thought I was being “objective.” Nostalgia for what? I don’t know. Because I’d rather die than have to live through any of that again. And the “Anna” of that time is like an enemy, or like an old friend one has known too well and doesn’t want to see (145).

La palabra “objetiva” nos remite a un intento del relato fáctico, que no incluye perspectivas emocionales ni segundas versiones: “Matching what I had written with what I remembered it all seemed false” (455). A través de su tono, estilo y perspectiva, esto es, a través de su subjetividad, Anna se enfrenta a la evidente imposibilidad de este tipo de narración, aun si intenta, desesperadamente, probar distintas voces que le concedan una mayor autenticidad.

Junto con la inadecuación del vocabulario viene una intención —creativa— de retratar lo verdadero. El problema, no obstante, no es sólo la individualidad de la locutora ni la falta de armonía entre la palabra y la idea, sino considerar la preexistencia de lo “cierto” y lo “real” antes de narrarlo.

El bloqueo creativo de Anna, si en un principio se limita a la inconformidad y al descontento en el momento de escribir, se agudiza cuando fracasa en sus innumerables intentos —más de quinientas páginas— de plasmar la experiencia como la vivió: “I realised...that what I ‘remembered’ was probably untrue” (502), nos dice Anna reconociendo la futilidad de su intento; “But now, writing it, and reading what I’ve written, there’s nothing there, just words on paper. I can’t communicate, even to myself when I read it back, the knowledge of destruction as a force” (562). Finalmente, después de casi seiscientas páginas escritas, Anna acepta que tiene un bloqueo: “I felt the inertia of my hand, which was cold and unable to reach out for the pen...the real reason is

that I have a writer's block. That's all. And it's the first time I've admitted it" (574-577). La paradoja de esta declaración tiene al menos dos niveles. Por un lado, contarnos, a través del lenguaje escrito, que en ese momento no puede escribir: el carácter "real" de la razón que no le permite escribir se pone en duda cuando nos dice eso escribiéndolo. Por otro lado, le concede al lenguaje escrito y a la ficción —la novela que estamos leyendo— la autoridad de discutir sobre una hipotética naturaleza de lo cierto o verdadero y lo falso —"Why a story at all—not that it was a bad story, or untrue, or that it debased anything. Why not, simply, the truth?" (61). La discusión, casi filosófica, sobre la cualidad del lenguaje y el distanciamiento inevitable entre sus ideas y su escritura, resulta una batalla perdida en el clímax del bloqueo de la escritora hasta ser "won by the language" (508).

La conciencia y aceptación de que el lenguaje es inadecuado para plasmar la experiencia vivida abre un espacio de diálogo entre Anna la novelista y la novela como género literario. En primer lugar está el reconocimiento de cierta autonomía de la ficcionalidad en el acto de narrar y de la cual la autora no tiene todo el control: "It frightens me that when I'm writing I seem to have some awful second sight, or something like it, an intuition of some kind; a kind of intelligence is at work that is much too painful to use in ordinary life" (546). La tensión en la escritura de Anna se relaciona con un miedo al resultado, similar a la sensación de disgusto por no identificarse con la

Anna escritora de años pasados y que la obliga a replantearse la experiencia. El sentido moral de la escritura, esto es, no ser indiferente a las ideas sugeridas y planteadas en su relato, es una obsesión primaria de Anna: “But looking back I see Mrs Boothby as a lonely pathetic figure. But I didn’t think so then. I saw her as a stupid ‘aborigine.’ Oh, Lord, it’s painful thinking of the people one has been cruel to” (135). La culpa que siente, probablemente, se deba a que se avergüenza de la persona que fue.

Por otro lado y como parte esencial del metatexto en voz de Anna tenemos una explícita teorización sobre el género novelístico que después tomará forma en un ethos autorial, pues lo que Anna decide escribir no es un diario ni una autobiografía sino una novela:

The point is, that the function of the novel seems to be changing; it has become an outpost of journalism; we read novels for information about areas of life we don’t know...we read to find out what is going on. One novel in five hundred or a thousand has the quality a novel should have to make it a novel—the quality of philosophy...The novel has become a function of the fragmented society, the fragmented consciousness (59).

La postura de Anna frente a su propia teoría se devela desde la primera parte de la historia, lo que sugiere una autoconciencia del proceso creativo y define la naturaleza del ejercicio: “Yet I am incapable of writing the only kind of novel which interests me: a book powered with an intellectual or moral passion strong enough to create order, to

create a new way of looking at life” (59). La paradoja, una vez más, es que nos cuenta de su incapacidad y decisión de no escribir una novela, escribiendo una.

### I.III Géneros literarios: autobiografía y acotaciones dramáticas

Como ya vimos, el género autobiográfico, en tanto un personaje/narrador que escribe parte de su vida es un modo recurrente en la forma de la novela autorreflexiva. En esta *self-begetting* la fórmula se mantiene: tanto en *Free Women* como en los cuadernos, e indirectamente en todo el metatexto, el tema que hila la narración es la vida de Anna, vista desde su relación con la sociedad en un contexto muy específico —la década de los años sesenta y sus alrededores—, y, por supuesto, con ella misma. La división temática de los cuadernos constituye el primer intento de la escritora de uniformar y reconciliar sus memorias: el cuaderno negro retrata sus experiencias de juventud en África; en el cuaderno rojo relata su pertenencia al Partido Comunista y su vida política; el cuaderno amarillo, por otro lado, consiste en un ejercicio metaficcional en el que Anna escribe una novela donde la protagonista, Ella, escribe otra novela; finalmente, el cuaderno azul toma la forma de un diario personal. El carácter autobiográfico de *The Golden Notebook*, cabe aclarar, consiste sólo en la relación entre la voz narradora, Anna Wulf, y la historia que se cuenta (su vida).

En la narración de Wulf el rasgo autobiográfico más sobresaliente se ejemplifica en la definición indentitaria dividida en varias secciones como madre, amiga, pareja, escritora, activista, crítica y, claro, como mujer. Sin que ninguna categoría pese más que otra, Anna intenta reconciliarlas a través de su escritura, misma que nos recuerda al acto de ‘ser’ después de haberse escrito (a sí misma). “Scribo, ergo sum” (5) es la oración en la que Kellman resume el acto autobiográfico de la *self-begetting novel*, pues no se trata sólo de escribir la vida pasada sino, por una parte, de revivirla en la escritura y por otra, de tomar una postura moral respecto a quien se era en ese momento y quien escribe desde el presente: “when I read my notebook I didn’t recognise myself. Something strange happens when one writes about oneself. That is, one’s self direct, not one’s self projected. The result is cold, pitiless, judging” (545).

Because I was permanently confused, dissatisfied, unhappy, tormented by inadequacy, driven by wanting towards every kind of impossible future, the attitude of mind described by 'tolerantly amused eyes' was years away from me. I don't think I really saw people then, except as appendages to my needs. It's only now, looking back, that I understood, but at the time I lived in a brilliantly lit haze, shifting and flickering according to my changing desires. Of course, that is only a description of being young (115).

La tensión de Anna con la acumulación caótica y, para ella, sin sentido, de su experiencia, la lleva a un análisis autocrítico y desgastante que termina en un bloqueo

creativo y en un fracaso temporal: “I am a person who continually destroys the possibilities of a future because of the numbers of alternative viewpoints I can focus on the present” (620). Esta lucha está anunciada desde las primeras páginas: “Anna grimaced, acknowledging failure. She could not learn languages, and was too self-conscious ever to become somebody else” (5). La duda de ser quien se cree que es y la incapacidad de asir un significado propio, se narran antes de que Anna introduzca el metatexto en los cuadernos y sugieren una preocupación temática autobiográfica que germinará en la identidad artística. Así, la naturaleza teórica de Anna y de su novela, se retrata en forma y tema durante todo el libro pero se anuncia desde el principio: “‘There you are,’ said Molly (a Anna), antagonistic; ‘but I’m not a theoretical type. You always do that—faced with something you start making up theories’” (11).

En una suerte de convergencia entre el género dramático y el narrativo, nos encontramos con *TGN* como la novela con indicaciones en la disposición de una escena o con la descripción de la parte que a continuación vamos a leer. Al igual que los intertítulos y los corchetes, que establecen un cambio en la voz narrativa y en el contrato de lectura, las acotaciones denotan una voz consciente de su público y un interés en que la(s) novela(s) se lean a través de una lente específica; es decir, funcionan como instrucciones: constriñen la imaginación de la lectora respecto de lo que está leyendo y crean un efecto dramático, el de conocer en su esplendor la escena que se está

retratando. Así lo vemos, por ejemplo, en el principio de “Free Women: 1”, cuando abajo del intertítulo principal aparece “Anna Meets Her Friend Molly in the Summer of 1957 after a Separation” (3), seguido de la presentación de la escena: “The two women were alone in the London flat” (3). En un principio, la necesidad de estas acotaciones resulta en realidad oscura, pues pensaríamos que las herramientas narrativas descriptivas de una novela funcionarían más naturalmente. Sin embargo, el uso de este tipo de paratextos indicativos queda justificado cuando se reconoce el ensayo de diversos géneros literarios en la configuración de una novela.

“La novela es un género complejo, afirma Brioschi, que acoge dentro de sí las formas de otros géneros, haciéndolos reaccionar entre sí” (238). Como parte de un ejercicio autorial creativo, la introducción de acotaciones casi teatrales es, probablemente después del género autobiográfico que guía el relato, el ejemplo más directo de una práctica narrativa consciente de su artificio. Está sugerida desde el índice —cada parte contiene su acotación abajo del intertítulo— y organiza la novela en partes perfectamente definidas: “Two visits, some telephone calls and a tragedy”; “Tommy adjusts himself to being blind while the older people try to help him”; “Anna and Molly influence Tommy for the better. Marion leaves Richard. Anna does not feel herself” (v). El guiño al arte dramático escogido por Anna la novelista, no obstante, no es sólo un homenaje a Molly, amiga actriz y otro de los tantos yos de Anna, sino al arte de



interpretar a alguien más. La práctica artística de Anna, después de todo, es también un ejercicio identitario de probar ser distintas voces a través de la narración, es decir, a través de las máscaras literarias: “I was a character in my own play” (241), apunta Anna al contar un sueño.

El ejercicio de distintas y breves intervenciones de otros géneros literarios se extiende a una parte en la que Anna es incapaz de mantener una continuidad narrativa y expone una serie de cuentos y novelas cortas de no más de un párrafo. La única relación entre estas partes es que están protagonizadas por mujeres enamoradas: “A woman, starved for love, meets a man...”; “A healthy woman, in love with a man”; “when ‘nice women’ fall in love with ‘unworthy men’”; “A woman who has fallen in love, against her will. She is happy”; “A woman artist—painter, writer, doesn’t matter which, lives alone. But her whole life is oriented around an absent man whom she is waiting” (508-511). Uno de los temas más evidentes en la vida de Anna es el de reconciliarse con la idea de amar a un hombre. Indirectamente Anna pregunta si se puede tomar el rol de pareja sin haber definido qué significa ser mujer: “Sometimes I dislike women, I dislike us all, because of our capacity for not-thinking when it suits us; we choose not to think when we are reaching out for happiness” (464-465).

Al ser un ensayo, un ejercicio experimental, la práctica creativa de Anna no está exenta de errores. Uno de los fracasos que notamos en la intervención de los paratextos

indicativos es que esta voz, que modula todo dentro de *TGN* como novela, y que da la impresión de hacer aclaraciones objetivas y necesarias de los cuadernos, también hace juicios de valor y toma posturas que no le corresponderían si fuera, en efecto, una narradora heterodiegética y que sugieren un grado inevitable de subjetividad: “[The yellow notebook *looked like* the manuscript of a novel, *for* it was called *The Shadow of the Third*. It *certainly* began *like* a novel:]” (161 cursivas mías).

En suma, los elementos paratextuales que toman la forma de intertítulos, indicaciones entre corchetes y acotaciones casi teatrales, y el metacomentario de Anna en los mismos cuadernos constituyen los instrumentos de su experimento creativo: explorar las posibilidades del artificio cuando se intenta plasmar la experiencia vivida. Paradójicamente, retratan la mayor característica de dicho proceso —la relación tensa entre la escritora y el lenguaje— mientras que le conceden una unidad arquitectónica a la novela. Los paratextos, además, tienen el “efecto inevitable [y consciente] de constituir a [la heroína-narradora] en instancia no sólo narrativa, sino también literaria... Ya no se trata solamente, como en el caso de Lazarillo, de un personaje que cuenta su vida por escrito, sino de un personaje que se hace escritor y hace de su relato un texto literario” (Genette 257).

## Capítulo III

### I. La construcción de un ethos autorial, o una poética de la autoescritura feminista

El lenguaje siempre crea,  
siempre evoca y sugiere, miente y desmiente,  
se somete y se rebela.  
Masoliver Ródenas, *La puerta del inglés*

En el capítulo anterior hablábamos de la representación del proceso de escritura de la narradora y de su insatisfacción con el lenguaje al contar un episodio. El experimento, que consiste en una prueba de distintas voces de Anna y su presentación y comentario, sugiere la búsqueda de una voz autorial; es decir, de una voz que unifique y otorgue coherencia entre las ideas, el lenguaje y la experiencia. En este sentido, para Anna, “the figure of the woman author provides the living woman author with opportunities to explore, to some extent at least, her own situation, her aspirations and anxieties” (Eagleton 5). Qué es lo que Anna intenta retratar sólo se puede enmarcar en el análisis de su experimento. Este capítulo consiste en una propuesta del ethos autorial de esta autora.

De acuerdo con Amossy, un ethos autorial consiste en el “origen y garantía de las significaciones, de las normas y, en última instancia, de la red ideológica del texto” (75); es decir, implica una responsabilidad de las ideas de quien escribe. Aunque normalmente es un término que se usa para un estudio diacrónico del autor empírico,

también parece válido para analizar a una personaje-escritora, sobre todo si ésta nos presenta su novela. *TGN*, como toda *self-begetting novel*, no sólo toma forma en el experimento creativo de su autora sino en la construcción de una serie de valores sin los cuales la escritura, para ella, no tiene sentido.

En el caso de Anna este ethos autorial se ensaya a partir de dos cualidades en la escritura: por un lado, la honestidad emocional y moral en la recreación de la experiencia; y por otro, la relación con un lenguaje no completamente adecuado que no permite la exclusión de la imaginación en el retrato de dicha narración franca. La memoria, principio y fin, es el instrumento que le permite resolver la distancia física y temporal en favor de la recreación, y que al mismo tiempo entorpece su intento al enfrentarla no con una narración fáctica, sino con lo que Anna interpreta como cierto a partir de su imaginación; es decir, de su teoría.

A través de su intento exhaustivo y a ratos fútil de respetar la realidad de sus experiencias, Anna construye un ethos autorial que, separado de la noción de veracidad, se basa en una “verdad íntima y subjetiva” (Casas 31). Si en un principio se rehúsa a la ficcionalización —“I will try to put down the facts merely” (Lessing 63); después reconoce que “I don’t want to write Willi’s story...It is his character I want to describe—if I can” (69). Aunque la palabra “character” se asocia a una singularidad de carácter y personalidad, también sugiere el reconocimiento del sujeto como personaje

cuando su narración depende no sólo de un recuerdo sino de lo que Anna se imaginaba que Willi sentía.

La exploración de esta verdad íntima y subjetiva no puede definirse sin resaltar el hecho de que Anna escribe desde el acto de ser mujer; es decir, a contracorriente: “Free women,’ said Anna, wryly...‘They still define us in terms of relationships with men, even the best of them” (4). En su introducción a *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Eagleton sugiere que “the female author is achieving a sense of her coming-into-being and her validity in what is represented as both self-authorising and a wider social acceptance” (2). Desde este punto de vista, no existe otra forma además de la literatura del yo que Anna vea como una narración honesta. No se puede, por tanto, negar la cualidad genérico-sexual de la escritura de Anna: la mujer ha hablado, nos dice Sidonie Smith, “robando el género [autobiográfico] e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre... La mujer [es] también, proveedora de signos” (94). Recordemos, por ejemplo, el odio que siente hacia su primera novela, *Frontiers of War*, en la que se narra el conflicto racial de una relación amorosa: “The subject was all immaterial...why did I not write an account of what had happened instead of shaping a ‘story’ which had nothing to do with the material that fuelled it” (61). La incomodidad que surge de esa

novela, para Anna, es que era falsa y no se apegaba a los hechos, pues los deformaba al forjar una narrativa de ficción; no contaba su propia historia.

En un primer plano, entonces, su ensayo creativo consiste en el retrato literario de la vida real: el referente vivido —la experiencia— no sólo se puede representar en el arte sino que la buena literatura debe registrarlo. Por otro lado, se vuelve el ejercicio consciente de las dificultades de expresar una voz femenina que no había tenido el espacio para la verbalización en primera persona. Así, la mujer que no sólo escribe sino que se escribe a sí misma es “la respuesta a una represión textual histórica que la ha hecho el signo mayor del silencio cultural” (Smith 95).

Anna, como toda su narración, está principalmente dividida en dos textos: por un lado, su obsesión por definirse perfectamente a sí misma —escribir su vida desde su posición como una mujer autora—; y por otro, explicar y analizar, para los demás, las experiencias de las que ella opina. El sentido de responsabilidad que la autora no logra aterrizar —y que alimenta su bloqueo creativo— resulta en una toma de postura ética y estética sólo mediante el proceso ensayístico de su escritura: ética, porque escribir es responsabilizarse de las ideas propias al ofrecérselas al público, y estética, porque lo que Anna decide escribir no es sólo un diario o un ensayo sino una novela, que no olvida estas formas. Las mujeres siempre han escrito autobiográficamente “eligiendo otros lenguajes de autoescritura: cartas, diarios, cuadernos de anotaciones, biografías... pero

sus historias han permanecido privadas” (Smith 95). La *self-begetting novel*, para Anna, significa ese paso que da lugar a la voz pública: ya no sólo se escribe para una misma, se escribe para que los demás la lean como ella quiere ser leída.

La forma ensayística, explotada desde un modo autobiográfico y terminada en novela, le permite a la narradora la posibilidad de analizar cada una de las formas del yo que ella decide explorar: desde el punto de vista literario, como personaje, narradora, crítica y novelista; y desde el mundo empírico, como pareja, madre, amiga y activista política. Al conjugar ambos planos en una novela, que no obstante no puede existir sin el referente empírico, Anna sugiere la literatura no sólo como forma de vida sino como la interpretación necesaria del mundo para poder asirlo, entenderlo y luchar contrar él más firmemente: “I automatically ch[o]ose to argue in literary terms” (124). Es importante recordar que los años sesenta fueron un sinónimo de creencia y lucha políticas (uno de los más importantes referentes empíricos dentro de la novela de Anna); su estancia en Sudáfrica, por ejemplo, es determinante para su definición como comunista —el grupo con el que comparte esos años tiene un denominador político común— y, a la vez, la enfrenta al desencanto que tiene con el Partido: “the real crime of the British [CP] is the number of marvelous people it has either broken, or turned into dry-as-dust hair-splitting office men, living in a closed group with other communists, and cut off from everything that goes on in their own country” (274). La

insalvable distancia temporal y física con que ella escribe, no obstante, impide saber a ciencia cierta si el análisis de la experiencia surgió a partir de su redacción y si, por tanto, al no haber sido verbalizado previamente no existía como relato. La decisión de darle a su narración la forma de novela, sin embargo, sugiere el reconocimiento del ejercicio creativo como el espacio donde la experiencia adquiere sentido. De acuerdo con Stuart Hall, “the main point is that meaning does not inhere *in* things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice —a practice that *produces* meaning, that *makes things mean*” (10 cursivas mías). Para Anna, esta práctica es la escritura: su búsqueda identitaria artística tiene lugar en la textualización de su voz.

Si bien Anna parece tener clara su postura respecto a la novela y a lo que ésta debería tener —“the quality of philosophy” (59)— no parece saber cómo hacerlo: “I am incapable of writing the only kind of novel which interests me: a book powered with an intellectual or moral passion strong enough to create order, to create a new way of looking at life” (59). El ensayo, es decir, la forma experimental de plasmar las ideas propias es el idioma que Anna decide aprender para poder traducirlas, pues las palabras, preexistentes a la experiencia, se desprenden de su significado: “I would stare at these two set of words, until the words themselves seemed to detach themselves from the page and slide away, as if they had detached themselves from their own meaning. Yet the meaning remained, unconfirmed by the words, and probably more



terrible...because the words had failed to confine it” (620). La repetición del pronombre “themselves” y del sustantivo “words” a lo largo de la oración ensaya el escape de la palabra y el intento de Anna de fijar el sentido con su escritura. El ensayo, experimento e intento, es una forma activa y libre, pues le concede a la escritora “the autonomy to observe, shape, pursue, affirm, think, reflect, critique, locate, look through, take up [and] reveal” (Woolridge 1). Detrás de este ejercicio, nos dice Scholes, está siempre el intento de persuadir (citado en Woolridge 2).

Si lo común es pensar en la cualidad persuasiva del ensayo en tanto su público, en una primera instancia la novela de Anna consiste en un ejercicio de persuasión de ella misma del tipo de escritora que quiere ser. La responsabilidad con su público no consiste en convencerlo sino en mostrarle de la manera más franca su mundo y su relación con él. El bloqueo creativo de Anna, se refiere pues al enfrentamiento con un lenguaje que no es adecuado porque no logra transmitir la realidad de manera apropiada: “en sus enunciados su propia voz está hechizada y hechiza, pues el lenguaje del que se ha apropiado ha sido el instrumento de su represión” (Smith 95). La inadecuación del lenguaje, entonces, se extiende a otro nivel: ya no es sólo la imposible referencialidad absoluta entre la idea y la palabra, sino la discusión de escribir a través de una palabra que previamente se había usado para silenciar la voz femenina.

Los ensayistas, de acuerdo con Klaus, “conceive of the essay as somehow conveying a multistable impression of the self...that projects the self in both its private and public aspects, in the process of thought and...of sharing thought with others. As Gerould puts it, ‘an essay, to some extent, thinks aloud’” (citado en Woolridge 3). Así, antes de convertirse en novelista, Anna es una ensayista que decide compartir su proceso de escritura como el acto más honesto que puede llevar a cabo: “Once I say that words like good/bad, strong/weak, are irrelevant I am accepting amorality, and I do accept it the moment I start to write ‘a story’, ‘a novel,’ because I simply don’t care. All I care about is that I should describe Willi and Maryrose so that a reader can feel their reality” (68). El ethos autorial de Anna, como su novela, se crea en el momento de su escritura. “Lo ‘específico de la visión retrospectiva femenina’... reside en la lucha de la mujer para generar la verdad de su propio significado desde dentro de ella misma y contra una sentencia que la ha condenado a cierto tipo de ficcionalidad” (Smith 95).

La insatisfacción de Anna con el lenguaje no sólo es el resultado de que las palabras no logran describir la complejidad de una experiencia que no se ha verbalizado —“the thinning of language against the density of our experience” (288)—, sino de la memoria, que juega un papel determinante en la recreación de un recuerdo. La memoria, nos dice Smith

es una historia... sobre la experiencia originaria, de modo que recuperar el pasado no es hipostasiar fundamentos firmes u orígenes absolutos, sino, más bien, una interpretación de la experiencia anterior, que ni se puede separar del filtro de la experiencia posterior, ni se puede articular sin estructuras lingüísticas y narrativas. Como resultado, la autobiografía es tanto el proceso como el producto de asignar significado a una serie de experiencias, después de ocurridas, por medio del énfasis, la yuxtaposición, el comentario y la omisión (96).

“How do I know that what I ‘remember’ was what was important?”, nos dice Anna, “What I remember was chosen by Anna, of twenty years ago. I don’t know what this Anna would choose” (130). Una narradora consciente de su escritura, Anna escribe atormentada ante la imposibilidad de narrar de manera fiel no sólo los hechos sino las experiencias emocionales —y con ello morales— de sus personajes, ella incluida. En la narración de su respuesta a un hipotético filme suyo, Anna confiesa que el tiempo “had gone, and my memory did not exist, and I was unable to distinguish between what I had invented and what I had known...the material had been ordered by me to fit what I knew, and that was why it was all false” (591). La paradoja que la lleva a un ensayo tan extenso es que intenta evitar el caos mientras asocia el orden con la falsedad: “the experiments with the notebooks have sharpened my objectivity to the point where (but this kind of observation belongs to the blue notebook, not this one)” (130). La interrupción de la idea y la justificación revelan a una narradora aterrorizada por el caos

potencial que implica no poder separar perfectamente sus temas; “(this sort of comment belongs to the blue notebook. I must keep them separate)” (513). El caos, para Anna, representa una fragmentación identitaria que debería poder evitarse a través del discurso; no obstante, “la autointerpretación emerge retóricamente de la interacción de la autobiógrafa con las ficciones de la identidad” (Smith 97). Así, es importante notar que el cuaderno azul corresponde —ingenuamente— a la parte personal; es decir, al diario íntimo en el sentido más convencional del término. Si incluso en la sección de *Free Women* lo que tenemos es una exploración de la identidad de Anna y sus variantes, sabemos que, al menos ese intento de separación, será siempre fútil: “There was a personality apart from the Anna who lay asleep...It was a person concerned to prevent the disintegration of Anna” (586). Paradójicamente, Anna necesita desdoblarse en distintas personas para evitar su desintegración.

Una de las resoluciones a las que llega la escritora y que sugiere la formación de un ethos autorial es que decida darle la forma de novela a este ensayo. La primera diferencia entre un ensayo y una novela es que la segunda permite la inclusión de un sinnúmero de voces e incluso, de contradicciones que permanecen inconclusas. En el ensayo, por otra parte, se da por hecho que sólo hay una voz locutora y el intercambio de ideas, comúnmente, no es sólo con una misma sino con otros. No obstante, Anna intenta conservar uno de los aspectos más característicos de la forma ensayística: la

relación franca entre la voz y la idea, “an intellectual act premised on individual action, and thus reflective of a discursively active mode of ‘engaging’ with the world” (Woolridge 1-2). Otra de las paradojas que caracterizan su ejercicio es que entre más lo intenta más se da cuenta de que la referencialidad absoluta es imposible —“The fact is, the real experience can’t be described...The people who have been there, in the place in themselves where words, patterns, order, dissolve, will know what I mean and the others won’t” (604). “The artful ‘I’ of an essay”, nos dice Hoagland, “can be as chameleon as any narrator in fiction” (citado en Woolridge 10). La novela, entonces, se configura como aquella posible respuesta a su intento: por una parte, reúne en el mismo espacio a todas las voces del yo sin dejar de admitir que la fragmentación es, si acaso, la única forma de ser posible; y por otro, obliga a Anna a tomar responsabilidad por las ideas que plasma a través de un lenguaje que nunca va a ser exacto. A través de la forma novelística, y más aún, de la novela que regresa a su origen, Anna tiene acceso al “lenguaje de la autorrepresentación” (Smith 102). La heroína-narradora tiene así una autoridad “no sólo narrativa, sino también literaria: [es] responsable de la producción del texto, de su manejo, de su presentación, plenamente consciente de su relación con el público” (Genette 257). El ethos autorial de Anna se define como la responsabilidad de una literatura activa, analítica y propositiva, a partir de su propia voz y que, por tanto, empieza con ella misma: “being sane and responsible was far more important than the

necessity of understanding the world; and one thing depended on the other” (621). En el sentido más amplio, la autonovela, para Anna, debe tener no sólo una cualidad filosófica —la mente consciente que se analiza a sí misma y a su mundo—, navegando insaciablemente entre una identidad crítica y una novelística; sino una responsabilidad política que aporte a su propio contexto. Tom, hijo de Molly, le dice a Anna:

If you feel disgust, then you feel disgust. Why pretend not? But the point is, you were talking about responsibility. That’s what I feel too—people aren’t taking responsibility for each other. You said the socialists had ceased to be a moral force, for the time, at least, because they wouldn’t take moral responsibility. Except for a few people. You said that, didn’t you—well then. But you write and write in notebooks, saying what you think about life, but you lock them up, and that’s not being responsible (39).

La decisión de escribir una novela y en particular una *self-begetting* encierra un motivo presente de principio a fin en la historia de cómo Anna se consolida como escritora: la circularidad. La literatura permite que la experiencia se complete. Cuando se escribe no sólo para una misma sino para los demás, la voz locutora se obliga a tomar postura y a escoger la manera en la que se presenta —“literature is the analysis after the event” (216)—; sin embargo, “the end of an analysis does not mean the end of the experience itself” (239). Al hacernos regresar a la primera página para comprobar que, en efecto, la novela que tenemos entre las manos es la misma *The Golden Notebook* que

Anna ha estado escribiendo, la voz autorial afirma que el verdadero proyecto de definición identitaria consiste en el proceso, que no empieza ni termina sin un público: “What have you been trying to do?”, le pregunta Tom a Anna, “Cage the *truth*? Verity and so forth?...There is no doubt, [art] gives one a sense of continuity, yes, that’s the word, a definite sense of continuity” (629-630). El sujeto, además, no es completamente preexistente a su verbalización. El reconocimiento de que la artificialidad tiene su propia autonomía resulta un intento mucho más honesto frente al análisis exhaustivo de lo que significa escribir, de su proceso y de su posible significado. “Art is the mirror of our betrayed ideals” (417), nos dice Anna, proponiendo que a pesar de su errática referencialidad, el lenguaje, y en particular el lenguaje escrito, es el instrumento más acertado para gestar una voz propia. El intento, como consecuencia, “is both compulsive and imperative” (Eagleton 3).

En un guiño al éxito, la narradora sugiere que el proceso de escritura no ha sido del todo fallido, pues, hacia el final, acentúa que “Anna understood...Anna discovered...Anna was thinking [y, finalmente,] Anna found” (618-619). A pesar de haber dicho que escribió cuatro cuadernos “because it’s been necessary to split [her]self up” y de decidir que “from now on [she] shall be using one only” (571), lo que Anna acepta y descubre, se nos sugiere, es la fragmentación como la única unidad identitaria inamovible; después de todo, *TGN* sí es una novela de muchos textos y, más

importante, de varias Annas. No obstante, la correspondencia entre la experiencia, el pensamiento, la idea y el posterior análisis no sólo existe sino que se refuerza por el hecho de que todas las voces de Anna tienen lugar en un mismo espacio: en su novela —“All of myself in one book” (580). El ethos autorial de Anna, o la poética de su autonovela, consiste en separarse de la arrogancia de autoescribirse (Smith 101) y abrir un espacio para las mujeres libres: aquellas que llegan a contar su historia.



## Conclusiones

The story of the woman who writes is always another story.  
Nancy Miller

La *self-begetting novel* es un tipo de literatura autobiográfica (que parodia el género con un personaje ficticio que cuenta su historia) que se concentra en el yo escritor(a) —y en su manera de narrar— y que pone énfasis en el libro como objeto de creación y espacio en el que el(la) artista se engendra a sí mismo(a). *TGN*, en particular, le concede gran importancia a la ficción como el lugar donde mejor se puede representar la experiencia, y a la voz literaria, la gran ventaja de poder hacerlo.

La historia que esta narradora cuenta se formula como un ensayo autorreferencial en el que ella trata de significarse a través de distintas voces locutoras. El proceso, metaficcional al extremo, resulta en una discusión sobre el lenguaje —a través del mismo— que no parece alcanzar para retratar la experiencia por tres razones. Primero, el lenguaje no es absolutamente referencial, pues la palabra preexiste al hecho narrado y como tal quedará siempre desfasado; segundo, el lenguaje depende inevitablemente de la memoria, misma que crea un discurso propio —basado en la teoría y la percepción— al momento de supeditarse a estructuras narrativas; y tercero, el lenguaje con el que Anna intenta textualizar(se) ha sido históricamente la principal herramienta para silenciar la voz de la mujer. La *self-begetting novel* existe por su metatexto: el espacio

narrativo donde los paratextos intervienen para explicar, comentar o juzgar, se convierte en un laboratorio donde la voz autorial experimenta a prueba y error la manera más honesta y acertada de escribir la obra donde ella será leída. *TGN* es también el espacio donde Anna se reconcilia con una noción de creatividad artística e intelectual que, en la autobiografía, se había establecido como aquello de lo que la mujer no habla (Smith 95). El ejercicio, por definición, es cada vez más autoconsciente y propositivo: la novela autorreflexiva debe contar con un ethos autorial propio.

Al escoger la autoescritura como la forma más honesta para escribir una novela y al hacer de esto su tema principal, la narradora toma dos decisiones: por un lado se responsabiliza con una reconquista del lenguaje necesaria para reconocer su propia voz; y por otro, reconoce que negar la ficción en el relato —siempre marcada por la teoría y la imaginación— es un tropiezo para la construcción identitaria textual, siendo más bien ésta el único medio para el autoconocimiento potencial. La autobiógrafa “empieza por tratar de entender su relación problemática con el lenguaje y con las narrativas que otros le han enseñado a contar [y recupera] su acceso a las palabras mismas” (Smith 102).

La autenticidad de la literatura del yo, sugiere Anna con su novela, no consiste en una narración fáctica de los hechos deslindada de la perspectiva del agente; por el contrario, exige un acercamiento franco y detallado de la imposibilidad de tal relato, y vuelve a su mayor desventaja —la memoria— su herramienta de trabajo: el ejercicio

creativo no es nunca cierto si no teoriza sobre la escritura y sus temas. Pues, incluso si Anna empieza desanimada y aseverando que “self-destruction beg[ins] almost at birth” (65), su novela es un ejemplo de cómo no sólo es imposible escribir de sí misma sin criticarse, sino un rasgo necesario en la autoescritura. *TGN*, después de un ejercicio de varios cientos de páginas, sí regresa al principio.

Si tuviera que tomar una postura respecto a la pregunta de Kellman sobre si la *self-begetting novel* es una serpiente que se muerde la cola o si es una espiral ascendente, pensaría que, al menos *The Golden Notebook*, es un ensayo de autoanálisis afortunado, pues a pesar de su fragmentada narración, Anna logra comunicar su propia poética. Baste decir además que la respuesta que ha tenido esta obra entre la crítica sigue creciendo, pues sus interpretaciones son numerosas: rasgo inequívoco de un cuestionamiento literario profundo. La novela de Anna, junto con la de Lessing, además, es una novela filosófica.

La *self-begetting novel* en general, por otro lado, no ha sido explotada en todas sus posibilidades. Si bien es cierto que la novela metaficcional atiborra los estantes de la novela contemporánea, no todas dan el giro necesario que pide Kellman: aquel momento en el que el narrador toma su pluma —o su teclado— y empieza a escribir la novela que nosotros sostenemos. En otros casos, como en *Molloy*, Beckett sugiere una

decadencia ideológica de la novela al no reconocerle al lenguaje la cualidad comunicativa de la que tanto se valió.

Ahora, si bien es cierto que Anna Wulf no goza de un entusiasmo confiado en su escritura, tampoco cae en el extremo pesimismo beckettiano. Al contrario, se aventura al mundo de las posibilidades literarias y le apuesta a la textualización identitaria. Anna, narradora y personaje, se propone no sólo evitar la muerte de la autora, sino inmortalizarla en su escritura: “why is it that just at the moment when some of us who have been silenced begin to demand the right to name ourselves, to act as subjects rather than objects of history, that just then the concept of subjecthood becomes problematic?” (Hartstock citada en Staiger 49). La historia debe ser narrada otra vez, pero desde nuestra propia voz.

## Obras citadas

- Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen de autor”. *Argumentación y análisis del discurso*. ADARR. 2009. Web.
- Auster, Paul. *Invisible*. Londres: Faber and Faber, 2009. Impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo Veintiuno, 1993. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “La muerte del autor”. Trad. C. Fernández Merano. *La letra del escriba*. Junio 2006. Web.
- Beckett, Samuel. *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Nueva York: Grove Press, 1955. Web.
- Brioschi, Franco y Costanzo Di Girolamo. “Formas literarias”. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 1988. 97-108. Impreso.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *Figuraciones del yo y representación autoficcional en la narrativa, cine, teatro y novela gráfica en el marco de la teoría de los géneros*. 2011. 9-42. Impreso.
- Cheng, Yuan-Jung. “Parody and Pastiche in *The Golden Notebook*”. *Doris Lessing Studies* 26.2 (otoño 2007). 4-8. *Academic Search Complete*. Web.
- Durrell, Lawrence. *Justine*. Londres: Faber and Faber, 1966. Impreso.
- Eagleton, Mary. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. Web.
- Fowler, Alastair. “Mode and Subgenre”. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982. Impreso.
- Fowles, John. *The French Lieutenant’s Woman*. Londres: Little, Brown and Company, 2010. Impreso.

- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Nueva York: Cornell UP, 1983. Impreso.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage: 1997. 1-47. Web.
- Henke, Suzette. "Reading Doris Lessing's *Golden Notebook* as a Feminist Trauma Narrative." *Trauma in Doris Lessing's Work*, Special Double Issue of *Doris Lessing Studies*. *Doris Lessing Studies* 27.1 & 2 (invierno-primavera 2008). 11-16. *Academic Search Complete*. Web.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1980. Web.
- Kellman, Steven G. *The Self-begetting Novel*. Nueva York: Columbia UP. 1980. Impreso.
- Kim, Soo. "'But Let's Preserve the Forms': Doris Lessing's *The Golden Notebook* (1962) as a Hegelian Modernist Novel." *Doris Lessing Studies* 26.2 (otoño 2007). 14-20. *Academic Search Complete*. Electrónico.
- Krouse, Tonya. "Freedom as Effacement in *The Golden Notebook*: Theorizing Pleasure, Subjectivity, and Authority". *Journal of Modern Literature* 29.3 (primavera 2006). 39-56. *Academic Search Complete*. Web.
- Larsson, Donald F. "Art, Narrative, and Agency". *Every Picture Tells a Story: Agency and Narration in Film*. Modern Language Association Annual Conference, Washington, D.C., diciembre, 2000. Web.
- Lessing, Doris. *The Golden Notebook*. Nueva York: Harper Perennial. Modern Classics, 1999. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Introduction" (1993), "Introduction" (1971). *The Golden Notebook*. Nueva York: Harper Perennial. Modern Classics, 1999. 7-27. Impreso.

- Malmgren, Carl D. "From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman". *Novel: A Forum on Fiction*, 21:1 (otoño, 1987). 5-28. JSTOR. Web.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *La puerta del inglés*. Barcelona: El acantilado, 2001. Impreso.
- Miller, Nancy. "A Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions". *Diacritics*, vol. 12, núm. 2, verano 1983. 48-53. Web.
- Murdoch, Iris. *Under the Net*. Nueva York: Penguin, 1954. Impreso.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Londres: Penguin, 2011. Impreso.
- Robert, Marthe. "From Origins of the Novel." *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2000. 57-69. Impreso.
- Rodríguez, Francisco. "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial". *Filología y Lingüística* XXVI(2): 2000. 9-24. Web.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. Nueva York: Random House, 2006. Impreso.
- Saraçoğlu, Semra. "A 'New Form' Derived out of Formlessness in Doris Lessing's *The Golden Notebook*". *Ekev Academic Review*; invierno 2006, Vol. 10 Issue 24, 141-146. *Academic Search Complete*. Web.
- Smith, Sidonie. "Autobiografía: el texto generado". Trad. Lázaro Reyes. 1991. 93-2015. Web.
- Spark, Muriel. *Curriculum Vitae*. Nueva York: New Directions. 2011. Impreso.
- Staiger, Janet. "Authorship Approaches". *Authorship and Film*. 2002. Web.
- Waugh, Patricia. "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?" *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library: 2001. Web.

Wilson, Sharon R. "Postcolonial Identities in *The Golden Notebook*". *Doris Lessing Studies* 28.1 (invierno-primavera 2009). 17-21. *Academic Search Complete*. Web.

Woolf, Virginia. "The Modern Essay". Project Gutenberg Australia. Octubre 2002. Web.

Woolridge, Paul. "Activist Essayism". *Opticon1826*. Ubiquity Press: 2012. Web.