



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**AUTOFICCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL YO EN *EL CUERPO EN QUE NACÍ*
DE GUADALUPE NETTEL**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
ELIZABETH MARTÍNEZ MURCIA

TUTORA:
DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, DF., DICIEMBRE 2015

Esta tesis se realizó con el apoyo del programa de Becas Conacyt y CEP-UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre por todo, por siempre.

A mi familia.

A la Dra. Mónica Quijano por su infinita paciencia, por su guía y enseñanzas.

A la Dra. Fabienne Bradu por sus ánimos, por su apoyo, por la inspiración y las inquietudes literarias.

A la Mtra. Cecilia Trejo por su incansable ayuda, por tantas cosas.

A todos aquellos buenos maestros que tanto me han enseñado, de las letras y de la vida. A los que felizmente conocí en la UNAM: Dra. Adriana de Teresa, Dra. Angélica Tornero, Dr. Sergio López Mena. Y a aquellos cuyas palabras y lecciones me han acompañado desde la licenciatura: Mtro. Alfonso Campuzano, Mtra. Beatriz Soto, Dra. Carmen Fernández, Mtra. Marcela Gándara.

Agradezco también a las instituciones que hicieron posible esta tesis, la cual fue realizada con el apoyo de los programas de becas Conacyt y CEP-UNAM, y se desarrolla en el marco del proyecto PAPIIT IN402415 "literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

...el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los dos primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: “Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre”.

Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble.

ENRIQUE VILA-MATAS, *El mal de Montano*

Me gustan las personas desesperadas, con mentes rotas y destinos rotos. Me interesan. Están llenos de sorpresas y explosiones. [...] Me encuentro bien entre marginados porque soy un marginado. No me gusta ser modelado por la sociedad.

CHARLES BUKOWSKI, “Cojones”

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA AUTOFICCIÓN	7
1.1. Breve historia	7
1.1.1. Vincent Colonna y la autofabulación	11
1.1.2. Manuel Alberca y el pacto ambiguo	13
1.2. Las novelas del yo	14
1.3. ¿Un nuevo género?	17
CAPÍTULO II. RASGOS AUTOFICCIONALES EN <i>EL CUERPO EN QUE NACÍ</i>	23
2.1. Análisis de paratextos	24
2.1.1. El título	24
2.1.2. El epígrafe	27
2.1.3. Cuestiones editoriales	28
2.2. Identidad onomástica	31
2.3. Autoficción y psicoanálisis	33
2.3.1. Psicoanálisis y estructura del texto	39
2.3.2. La terapia psicoanalítica dentro de la historia narrada	41
CAPÍTULO III. LA MARGINALIDAD COMO IDENTIDAD NARRATIVA	50
3.1. La identidad narrativa. Más allá del nombre	52
3.2. La (con)figuración de un yo marginal	55
3.3. La construcción del yo a partir del cuerpo	58
3.3.1. La autoficción ¿exhibicionista?	59
3.3.2. Yo, el otro. El cuerpo como factor de marginalidad	62
La imagen corporal	70
La vestimenta como referente de la identidad	76
CAPÍTULO IV. FIGURA DE AUTOR	79
4.1. La iniciación literaria. Literatura como venganza	82
4.2. La literatura como espejo. Filiaciones e influencias	91
CONCLUSIÓN	106
BIBLIOGRAFÍA	113

INTRODUCCIÓN

Cuando leí por primera vez *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel, mis reacciones oscilaban entre “esa protagonista es casi idéntica a mí” y “pero eso no es marginal: la gente le habla”. Así que cuando tomé la decisión de analizar la obra y de centrarme en la presunta marginalidad del personaje, el mayor problema fue resolver la cuestión de si realmente se trataba de un ser perteneciente a esta categoría.

Puede ser que autodenominarse marginado en un momento histórico en que la puesta en boga de la globalización, en el tiempo de “todos somos distintos, todos somos especiales” sea el acto más pretencioso imaginable. No es gratuito que se haya convertido éste en uno de los puntos principales en torno al cual gira la temática de la autoficción, práctica acusada no pocas veces de narcisista. A mí, como lectora, nadie me juzga, protegida como estoy en la plácida y anónima soledad de la lectura. ¿Y al autor? La autora, en este caso, debe soportar un doble peso sobre los hombros: primero, el de sumarse a la creciente cantidad de escritores jóvenes que deciden publicar un texto de tendencia autobiográfica (¡Ah, exhibicionista!) y luego, la cruel e inevitable inquisición por parte de nosotros, desconfiados lectores (¡Ah, pero no me vengas a contar esto a mí!)

El interés, pues, por estudiar este texto de Nettel nace, en primer lugar, del tema: de la historia en sí misma; y, en segundo, de la inquietud por las diversas implicaciones que tiene hoy la escritura de un texto de marcado contenido autobiográfico. Hoy, cuando la apariencia se niega a buscar un equilibrio con la esencia; hoy que los márgenes sociales se mueven constantemente, pero no lo suficiente para dejar entrar o salir a cualquiera; hoy que somos cada vez más críticos y ciegos con “el otro”, y más ciegos y condescendientes con nosotros mismos.

De lo anterior, surge una serie de preguntas a las que he buscado dar respuesta por medio del presente trabajo de investigación: ¿Cuáles son las características de la obra que nos permiten identificarla como una autoficción? ¿Qué importancia tiene en la formación identitaria del personaje el que la obra sea una autoficción? ¿Cómo se da el proceso de formación identitaria de la protagonista? ¿Qué papel juegan en este proceso los otros personajes? ¿Cuáles son los elementos que permiten identificarla como marginal o no? Partiendo de estas preguntas, se ha formulado un par de hipótesis de trabajo: *El cuerpo en que nací* presenta características propias de la autoficción, las cuales son estructurales (y no meros recursos) en la obra, de tal manera que ésta se inscribe en dicha forma narrativa.¹ Y, la formación identitaria de la protagonista de la historia le confiere un carácter de individuo marginal, en cuya configuración aparece el cuerpo como factor fundamental, al ser origen y dar coherencia a los otros elementos identitarios marginales. Asimismo, el carácter marginal del personaje es pieza clave en la autofiguración del autor: es el eje que guía la imagen de autor que se construye a lo largo de la obra.

Han pasado prácticamente ya cuarenta años desde que Doubrovsky empleara por primera vez el término autoficción. No obstante, es hasta comenzado el siglo XXI que los estudios al respecto han adquirido una mayor presencia.² Lo mismo ocurre con la escritura de autoficciones, que en los últimos años ha conocido una suerte de *boom*, a causa de lo que podríamos llamar el inicio de su práctica consciente.³ Su país de origen,

¹ El asunto sobre la clasificación de la autoficción (si se trata de una forma, un género, un subgénero, etc.) se abordará en el primer capítulo.

² Cfr. José María Pozuelo Yvancos, “Figuración del yo’ frente a autoficción”, en Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, pp. 151-154.

³ Aunque el término autoficción haya aparecido hasta 1977, con Doubrovsky, la historia de la literatura cuenta con numerosos ejemplos de obras anteriores que cumplen con las características de este género. Lo que llamamos aquí su práctica consciente está relacionado además con el aumento en los estudios al

Francia, continúa siendo, por decirlo así, la principal sede en teoría y creación. El ámbito hispanohablante no es ajeno, sin embargo, a este fenómeno.

España es el país que más se ha interesado por el estudio de este género reciente. Es éste el lugar de procedencia de los principales teóricos, los más conocidos: Manuel Alberca, Ana Casas, José María Pozuelo Yvancos, etc. No resulta extraño que éstos se hayan concentrado principalmente en la literatura de su país; de ahí que la mayoría de estudios que se tienen sobre la autoficción, se refiera precisamente a la autoficción española.⁴ En América Latina, quizá el caso más destacado sea el de Argentina.⁵ Esto no significa, por supuesto, que la autoficción sea, de ninguna forma, exclusiva de estos países.⁶

En México, la autoficción ha ido paulatinamente adquiriendo un lugar en los estudios literarios y, con mayor celeridad, en la creación. Existen en nuestro país numerosos ejemplos de autoficciones u obras con características autoficcionales. No obstante, la cantidad de estudios es bastante menor en comparación. No se trata sólo de obras recientes como *El cuerpo en que nací*, aquí estudiada; *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert, o *Éste que ves* (2006), de Xavier Velasco,⁷ sino que hay también una considerable cantidad de textos anteriores al mencionado *boom* del género (e incluso previos a la creación del concepto). Dentro de éstos podemos mencionar, entre otras

respecto, con lo cual el concepto se ha difundido, de tal forma que podemos pensar que hoy la mayoría de los autores de autoficción están conscientes de que escriben una obra en y desde esta categoría, si bien ésta puede no ser su motivación principal.

⁴ Algunos autores españoles que han escrito autoficciones (o incluso visitan el género de forma recurrente) son: Javier Marías, Enrique Vila-Matas, José Antonio Masoliver Ródenas y Manuel Vicent.

⁵ Por mencionar sólo algunos autores: César Aira, Ricargo Piglia, Alan Pauls, o incluso Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

⁶ Por mencionar sólo dos casos, en Cuba hay autores como Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy. En Perú, encontramos a Jaime Bayly y a Mario Vargas Llosa.

⁷ Otros ejemplos de autoficciones del siglo XXI son: *La invencible* (2013), de Vicente Quirarte; *El cerebro de mi hermano* (2013) y *Nos acompañan los muertos* (2009), de Rafael Pérez Gay.

obras: *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz; *Castillos en la tierra* (1995), de Angelina Muñiz-Huberman; *El arte de la fuga* (1996), de Sergio Pitol.

La pertinencia de este trabajo se enmarca, así, en la necesidad de dar una mayor visibilidad a la autoficción mexicana, para lo cual resulta indispensable el análisis tanto de las obras recientes que corresponden a esta forma narrativa, como de las anteriores a su auge. Muchas de las obras que podemos ubicar en este segundo grupo, puesto que ya forman parte del canon nacional, han sido abordadas por varios estudiosos, pero pocas veces desde la perspectiva de la autoficción. Aunado a lo anterior, está el hecho de que Guadalupe Nettel se ha posicionado como una de los escritores contemporáneos más importantes del país;⁸ sin embargo, su obra apenas ha sido tema de trabajos de investigación.⁹

En cuanto al marco teórico que será empleado a lo largo de este trabajo, para abordar el tema de la autoficción recurrimos principalmente a la propuesta de Manuel Alberca, sobre las características y el pacto de lectura de la autoficción; Philippe Gasparini, con respecto a ciertas particularidades del concepto y la práctica, y Serge Doubrovsky, sobre su origen y la estrecha relación que tiene con el psicoanálisis. En lo correspondiente al análisis de la formación identitaria de la protagonista, se retoman las nociones de identidad narrativa, *idem e ipse*, de Paul Ricoeur, y de Angélica Tornero sobre la relación entre personajes. Para abordar la marginalidad, un texto clave será *Estigma*, de Erving Goffman. Sobre el cuerpo, se retoman los conceptos de

⁸ Por su labor literaria, Nettel ha recibido distintos galardones, dentro de los cuales uno de los más importantes es el más reciente, el Premio Herralde de Novela 2014.

⁹ En la Universidad de Guadalajara, Ana Carolina Corvera presentó la tesis de maestría titulada *La belleza siniestra en dos cuentos de Guadalupe Nettel* (2013); en la Universidad Palacký de República Checa, está la tesis *Las escritoras mexicanas escribiendo sobre mujeres mexicanas* (2011), de Alžběta Plevová, que incluye una parte sobre *El huésped*, novela de Guadalupe Nettel. Cfr. <http://theses.cz/id/hdep4c/?furl=%2Fid%2Fhdep4c%2F;so=nx;lang=en>. Recuperado 22 de enero de 2015.

intercorporeidad e imagen corporal expuestos por Gabriel Bourdin en “Acerca del cuerpo estudiado como signo”, así como aportaciones hechas por Ricoeur sobre la relación entre cuerpo e identidad. Por último, en lo referente a la figura de autor, se retoman las ideas de Ruth Amossy, Jérôme Meizoz y Dominique Maingueneau, así como el texto *Héroes sin atributos*, de Julio Premat.

Así pues, la estructura del trabajo es la siguiente:

En el capítulo I se revisan, de manera breve, los orígenes de la autoficción, así como algunas de las principales posturas teóricas sobre ésta. Se expondrán las diferencias que este género presenta con respecto a la novela y la autobiografía, así como los rasgos que la distinguen de formas con las que suele ser confundida, principalmente, la novela autobiográfica. Para finalizar el capítulo, se exponen los motivos que nos llevan a considerar la autoficción como un género autónomo.

El capítulo II está enfocado en el análisis de las características que nos permiten identificar *El cuerpo en que nací* como una autoficción. El capítulo se divide en dos partes. La primera consiste en el análisis de paratextos, centrándonos en la forma en que éstos contribuyen a construir la ambigüedad propia del género. Se aborda también la cuestión de la identidad onomástica entre autor y personaje, elemento crucial para distinguir este género de otros. En la segunda parte, se analiza cómo la obra retoma una de las cuestiones fundamentales de la autoficción, según la propuesta de Serge Doubrovsky: su estrecha relación con la práctica psicoanalítica, cuestión que además permite comprender el funcionamiento de ciertas características autoficcionales en el texto, así como lo crucial que resulta el concepto de otredad cuando se habla de autoficción, asunto que se retoma en los siguientes capítulos.

El capítulo III se centra en la formación de la identidad narrativa del personaje-narradora de la obra. Para ello, se estudian las relaciones entre personajes y la forma en que sus interacciones configuran la dialéctica concordante-discordante, generando una identidad intermedia entre *idem* e *ipse*. Un asunto fundamental es el carácter marginal en el cual la narradora sustenta su autofiguración. Al respecto, destacan los conceptos de otredad y, particularmente, el de cuerpo, el cual se aborda como elemento crucial para la conformación de la identidad marginal en la obra.

Finalmente, en el capítulo IV, se retoma el tema de la identidad marginal, pero esta vez en relación con la imagen de autor que, junto a las figuras de personaje y narradora, viene a redondear la configuración del yo autoficcional, su identidad narrativa. Se analiza el vínculo entre personaje y autor implícito, particularmente, a partir del papel que la literatura tiene dentro de la historia, con el fin de vincular la cuestión de la identidad narrativa con la creación de una imagen de autor. Al respecto, se aborda también la cuestión de las influencias literarias para ver cómo esta autofiguración de autor se inscribe en la tradición. Sin olvidar, por supuesto, la importancia que en todo ello tiene el carácter marginal del yo autoficcional.

CAPÍTULO I

LA AUTOFICCIÓN

1.1. Breve historia

El término autoficción fue acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky, quien lo empleó para referirse a su novela *Fils*, sobre la cual escribe: “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*”.¹⁰ Ya desde este primer momento se advierte la que será una característica fundamental de la autoficción: la ambigüedad, producida por la coexistencia, aparentemente contradictoria, de la realidad y la ficción en un mismo texto.

Dos años antes, en *El pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune, buscando la manera de distinguir la autobiografía de la novela autobiográfica, había analizado las posibilidades de la narrativa autodiegética, de acuerdo con las múltiples combinaciones entre identidad de personaje y autor y su relación con el pacto al que atiende la narración. Lejeune organiza las posibilidades en el siguiente cuadro:¹¹

Pacto \ Nombre del personaje	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
novelesco	1 <i>a</i> novela	2 <i>a</i> novela	
= 0	1 <i>b</i> novela	2 <i>b</i> indeterm.	3 <i>a</i> autobiog.
autobiográfico		2 <i>c</i> autobiog.	3 <i>b</i> autobiog. ¹²

¹⁰ Cita de la contraportada de *Fils*, en: Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, p. 146.

¹¹ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento 29 de *Anthropos*, diciembre de 1991, p. 53.

¹² El cuadro presentado en *Anthropos* incluye una pequeña errata (pone 2 *b*, en lugar de 3*b*), la cual ha sido corregida aquí con base en el que reproduce Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*, p. 145.

Aparecen en éste dos casillas vacías: la que correspondería a una obra que atiende al pacto novelesco y en la que el personaje y el autor tienen el mismo nombre, y una segunda en la que, siguiendo el pacto autobiográfico, no existe identidad nominal entre personaje y autor. Es precisamente la primera de estas casillas la que, se ha dicho, vino a llenar la autoficción. Pero, ¿en realidad fue así? No precisamente. En primer lugar, Doubrovsky se encargó de aclarar que cuando sale a la luz *El pacto autobiográfico*, él ya había comenzado a escribir *Fils*, es decir, que de ninguna manera fue su propósito llenar el mencionado vacío.¹³

Ahora bien, no podemos decir que eso que Doubrovsky bautizara luego como autoficción esté ausente de las consideraciones de Lejeune. Éste admite que no conoce una obra de ficción que cumpla con el criterio de identidad entre autor, narrador y personaje y, sin embargo, no ignora obras que hoy consideraríamos autoficciones, con todo y sus particularidades (guiños hacia el nombre propio o referencias extratextuales).¹⁴ No obstante, para él estas características no son suficientes para llenar los vacíos o, incluso, ampliar el esquema. Y he aquí precisamente el gran mérito de Doubrovsky, quien fue capaz de llevar el asunto un paso más allá, advirtiendo que las particularidades tenían una fuerza suficiente para que se pudiera hablar de un fenómeno específico: un grupo aparte de obras.

Además, Lejeune no considera el establecimiento de un pacto de lectura ambiguo como una posibilidad real, pues afirma que: “si la contradicción interna fue elegida

¹³ Gasparini, “De quoi l’autofiction est-elle le nom?”, en: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>. Consultado 2 de abril de 2014.

¹⁴ Por mencionar sólo un ejemplo: *En busca del tiempo perdido*. Lejeune se da cuenta de que el narrador-personaje de Proust, casi anónimo, en un momento recibe el nombre de Marcel. No obstante, para él este hecho no es suficiente (en este caso particular) para hablar, dudar siquiera, de que la obra es una novela, estrictamente ficcional.

voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana. A mi entender, es un juego al que no se juega con intenciones serias”.¹⁵ De ahí que este autor termine por encasillar obras que tienden a dicha ambigüedad como novelas, como en el caso de *En busca del tiempo perdido*, o bien como autobiografías, bajo el argumento de que la coexistencia de la identidad nominal con el pacto novelesco “excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es, históricamente, del todo falsa, será del orden de la *mentira* (la cual es una categoría *autobiográfica*) y no de la ficción”.¹⁶

Para un lector contemporáneo, que sabe posible (y aun inevitable) la mezcla entre realidad y ficción, esta afirmación de Lejeune no resulta del todo precisa, pues establecer un pacto ambiguo está lejos de ser simplemente llenar de mentiras una autobiografía. Aquel misterio que Lejeune sólo alcanzó a vislumbrar de lejos, pues, fue ya enfrentado directamente por Doubrovsky. Sin embargo, el acercamiento de éste tampoco agotó un fenómeno que aún hoy, casi cuarenta años después, no se ha clarificado del todo.

En un primer momento, lo fundamental para Doubrovsky es la relación entre autoficción y psicoanálisis, siendo aquélla una forma de éste. Completando lo que había esbozado en la contraportada de *Fils*, afirma que: “la autoficción es la ficción que he decidido, en tanto que escritor, darme de mí mismo y por mí mismo, incorporándole, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática, sino en la producción del texto”.¹⁷ A partir del relato autoficcional, el autor busca conocerse,

¹⁵ Philippe Lejeune, *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Serge Doubrovsky, “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 62.

conocer *una* verdad sobre sí, que no *la* verdad —pretensión más bien propia de la autobiografía clásica y que hoy en día sólo podría atribuírsele a un texto ingenuo.¹⁸ Da lugar, con ello, a un proceso en el cual el autor es, al mismo tiempo, yo y el otro, narrador y personaje, analista y psicoanalizado; pues para el psicoanálisis el autoconocimiento sólo es posible a partir de la mirada ajena.

Como explica Gasparini,¹⁹ en general la visión de Doubrovsky va de una consideración bastante estrecha de la autoficción, donde el término se vuelve prácticamente exclusivo de su propia obra, a otra tan amplia que podría comprender casi a cualquiera. En un principio, los rasgos que distinguen a la autoficción son, para Doubrovsky, además de lo referido sobre el psicoanálisis, estar subtitulada como “novela”; la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, y un estilo no clásico (tiempo no lineal, metatextualidad, etc.): “aventura del lenguaje”.²⁰ Ya para 1984, se observa un cambio en la perspectiva de Doubrovsky, quien califica de autoficción una obra ajena: *Une mère russe* de Alain Bosquet. Al respecto, resulta esencial lo anotado por Gasparini:

¿Cuáles son las características, entonces, que para Doubrovsky distinguen este libro de una autobiografía ordinaria? —Por una parte, la alteración de la cronología y, por tanto, el abandono de la causalidad explicativa [...] —Por otra, un comentario interno que traiciona constantemente las dudas del autor en cuanto a la validez de su empresa memorial: el texto «se admite lagunario, incierto, incoherente». —Finalmente, un «autorretrato sin complacencia». [...] La autoficción se caracteriza entonces esencialmente, en 1984, por una cierta *ética fundada sobre la duda sistemática*. Duda que recae a la vez sobre la exactitud de los recuerdos, sobre la pertinencia de la forma narrativa elegida, y sobre la buena fe del autor mismo. El

¹⁸ A este respecto, puede retomarse la distinción que hace Philippe Forest entre ego-literatura y Novela del Yo, y que consiste esencialmente en una pretensión de reflejar la verdad, lo acontecido, frente a “la experiencia”. Cfr. Philippe Forest, “Ego-literatura, autoficción y heterografía”, en Ana Casas, *La autoficción...*, p. 219.

¹⁹ Gasparini, “De quoi l’autofiction est-elle le nom?”.

²⁰ *Idem*.

metadiscursio autocrítico se vuelve en consecuencia la marca distintiva del nuevo género”.²¹

Habrían de venir después otros teóricos interesados en aclarar el concepto de autoficción. Y si bien las posturas han sido variadas, con más o menos coincidencias, los acuerdos han sido suficientes para comenzar a fijar cimientos firmes para el estudio de la autoficción. Distintos teóricos han propuesto rasgos específicos como propios de la autoficción, coincidiendo en varios de ellos, además de en afirmar que los mismos pueden funcionar de muy distintas formas en cada obra. Es esencial, pues, no sólo anotar la existencia o ausencia de dichos elementos, sino la manera en que interactúan para crear el carácter autoficcional de la obra. Es importante señalar que, a pesar de las diferencias, las características que en uno y otro momento señaló Doubrovsky como fundamentales no se han olvidado, sino que más bien el concepto ha sido pulido y complementado.

1.1.1. Vincent Colonna y la autofabulación

Vincent Colonna, uno de los primeros y más importantes teóricos de la autoficción, habla de ésta como una “ficcionalización del yo”, la cual presenta como opuesta a la novela autobiográfica. Mientras ésta se caracteriza por introducir en la ficción sucesos de la vida real de su autor, más o menos velados; la autoficción sería la narración de hechos totalmente ficticios (sin que sean siquiera alegoría de la realidad) protagonizados por un personaje que comparte nombre con el autor.²²

²¹ *Idem*. La traducción es mía.

²² Cfr. Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, pp. 9-10. Colonna además, en relación con esta diferencia, resalta que: “El que un escritor incluya su existencia para elaborar una obra de ficción constituye un fenómeno banal y bien conocido. En cambio, que él figure en un relato

Para Colonna, es posible hablar de cuatro tipos de autoficción:

1. Fantástica: “El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía [...] dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil [...] La confusión es imposible, la ficción del yo es total”.²³

2. Biográfica: “El escritor sigue siendo el protagonista [...] pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva”.²⁴

3. Especular: “[se apoya] en un reflejo del autor o del libro dentro del libro [...] El realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro [...] lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo”.²⁵

4. Intrusiva (autorial): “El avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un «narrador-autor» al margen de la trama”.²⁶

De éstas, concede una posición primordial a la primera, pues para él la autoficción propiamente dicha implica una “autofabulación”, rasgo propio y distintivo mediante el cual renueva la tradición novelística, y que no comparten las otras formas mencionadas.²⁷ No obstante, la tendencia actual, tanto en la escritura como en el estudio de la autoficción, parece orientarse más bien hacia la segunda categoría de las señaladas por Colonna, si bien no coincide exactamente con ésta.

imaginario, como si intentara desdoblarse en un personaje novelesco, resulta un gesto menos habitual y más enigmático”, *Ibidem*, p. 11. La traducción es mía.

²³ Vincent Colonna, “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas, *La autoficción*, p. 85.

²⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁵ *Ibidem*, p. 103.

²⁶ *Ibidem*, p. 115.

²⁷ Cfr. Gasparini, *Op. Cit.*

Para Colonna, la autoficción biográfica, en su búsqueda de verosimilitud, evita cualquier elemento fantástico. En cambio, actualmente se entiende que la autoficción combina realidad y ficción en proporciones muy diversas, del mismo modo que la transparencia de la separación entre ambas varía de una obra a otra, por lo que podrán convivir perfectamente elementos de verosimilitud absoluta con otros plenamente fantásticos. Por otra parte, ésas que Colonna consideró tipos específicos de autoficción: la especular y la autorial, en la concepción actual coinciden más bien con estrategias autoficcionales harto frecuentes, expresadas en la metadiscursividad y en técnicas como la *mise-en-abyme*.

1.1.2. Manuel Alberca y el pacto ambiguo

En el ámbito hispánico, el teórico más destacado es Manuel Alberca. Para este autor, la autoficción se ubica dentro de las “novelas del yo”,²⁸ las cuales se caracterizan por su situación intermedia entre el pacto autobiográfico y el novelesco: por establecer un pacto de lectura ambiguo. Alberca habla de “novelas del yo”²⁹ para referirse a aquellas obras, contadas en primera persona, que se encuentran en ese misterioso espacio entre la novela y la autobiografía. Las otras dos formas que integra en esta categoría son la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia.³⁰

En 1975, Lejeune propone que el carácter distintivo y fundamental de la autobiografía está en el pacto que el texto establece con su lector: el pacto autobiográfico, el cual aparece muchas veces de manera explícita. Mediante éste, el autor crea un compromiso de sinceridad con el lector: el texto remite exclusivamente a

²⁸ Cfr. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, p. 59 y ss.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 92.

³⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 92-93.

hechos y personajes reales.³¹ El pacto se ve sellado en el momento en que el autor declara identidad entre él y su personaje, que es también su narrador, al cual llama “principio de identidad”. Dicho compromiso se cristaliza a través de la identidad onomástica. Así, tenemos que la autobiografía sigue el modelo $A=N=P$,³² mientras que el de los relatos ficticios sería $A\neq N\neq P$ o $A\neq N=P$.

Frente al pacto autobiográfico, existe un pacto ficcional, en el cual se acepta tácitamente que lo contenido en el texto no tiene referentes extratextuales directos, pero el lector “hará de cuenta” que existe un mundo en el cual sucede lo narrado. El pacto ambiguo de Alberca se encuentra entre estos dos. Se trata, en pocas palabras, de una vacilación entre uno y otro: “el resultado es un objeto híbrido, de propuestas antitéticas, mezcla de la factualidad de la autobiografía y de la ficción de la novela”.³³

1.2. Las novelas del yo

Uno de los principales puntos que provoca la confusión de la autoficción con otras prácticas es su presentación, casi siempre, en primera persona. No obstante, existen diferencias, más o menos sutiles pero bien específicas, que nos permiten entenderlas como prácticas distintas.

Entre las “novelas del yo”, la más cercana a la autobiografía sería la novela autobiográfica, caracterizada por la ocultación-disfraz del autor en un personaje con el que no comparte identidad nominal, aunque hay claras referencias a hechos reales. Hay

³¹ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, p. 53.

³² Donde A equivale al autor, N al narrador y P al personaje. Este modelo es propuesto por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*, p. 65, y coincide con el modelo triangular que Gerard Genette propone en *Ficción y dicción*, p. 67.

³³ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, p. 93.

un “autobiografismo escondido”.³⁴ Ejemplo de esta clase de novela del yo sería *La campana de cristal*, de Sylvia Plath, novela de marcado contenido autobiográfico, donde la autora hace vivir a su protagonista (Esther Greenwood) situaciones muy similares a las que aquella vivió realmente. Para Alberca, en el caso de la novela autobiográfica:

El criterio formal no resulta plenamente relevante ni definitorio en este caso, puesto que no se puede asegurar que se trate de una novela autobiográfica sin tener en cuenta el contenido. Dicho de otro modo, el concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato.³⁵

Más próximo a la ficción, se encuentra el segundo tipo de novela del yo: la autobiografía ficticia. En ésta, un contenido plenamente ficcional adopta la forma de una autobiografía, llegando a incluir marcas que intentan establecer un “falso pacto autobiográfico”: el personaje-falso autor declara que lo que ahí cuenta es verdadero, sin embargo, ni es éste el autor del relato, ni se trata de una narración anclada en la realidad. El ejemplo más típico de éstas, serían las novelas picarescas: *El lazarillo de Tormes*, o, en el ámbito mexicano, *El periquillo sarniento*, de Fernández de Lizardi. La autofabulación de Colonna sería, pues, una especie de autobiografía ficticia, con la única diferencia de que en una hay una identidad (o clara referencia) nominal, que está totalmente ausente en la otra.

Finalmente, entre estas dos, en la mitad exacta y aspirando a la ambigüedad perfecta, está la autoficción. Contrario a la novela autobiográfica, aquí el autor no intenta esconderse, sino que se expone (o aparenta exponerse) remarcando la identidad entre sí y su personaje. Alberca habla de una aparente transparencia: “la autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más

³⁴ Cfr. *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 99.

transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica”.³⁶

Mientras que en los otros dos casos la ambigüedad no se consuma: el lector es capaz de identificar la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia como ficciones con contenido o forma autobiográficos, respectivamente, en el caso de la autoficción, como decíamos, el meollo es la incertidumbre. Los distintos elementos y estrategias que constituyen el relato autoficcional apuntan hacia uno u otro lado (ficción o realidad) impidiendo que el lector se decante por alguno. Señala Alberca al respecto: “la indefinición [...] de la autoficción proviene, sobre todo, de su contradicción estatutaria (novela y/o autobiografía), por la simulación de una y otra que abre el relato al vértigo interpretativo”.³⁷

En este sentido, es preciso no olvidar la importancia que tiene la recepción de la obra, pues siempre podrá darse el caso de que, aunque ésta sea una autoficción, el receptor la lea como novela o como autobiografía. Incluso se ha hablado de una imposibilidad de la ambigüedad tal cual, en el sentido de que el lector no recibe un texto como autobiográfico y ficticio al mismo tiempo, sino que fluctúa a lo largo de su lectura entre un pacto y otro.³⁸

La dinámica establecida entre autor y lector, en relación con el establecimiento de este pacto ambiguo, es descrita de forma harto interesante por Doubrovsky:

¿Queréis ficción? Se pone entonces en marcha un dispositivo narcisista de captación eventual del lector, redoblando la del escritor, haciéndose “interesante”, a los demás como a uno mismo, en tanto que “héroe de novela”. Ahí está la mediocridad de la persona transfigurada por su metamorfosis en personaje. Pero, a

³⁶ *Ibidem*, p. 128.

³⁷ *Ibidem*, p. 132.

³⁸ Cfr. Annick Louis, “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción” y Manuel Alberca, “Finjo *ergo* Bremen” en Vera Toro *et al.*, *La obsesión del yo...*, pp. 47 y 92, respectivamente.

su vez, no quiero que este “personaje” me robe mi persona; no quiero que el lector me “haga suyo”, que *yo* devenga *él*, puesto que se trata, por el contrario, de que, por medio de la identificación captadora, *él* sea *yo*. Para detener la desapropiación inseparable de toda lectura [...] el personaje ficcional será indistinguible de mi persona: apellidos, nombres propios, cualidades (y defectos), todos los acontecimientos e incidentes, todos los pensamientos, incluso el más íntimo, todo será *mío*, gracias al toque mágico de una referencia verídica.³⁹

Para Doubrovsky, es una cuestión de: “¿Cuándo se escribe, quién come a quién?”⁴⁰

Cuando se escribe, pero también cuando se lee. El centro en torno al cual se erige el pacto-juego ambiguo es, pues, el personaje. Cuando escribe, el autor vacila entre devorar y dejarse devorar, digamos, entre hacer visible o transparente su identidad con su personaje-narrador. Esta misma vacilación se refleja en la actitud que toma el lector frente al texto: hay momentos en que se identifica con el personaje-autor, lo devora, parece ya no importar que $N=P=A$, ahora es el lector el que es idéntico a N y a P . Y, sin embargo, el texto mismo se encarga pronto de recordarle la existencia del autor, quien retoma su poder-identidad con el personaje, devorando al lector.

1.3. ¿Un nuevo género?

En la autoficción, aparecen constantemente elementos que nos mueven a leer la obra desde el pacto factual o ficcional, simultánea o alternadamente, sin que se logre aterrizar definitivamente en ninguno. Se ubica, pues, en un punto medio entre dos géneros bien reconocidos: la novela y la autobiografía, sin colocarse empero en un punto exacto, pues las posibilidades combinatorias son tan diversas como las distintas realizaciones autoficcionales. Entonces, ¿Podríamos hablar de la autoficción como un nuevo género? o, ¿sería más bien un subgénero y de cuál?

³⁹ Serge Doubrovsky, “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, p. 59.

⁴⁰ *Idem*.

Hablar de “géneros literarios” es ya en sí una empresa complicada, la situación se hace aún más difícil cuando se intenta ubicar en este panorama una práctica de visibilidad reciente y márgenes inciertos como lo es la autoficción. Intentaré ser concisa al respecto, para lo cual, considero importante dejar en claro unos puntos. Primero, la situación genérica tal cual de la autoficción no quedará resuelta en este trabajo, como no ha quedado en ninguno hasta ahora; será sólo el tiempo, la experiencia de escritura, lecturas y análisis, lo que pueda dar (esperemos) una respuesta a la interrogante. No es ocioso, sin embargo, plasmar aquí la cuestión, puesto que su respuesta, aunque provisional, sirve de marco a la postura desde la cual se realiza este trabajo.

Segundo, es importante considerar que, según la perspectiva que se adopte, es posible realizar distintas clasificaciones de géneros literarios: por sus características formales (lírico, narrativo, dramático); por la temática (fantástico, realista, ciencia ficción, terror, etc.), entre otras. De tal manera que, por ejemplo, desde una perspectiva, la novela puede ser considerada un subgénero del género narrativo, mientras que desde otra, sería ésta un género en sí mismo, dividido en subgéneros como novela histórica, picaresca, autobiográfica, etc. Partiendo de esto, resulta imprescindible dejar en claro los parámetros que aquí seguiré.

Así, para este trabajo, se entiende por género literario aquellos modelos textuales que comparten una cierta unidad en cuanto a su configuración formal. Partiendo de la propuesta de Pedro Javier Millán, quien retoma a su vez del modelo de *niveles de abstracción* de Spang,⁴¹ me centro en tres aspectos fundamentales: 1. Localización

⁴¹ Cfr. Pedro Javier Millán Barroso, “Género literario y género audiovisual. Una propuesta para el relato cinematográfico”, pp. 244-245.

dentro de los llamados “géneros teóricos”⁴² (lírica, narrativa y drama), 2. Pacto de lectura establecido y 3. Configuración de los elementos autor (A), narrador (N) y personaje (P). A continuación, se presenta el espacio correspondiente al relato literario del cuadro de Millán, en el cual basaré mi análisis de la cuestión.

RELATO LITERARIO		
NIVELES	1	Manifestaciones verbales en general : No literarias / sí literarias
	2	Literatura en su totalidad: universal local
	3	<i>Forma fundamental de presentación literaria:</i> Lírica /dramática / narrativa. También se llaman <i>géneros teóricos</i>
	4	Posible grupo al que pertenece. Tipo de <i>pacto comunicativo:</i> Factual: <i>documental</i> Ficcional: <i>ficción</i>
	5	Algunos se subdividen al asociar un especificativo: novela + policiaca Obra literaria individual

El cuadro de Millán comprende cinco niveles para el relato literario.⁴³ La clasificación a partir de estos niveles se centra en la descripción de obras concretas, sin embargo, el objetivo particular de este apartado es precisar la postura sobre el estatuto genérico de la autoficción que se seguirá en adelante, de ahí que sólo se hayan tomado los niveles 3 y 4, retomando de la propuesta de Millán sobre los géneros audiovisuales la especificación en el nivel 4 sobre el pacto comunicativo.⁴⁴

La novela y la autobiografía quedan, así, determinadas como géneros literarios distintos, pues aunque ambas tienen una forma narrativa, difieren en el pacto establecido

⁴² *Ibidem*, p. 245.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Esta parte corresponde al espacio sombreado en el cuadro.

y en la relación que hay entre autor, narrador y personaje en cada una.⁴⁵ ¿Dónde se ubica, pues, la autoficción?, dado que tiene una clara forma narrativa, pero con su esencial ambigüedad en los otros dos puntos.

Comenzaré por explicar por qué no me parece que pueda decirse que la autoficción es un subgénero. Y es que, siendo una forma que combina en proporciones variables elementos novelescos y autobiográficos, ¿de cuál de estos géneros sería el subgénero? La tendencia al hablar de la autoficción como subgénero es ubicarla dentro de la novela, como se ha visto que lo hace Alberca, si bien este teórico no deja de subrayar la “indeterminación genérica” de esta práctica.⁴⁶ Dado que una determinada autoficción puede acercarse más a uno u otro género, no sería lícito privilegiar a uno en detrimento del otro: sería una solución bastante artificial.

Si intentamos colocar a la autoficción en general en uno de los dos lados, terminaríamos teniendo que aceptar que existen tanto novelas como autobiografías autoficcionales, debido a la muy variable cantidad de realidad y ficción que mezcla cada autoficción concreta. Y, sin embargo, la relación, las coincidencias, entre ambas posibilidades sería tan estrecha que terminarían confundándose, volviendo al problema con el que se comenzó.

Considero que la autoficción merece ser reconocida como género aparte. En primer lugar, como se verá más adelante, presenta características y estrategias específicas que si bien comparte con otros géneros, se diferencia por la forma en que las emplea y el rumbo que les da: hacia una coexistencia de la realidad y la ficción. Además

⁴⁵ Además, con respecto a la autobiografía, resulta pertinente no olvidar que no todas las autobiografías son textos literarios. Cabría hablar de dos géneros autobiográficos, uno literario y otro documental, siendo por supuesto el primero al que se hace referencia a lo largo de este trabajo.

⁴⁶ Cfr. Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, p. 6.

de que establece un pacto de lectura específico. El hecho de que las propiedades características de la autoficción nazcan de los dos grandes géneros señalados, no es muestra de que se trate de un subgénero, más bien al contrario, pues como señala Todorov: “un nuevo género es siempre la transposición de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación”.⁴⁷

Partiendo de los tres puntos antes señalados, la autoficción difiere de los otros dos géneros en el pacto que establece, aunque éste se forma a partir de la confluencia de los otros dos, ya no se puede decir que sea en sí ninguno de éstos.⁴⁸ Asimismo, la relación entre autor, narrador y personaje es también específica, no coincidiendo ni con la de la novela (guiada por un principio de no identidad) ni con la de la autobiografía (apegada al principio de identidad).⁴⁹

Annick Louis, por su parte, ubica a la autoficción dentro de los “textos sin pacto previo explícito”. Para ella, este fenómeno “no debe ser considerado como un género en el sentido estricto del término, ni tampoco como una categoría, sino como una situación de recepción con un anclaje textual: un fenómeno cuya constitución depende de la reunión de dos dimensiones, una textual, la otra de recepción”.⁵⁰

Sin duda, una autoficción, como toda forma de literatura, de arte en general, está en gran medida en función de su lector. En este sentido, destaca el hecho de que no pocas veces las autoficciones son leídas sólo como autobiografías, evidencia bajo la cual podría argumentarse que se trata de una forma todavía no bien delimitada y que, por lo tanto, no debe considerarse como género aparte. Sin embargo, es importante no perder

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, p. 61.

⁴⁸ Podemos hacer una analogía con la escala cromática, el verde surge de la combinación del amarillo y el azul, no es ya ni uno ni otro, sino un nuevo color: “verde”, y las distintas combinaciones (si se acerca más al amarillo o al azul) darán como resultado tipos de color verde.

⁴⁹ Cfr. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, Cuadro 1, p. 65.

⁵⁰ Annick Louis, *Op. Cit.*, p. 77.

de vista que la recepción de una obra no siempre coincide con su configuración, sin que ello la transforme esencialmente, pues el mundo desde el que se aproxima cada lector influye en gran medida en su recepción particular. Y así, por ejemplo, no porque una novela histórica sea leída como documento histórico, tendrá que decirse que ha dejado de pertenecer a un género para inscribirse en el otro, o que el primero se convierte en subgénero del segundo.

Asimismo, recurriendo de nuevo a Todorov, tenemos que, además de guiar la lectura que se hace de una obra, el género constituye también un “«modelo de escritura» para los autores”,⁵¹ aspecto en el que la autoficción ha logrado con mayor éxito presentarse como género autónomo. Baste citar el caso particular que aquí nos atañe, *El cuerpo en que nací*, obra a la cual su autora reconoce como autoficción,⁵² o la ya mencionada *Fils* de Doubrovsky.

Así pues, podemos decir que si bien la autoficción parece haber adquirido ya un estatuto suficientemente particular y autónomo para decir que es un género nuevo, se trata de un género en ciernes que tiene aún un largo trecho por recorrer, en la teoría y en la producción creativa, para consolidarse al nivel de los grandes géneros. Las incertidumbres, variaciones y demás no constituyen en sí un argumento para desprestigiarla como género, tal como lo ha mostrado la propia historia de la novela.

⁵¹ *Ibidem*, p. 66.

⁵² Cfr. “Guadalupe Nettel”, entrevista TvUNAM, en: <https://www.youtube.com/watch?v=3sSn6p5emqA>.

CAPÍTULO II

RASGOS AUTOFICCIONALES EN *EL CUERPO EN QUE NACÍ*

El contenido autobiográfico es, sin duda, fundamental en *El cuerpo en que nací*. La obra narra los primeros años de una protagonista cuya vida guarda marcadas coincidencias con la de su autora. Es la historia de una niña que nace con una mancha en el ojo que le provoca problemas de visión, al mismo tiempo que se erige como manifestación física de la marginalidad inherente al personaje, la cual se hará patente, sobre todo, en las relaciones que entabla con sus compañeros en las diversas escuelas a las que asiste.

Al tratarse de una obra de aparición relativamente reciente (2011), es difícil aún encontrar estudios sobre ésta. No obstante, es posible consultar diversas reseñas, artículos y entrevistas al respecto. Destaca el hecho de que en la mayoría de éstas, la obra sea tratada como novela autobiográfica o, incluso, como autobiografía.⁵³ No obstante, la propia Nettel la ha caracterizado en más de una ocasión como autoficción.⁵⁴

Será el objetivo de este apartado analizar los elementos específicos que hacen de *El cuerpo en que nací* una autoficción: los elementos paratextuales, la identidad onomástica de la narradora-personaje con la autora y la estrecha relación de la estructura y contenido del texto con la práctica psicoanalítica; elementos fundamentales en la

⁵³ Entre los diversos mote con los que algunos reseñistas se han referido a esta obra de Nettel están: novela autobiográfica: Diego Gándara (*La Razón*); novela: Javier García (*La Tercera*); “una autobiografía narrada como novela”: J. A. Masoliver Ródenas (*La Vanguardia*); obra autobiográfica: Núria Escur (*La Vanguardia*); “novela existencial e íntima”: Luis Alonso Girgado (*El ideal gallego*); “relato escrito a modo de biografía”: Arturo García Ramos (*ABC*), y “mezcla entre Bildungsroman y autobiografía novelada en que no resulta posible distinguir la ficción de los recuerdos de la autora real”: Marco Kunz (*Quimera*).

⁵⁴ Como parte del programa del Festival del Libro y de la Rosa 2014, Nettel habló de *El cuerpo en que nací* en una mesa dedicada a la autoficción: Centro Cultural Universitario (UNAM), Sala Nezahualcóyotl, 23 de abril de 2014, 17:00 horas.

conceptualización de la autoficción y que en esta obra específica contribuyen a crear el efecto de incertidumbre y ambigüedad que le es propio a este género.

2.1. Análisis de paratextos

Un primer factor fundamental para crear la incertidumbre propia de la autoficción lo constituyen los paratextos⁵⁵ de la obra. En *El pacto ambiguo*, Alberca se aboca sobre todo a los casos en que una autoficción es catalogada como novela, filiación que puede quedar expresada dentro del texto, pero también y sobre todo en los paratextos: portada, prólogo, etc. No obstante, aquí revisaremos cómo algunos paratextos de *El cuerpo en que nací* contribuyen también a la creación de incertidumbre en el lector, apuntando hacia uno y otro lado de los pactos narrativos.

2.1.1. El título

Sobre los títulos de las obras, señala Gerard Genette que éstos: “no forman una clase de enunciados amorfa, arbitraria, intemporal e insignificante. En su inmensa mayoría, y como los nombres de personajes, están sometidos, cuando menos, a dos determinaciones fundamentales: la del género y la de la época”.⁵⁶ Y añade: “Hay, pues, en el título, una parte, muy variable claro está, de alusión transtextual, que es un esbozo de «contrato» genérico”.⁵⁷

⁵⁵ Para Gerard Genette, los paratextos son: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”. Gerard Genette, *Palimpsestos*, pp. 11-12.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 51.

Tenemos pues que un título no es, de ninguna manera, gratuito; si bien podemos encontrar excepciones, quizá más de las que nos gustaría. El título de una obra es a la vez promesa y velo sobre su contenido. Un título puede, por una parte, condensar todo el contenido de una obra en una sola frase; pero a la vez, y esto depende en gran medida del lector, puede llevarnos a crear expectativas falsas sobre la misma. Así, el título no es sólo una suerte de cédula de identificación, un accesorio práctico, que se le coloca a la obra, es más bien una parte fundamental de ésta. ¿Qué nos dice entonces *El cuerpo en que nací* de la obra a la que da nombre?

En primer lugar, el título de esta obra nos remite de inmediato a una narración en primera persona, la cual se observa en la conjugación del verbo que en ella aparece: “nací”. Se trata pues de una frase emitida por un yo. Si bien no puede dilucidarse si este yo pertenece al personaje o a la autora, sí es fácilmente atribuible al narrador: lo más probable es que quien narra la obra sea quien emite esta frase, pues desde su perspectiva es que se conoce la historia.

Por otra parte, el título es una frase y no una oración, pese al verbo, que en este caso cumple una función adjetiva. Así, de quien se habla, el centro del título no es la persona que pronuncia la frase, sino el dicho cuerpo, que aparece dissociado del ser al que pertenece, pues no hay palabra alguna que identifique al cuerpo como cualidad o propiedad de alguien. Más bien, la preposición que lo acompaña, “en”, nos lleva a asociarlo con un lugar. Se recalca pues la incertidumbre sobre quién es el personaje cuya historia se contará: podrá ser ciertamente el mismo que enuncia la frase del título, pero también podría, ¿por qué no?, ser aquél a quien hace referencia directa ésta: el cuerpo.

A partir de estas dos posibilidades sobre el tema general de la obra: que trate de una persona o sobre un cuerpo-lugar, dependiendo de si el lector ha centrado su atención

en el sustantivo “cuerpo” o en el verbo de oración adjetiva “nací”, son múltiples las ideas anticipadas sobre el texto que pueden generarse. En cuanto al género, centrándose en “cuerpo”, con facilidad podría pensarse que se trata de un texto informativo, posiblemente dentro de las ramas de biología o psicología. Si el lector se centra, en cambio en el verbo, pareciera más propenso a inclinarse por una hipótesis que inscriba el libro en el género narrativo, ya sea ficcional o documental. Por otra parte, los mencionados conceptos clave: cuerpo y nacimiento, remiten a un campo semántico común: la noción de persona-vida que, mientras en la primera opción nos lleva a limitar los campos de un posible texto informativo a los dos básicos que giran en torno a esta idea; al pensar en un texto narrativo, nos guiarán a las formas especializadas en “narrar vidas”: autobiografía, novela autobiográfica y autoficción, e incluso biografía y memorias.

El título por sí mismo, entonces, puede disparar una muy variable cantidad de hipótesis sobre el contenido del texto, si bien más o menos orientadas hacia determinadas líneas temáticas propiciadas por el campo semántico que enmarca las palabras clave que lo constituyen. Con el propósito de limitar el universo de dichas hipótesis, deberá el título apoyarse en uno o más de los distintos elementos paratextuales. La misma situación ocurriría al afrontar por separado cada uno de éstos. Un elemento paratextual considerado aisladamente de los otros, generará una mayor cantidad de hipótesis sobre el contenido: una menor certeza, que sólo puede contrarrestarse (jamás eliminarse) complementándolo con otros.

2.1.2. El epígrafe

En esta novela de Guadalupe Nettel, el epígrafe no sólo complementa al título, sino que permite redondear un poco la noción que éste esbozaba sobre la obra, al tiempo que descubre su origen. Así, tenemos que el título fue extraído de un poema de Allen Ginsberg. El epígrafe completo es: “Yes, yes/that’s what/I wanted,/I always wanted,/I always wanted,/to return/to the body/where I was born”.

El cuerpo se reafirma en su estatus de lugar. El cuerpo es un lugar al cual se desea volver. La frase del título es ahora una oración completa, y sabemos que definitivamente el sujeto no es el cuerpo, sino el individuo que la enuncia. Se confirma entonces, mejor dicho, se refuerza la sospecha inicial de que el contenido de la obra será una narración en primera persona. No puede decirse aún, no obstante, que se trate de uno u otro género, pues si bien el lenguaje poético es esencialmente metafórico, el lector no tiene la certeza de que este “regreso al cuerpo” esté expresando un deseo figurado o real.

Al mismo tiempo que nos otorga estas pistas sobre el contenido formal y la mencionada filiación genérica, el epígrafe arroja pistas sobre el tema, la sustancia misma, de la historia. Si bien estas nociones no podrán ser completadas sino después de leer el texto. Por otra parte, la importancia del epígrafe se remarca posteriormente dentro de la misma obra:

... me identificaba con las novelas de Kerouak [sic] y la poesía de Allen Ginsberg, cuya biografía me impresionó muchísimo. Me sentía particularmente inspirada por unas líneas que escribió justo antes de decidirse a dejar su trabajo de publicista y a enfrentar su enamoramiento hacia Peter Orlovsky. Son los versos que elegí como epígrafe de mi libro. Como él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar. (186-187)⁵⁸

⁵⁸ En adelante, cuando la cita pertenezca a *El cuerpo en que nació*, las páginas correspondientes aparecerán entre paréntesis.

2.1.3. Cuestiones editoriales

Tanto el título de una obra como su epígrafe suelen ser aspectos determinados por el autor. No obstante, existen otros elementos paratextuales que, a pesar de no depender directamente de éste, contribuyen de igual forma a proporcionar una primera imagen de la obra. Al respecto, señala Alberto Vital que existen casos en los que el editor:

Está en condiciones de dirigir la lectura del público y de agregar un contenido adicional al texto (o, a la inversa, de imponer una concretización de éste) valiéndose de recursos no siempre intratextuales pero sí peritextuales, pues aparecen adheridos y casi fundidos al texto ya transformado en libro. Esos recursos pueden ser los elementos lingüísticos y semióticos presentes en la portada y en la contraportada, el cambio de título, la solapa, el manejo de colecciones, el peso de los autores que inauguran tales colecciones, el nombre de las mismas.⁵⁹

A este respecto, son tres los principales elementos que ayudan a crear en *El cuerpo en que nací* la incertidumbre propia de la autoficción, si bien lo hacen de una manera bastante menos importante que los arriba mencionados, se trata de la colección dentro de la cual la editorial ha publicado la obra; los textos presentes en la solapa y en la contraportada, y las dos imágenes contenidas en el cuerpo del libro.

Publicado en Anagrama, *El cuerpo en que nací* forma parte de la colección “Narrativas hispánicas”, una de las más destacadas dentro de la editorial. Para el lector más o menos conocedor, no será difícil, desde el momento mismo de ver el nombre de la colección inscrito en la portada, hacerse la idea de que el texto que está por leer pertenece precisamente al género narrativo, es decir, se trata de un relato de ficción: en este caso, una novela.⁶⁰ Sospecha que toma aún más fuerza para el lector experto, aquel

⁵⁹ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 71.

⁶⁰ Bien es cierto que “narrativo(a)”, entendido como lo relativo a una narración, puede remitirnos tanto hacia un relato ficcional como a uno que no lo es. No obstante, y como puede constatarse al consultar el Diccionario de la RAE, el significado más común de “narrativa” es aquel que nos remite al género literario narrativo, aquel que implica relatos ficcionales: novela o cuento.

que se ha enfrentado con otros libros de la misma colección o incluso la conoce más a fondo; el lector que sabe que “Narrativas hispánicas” es la colección que Anagrama dedica a la publicación de textos de ficción, en español, de autores contemporáneos.⁶¹

Por otro lado, el texto de la solapa elude la presentación de datos sobre la vida de la autora más allá del año y lugar de nacimiento, enfocándose de lleno en su trayectoria como escritora. De tal forma que se niega al lector una fuente inmediata y sencilla para obtener datos que podrían corroborar o negar algunas de las sospechas de veracidad generadas al momento de leer la obra. No obstante, se mencionan hechos que acusan la cercanía de la autora con Francia, lo cual podría llevar al lector aguzado a dilucidar que sus sospechas, al menos en este caso, no son del todo erradas.

El texto de la contraportada, por su parte, nos lleva a dudar entre la autoficción y la novela autobiográfica. Así, cuando se lee: “Inspirada en la infancia de la autora, *El cuerpo en que nací* es la historia de una niña con un defecto de nacimiento en un ojo...”, lo que se nos presenta es más bien una novela autobiográfica, donde hay una separación clara entre autor y personaje: la niña-personaje no es la autora, sino que está inspirada en ella, lo que se ve reafirmado con el uso del artículo “una”, no es “la” niña que fue la autora, sino “una” niña, distinta, casi anónima.

Sin embargo, más abajo, leemos: “Escrita a modo de soliloquio en el diván de un psicoanalista, la narradora nos hace partícipes de *sus recuerdos más íntimos y de las interpretaciones que hace de su propia vida*”, con lo cual la distinción entre autora y personaje, parece diluirse, aunque no se aclara, puesto que aquí se habla de la narradora que, lo más probable, puede tomarse como sinónimo de autora (Nettel = narradora =

⁶¹ Cfr. J. M. Martí Font, “Un canon de la narrativa en español”, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330721009_389070.html

escribe narrativa) o referirse a la narradora tal cual (ente textual). En el primer caso, la autora efectivamente se fusiona con el personaje: cuenta “sus” recuerdos e interpretaciones; en el segundo, la narradora es la niña protagonista que ahora se devela también como fuente de su historia; no sabemos con certeza si es también la autora real, aunque no es imposible hacer esta relación. Vemos pues que este texto complementario del libro contribuye también, si bien de manera menos interesante que el título o el epígrafe, a urdir la incertidumbre que la autoficción crea en su lector.

En el caso de las imágenes, la ambigüedad se refuerza con la fotografía de la autora que se incluye en la solapa junto con el texto antes mencionado. Y es que ésta sería la forma más fácil para que el lector comprobara de una vez por todas y desde el momento de leer la primera línea del texto, la identidad entre autora y narradora-personaje. Apenas comenzar la obra, se lee: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (11). ¿Qué más fácil para el lector que remitirse a la fotografía en la solapa y comprobar la presencia del lunar? ¿Habría, acaso, alguno a quien no le haya nacido el impulso inmediato de hacerlo? Pero resulta que se ha seleccionado una foto en blanco y negro; peor aún, el ángulo es tal que la parte iluminada del rostro de Nettel es su lado izquierdo, mientras que el derecho está bañado por la sombra: la fotografía se niega a facilitar la vida del curioso lector y nos inscribe en el ámbito incierto, nuevamente, de la autoficción.

La otra imagen, acompaña al título y al nombre de la autora en la portada. Muestra un cuerpo femenino desnudo, aunque cubierto por trozos de papel tapiz.⁶² Esta

⁶² La imagen es de Francesca Woodman. Destaca la evidente relación que se puede hacer entre *El cuerpo en que nací* y la propuesta fotográfica de Woodman, particularmente, en cuanto a la visión del cuerpo autoficcional, que oscila entre el desnudo y la ocultación, entre la borradura y la afirmación del yo. Cfr.

imagen, por una parte, complementa la sospecha que hacía nacer el título, sobre si la obra se centraba en un ser o en su cuerpo. Por otra parte, la cobertura con los jirones de papel es a la vez metáfora de la búsqueda identitaria de la protagonista: el deseo de presentarse descubierta, completa y auténtica, frente a sí misma, al mismo tiempo que puede leerse como una alusión (aunque probablemente involuntaria) hacia el propio carácter genérico de esta autoficción, a este juego de mostrar y ocultar, de decirle al lector “soy y no soy yo”.⁶³

2.2. Identidad onomástica

Para Gérard Genette, la identidad de los elementos de una autoficción (autor, narrador y personaje) no es propiamente una identidad, puesto que “lo que define la identidad narrativa no es [...] la identidad numérica desde el punto de vista del estado civil, sino la *adhesión seria* del autor a un relato cuya veracidad asume”.⁶⁴ En este sentido, el teórico francés propone una “disociación funcional entre el autor y el narrador” de la autoficción, identificándola con la fórmula:

$$\begin{array}{c} A \\ \neq = \\ N = P \end{array}$$

la cual califica de: “Contradictoria, desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra (autoficción) y la declaración que hace: «Soy yo y no soy yo»”.⁶⁵

Más allá de intentar esquematizar la situación de la autoficción, encontramos que la declaración que Genette parece denostar resulta bastante precisa, pues es justamente

Rafael Suárez Plácido, “Volver al cuerpo. Notas sobre la narrativa de Guadalupe Nettel”, 10 de abril de 2014, en: <http://minombre.es/rafasuarez/archives/2533>, consultado 6 de agosto de 2015.

⁶³ Cfr. Gerard Genette, *Ficción y dicción*, p. 69.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 71.

esta indefinición la principal propiedad del género. Cuando se trata de autoficción, pues, más que buscar certezas absolutas, respuestas ultraconcretas que nos permitan dibujar límites bien definidos, lo importante es acercarse a la incertidumbre, permitirle ser, aceptarla como una posibilidad auténtica y no dejarla de lado por ser algo “poco serio”,⁶⁶ ver qué nos dice la ambigüedad de una obra sobre su mundo.

En *El cuerpo en que nació*, la incertidumbre sobre la identidad aumenta al hacer la autora que su narradora-personaje⁶⁷ no descubra su nombre sino hasta la segunda mitad de la historia. Y aún entonces, el nombre no es nunca pronunciado por ésta, sino que sólo lo alude, descubriéndolo ante el lector de manera totalmente oblicua: “Usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y *tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe*” (117). Es hasta entonces que el lector puede ver confirmada la sospecha que se viene justificando desde el principio de la obra.

Esta especie de juego de mostrar y ocultar el nexo entre autor y personaje que realiza Nettel es, para Alberca, rasgo fundamental de la autoficción, pues:

En ésta, el nombre puede servir tanto para afirmar la identidad del autor en el texto como para ocultarla bajo su aparente transparencia o para desarrollar otra personalidad escondida bajo aquél. Por tanto, nada más propio de la autoficción que los argumentos o tramas en los que el autor juega a revelarse o a esconderse utilizando su nombre propio u otros más o menos privados o familiares.⁶⁸

Para Alberca, la identidad nominal es, además, un punto clave para diferenciar la autoficción de la novela autobiográfica, quizás el principal. Y es que, mientras que en la

⁶⁶ Esta idea, como se vio, fue esbozada por Lejeune. Posteriormente sería retomada por Marie Darrieusecq. Cfr. Marie Darrieusecq, “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas, *La autoficción*, pp. 65-82.

⁶⁷ Por tratarse de una autoficción el texto analizado, en adelante estos dos términos se usarán como sinónimos, a menos que se indique lo contrario.

⁶⁸ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, p. 230.

autoficción la identidad onomástica es pieza fundamental, el autor juega a ser y no ser narrador y personaje, en la novela autobiográfica hay más bien una voluntad de ocultación del autor, motivo por el cual suele separarse (¿esconderse detrás?) del personaje, dotándolo de un nombre distinto del suyo.

¿Cómo es, entonces, que sin tener certeza de la coincidencia onomástica, puede el lector aceptar la identidad entre los elementos de esta narración? En primer lugar, sabemos que narradora y personaje coinciden por la estructura tradicional de la narración en primera persona: la narradora, desde la primera línea, se revela a sí misma como protagonista y no como testigo de la historia que se dispone a contar: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento” (11), hecho que se ratifica conforme avanza la historia.⁶⁹ Por otra parte, lo que nos lleva a ir identificando a ambas con la propia autora, aquella que firma el libro, son ciertos rasgos de fácil comprobación extratextual, mismos que desempeñan un papel fundamental en el establecimiento de un pacto de lectura, como se verá a continuación.

2.3. Autoficción y psicoanálisis

Pese a las transformaciones que ha sufrido con el tiempo el concepto autoficción, resulta curioso que *En el cuerpo en que nació*, Guadalupe Nettel retome como pieza fundamental en su obra el asunto del psicoanálisis, señalado desde un primer momento por Doubrovsky como la característica estructural de la autoficción. En este apartado, se

⁶⁹ Como ejemplo de una narración engañosa en este sentido, Silvia Molloy, menciona el caso de la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano, en la cual el principio de la obra nos hace suponer que nos enfrentamos a una narración en tercera persona, suposición que se desvanece cuando el narrador deja de presentarse como mero testigo de una vida ajena y comienza a contar la propia. Cfr. Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 52.

pretende, pues, profundizar en la relación que existe entre la autoficción y el psicoanálisis, así como analizar la forma en que ésta se da en el texto.

La narración inscrita en una temporalidad ha constituido un elemento fundamental en la búsqueda del ser humano por comprenderse a sí mismo y a su mundo, pues es justamente a través de la revisión de sus actos y, por ende, de su historia, que intenta conseguirlo. Éste es precisamente uno de los puntos básicos para el psicoanálisis, el cual busca considerar al hombre desde todas sus “potencialidades humanas, dando una atención especial [...] a su historicidad”.⁷⁰ Así, como apunta Santiago Ramírez, desde el punto de vista psicoanalítico, “cada fragmento de conducta es un trozo de historia”,⁷¹ es decir que nuestras acciones no ocurren aisladas de nuestra existencia en el tiempo; presente y futuro existen en función de un pasado que los origina y les da forma y al que se van integrando para conformar al individuo en sus particularidades.

Pero, para comprenderse, el hombre no sólo revisa y revive su historia, sino que también (y quizá principalmente) la escribe. De ahí la pretensión de la autobiografía clásica de llegar a un conocimiento objetivo, desentrañar *la* verdad del individuo. Es gracias al advenimiento del psicoanálisis, señala Loewald, que el inconsciente adquiere una mayor importancia y, con ello, se pasa de una racionalidad rígida a una más flexible.⁷² En este sentido, el surgimiento de una práctica narrativa como la autoficción, sólo es posible después del psicoanálisis. Como se vio anteriormente, es posible hablar de autoficciones *avant la lettre*; no obstante, sólo se puede pensar un concepto semejante después del psicoanálisis, cuando se vuelve factible hablar de una verdad relativa, de la

⁷⁰ Loewald, *El psicoanálisis y la historia del individuo*, p. 11.

⁷¹ Santiago Ramírez, *Infancia es destino*, p. 167.

⁷² Loewald, *Op. Cit.*, p. 18.

importancia del inconsciente, etc., además de que se ha superado el culto a la objetividad, que antes llevó a considerar estos textos como absoluta ficción.

Ahora bien, con el psicoanálisis y el cambio de mentalidad hacia una subjetividad redimida, la práctica autobiográfica ni desaparece ni se decanta automática y únicamente por la autoficción. Por una parte, la autobiografía, como género, ha aceptado la imposibilidad de llegar a una verdad absoluta, así como de alcanzar una plena objetividad; el compromiso de decir verdad sigue siendo pieza clave de su práctica, sin embargo, asuntos como la memoria y el pudor o la intencionalidad están presentes en la mente de autor y lector, llevando a aterrizar la autobiografía en un terreno más humano, flexible, aunque no menos comprometido. De tal manera que hoy, la autobiografía sigue implicando un pacto de sinceridad, pero sólo un autor o un lector ingenuos creerían en la objetividad absoluta. Podríamos decir que el autor se compromete a presentar su verdad, pero el lector sabe que ésta es sólo una de muchas verdades sobre esa vida concreta.

Por otra parte está el hecho de que, como apunta Doubrovsky, en un primer momento el resultado del contacto de la práctica psicoanalítica y la autobiográfica no fue la autoficción, sino que ésta surge posteriormente y más bien como una de las diversas posibilidades de dicha conjunción. Así, es posible hablar de dos formas textuales: en primer lugar, están los relatos de casos, que con su intención documental no han dejado atrás el aprecio por la objetividad. En segundo lugar, se encuentra la propuesta de Leiris, en la que el objetivo no es ya documentar la experiencia del análisis, sino ir más allá y crear también una experiencia de escritura.⁷³ Frente a estas prácticas escriturales, la autoficción no se limita solamente a la mera descripción del análisis, sino que va más

⁷³ Serge Doubrovsky, "Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis", pp. 49-50.

allá y *narra* una sesión psicoanalítica; ya no se trata de un texto que se mueve en el terreno post-analítico, sino dentro del análisis mismo.⁷⁴

Además de lo anterior, como ya lo señalaba desde la contraportada de *Fils*, para Doubrovsky la particularidad de la autoficción radica en la función poética del lenguaje, y abunda:

Si abandonamos el discurso cronológico-lógico en beneficio de una divagación poética, de un verbo sin rumbo fijo, donde las palabras tienen prelación sobre las cosas —se toman por las cosas—, basculamos automáticamente fuera de la narración realista en el universo de la ficción [...] el texto, por el movimiento de su escritura, se desaloja instantáneamente del registro patentado de lo real.⁷⁵

La verdad a la que lleva la práctica psicoanalítica, no es una verdad descubierta, sino una inventada, a la que hay que dar forma mediante la palabra: moldear la palabra, jugar con la palabra, crear mi verdad a través de la palabra: ficcionalizar(me). Está ahí el carácter ambiguo de la autoficción: esa dualidad irresoluble de realidad y ficción, “la escritura la inventa la neurosis”.⁷⁶ Por medio del uso poético de la palabra, lo que podría parecer un acto meramente narcisista se transforma en literatura, en arte.

Escribe Jung que no hay nada que separe a un individuo del mundo, de los otros, como la posesión de un secreto.⁷⁷ En este sentido, la consulta psicoanalítica se vuelve paralela a la práctica de la confesión, hay que liberarse del peso del secreto, hay que compartirlo, buscar el apoyo del otro para sostener la carga o soltar por lo menos un poco de peso. Algo muy semejante ocurre en los textos de contenido autobiográfico, en que los autores exponen, confiesan, tanto acontecimientos como impresiones “secretos” sobre hechos más o menos conocidos de su propia vida. Poco importa a veces si

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 52.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁷ Cfr. C. G. Jung, *Teoría del psicoanálisis*, p. 157.

realmente el otro llega a comprender (hecho manifiesto en los textos en que la confesión es oscura o ambigua, como en el caso de la novela autobiográfica y particularmente de la autoficción), lo liberador es el acto de confesar, confesarse.⁷⁸

Para Jung, la búsqueda de comprensión tiene un papel importante en el paciente psicoanalizado.⁷⁹ Esta misma búsqueda se deja entrever de forma más o menos clara en los textos de corte autobiográfico,⁸⁰ si bien en éstos es la auto-comprensión el interés predominante. El autor tomaría pues el papel de analizado, en busca quizá de que “los otros” lo comprendan, y definitivamente de comprenderse a sí mismo. En *El cuerpo en que nací*, la narradora lo expresa de forma directa: “El origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego” (17).

El psicoanalista, aquí personificado por la doctora Sazlavski, adquiere un papel clave en el intento del personaje por comprenderse. Se convierte en guía, en esa instancia mediadora, que apunta Doubrovsky, entre la práctica autobiográfica y el advenimiento, la revelación, de la pretendida verdad.⁸¹ Al respecto, resulta harto interesante que si bien la doctora Sazlavski es el narratario de la historia, se encuentra envuelta en un silencio absoluto: jamás se lee una palabra suya. Con ello, su forma de guiar la autocomprensión de la narradora será, pues, dirigiéndola a su propio inconsciente, que la hace anticiparse a posibles reacciones de la analista y responder a

⁷⁸ Al respecto, resulta pertinente recordar los títulos de algunas célebres autobiografías, como *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda, o *Confesiones*, de Rousseau.

⁷⁹ Cfr. C. G. Jung, *Op. Cit.*, p. 160.

⁸⁰ Entiéndase como tal cualquier texto con pretensiones y/o contenido autobiográfico: desde la autobiografía clásica hasta la autoficción.

⁸¹ S. Doubrovsky, *Op. Cit.*, p. 57

cuestiones que ésta nunca pronuncia. No es la doctora quien construye a la narradora, es simplemente un medio que la ayuda a encontrar-construir su verdad personal.

Hay un concepto esencial en este asunto: “el otro”. La búsqueda de comprensión no era un asunto ajeno a la autobiografía clásica, sin embargo, en ésta el individuo no sólo es capaz de conocerse plenamente, sino que además este conocimiento saldrá de sí mismo. En cambio, en la autoficción encontramos una aportación fundamental del psicoanálisis: la importancia del otro. Aquí, el individuo sólo podrá conocerse a partir del otro, de la conjunción de sus impresiones con las de éste, logrando así superar la trampa de “la imagen deformada que cada uno tiene de sí mismo”.⁸²

Si en la consulta psicoanalítica el otro es el analista, ¿quién es “el otro” en la autoficción? Para responder esta pregunta, resulta pertinente lo apuntado por Loewald: “El *con* de *conscire* [...] expresa la posesión-conjunta de, y el encuentro interno entre, la experiencia «pura» y su reconocimiento reflejo por *el otro que está en uno mismo*. El «otro» en uno mismo aparece en la teoría psicoanalítica en términos tales como el ego observador y el superego”.⁸³

Ahora bien, para Doubrovsky, esta relación entre el individuo y “el otro” se traslapa de la relación analizado-analista en la consulta, a la de héroe-narrador en el texto. Afirma: “He ahí repercutida, en el lugar mismo donde intenta «curarla» o «resolverla», la propia fractura del sujeto, la doble postulación contraria de su deseo: ocupar simultáneamente dos lugares antitéticos”.⁸⁴ Pero, ¿cómo es que esto se manifiesta en concreto?

⁸² *Ibidem*, p. 46.

⁸³ H. E. Loewald, *Op. Cit.*, p. 17.

⁸⁴ S. Doubrovsky, *Op. Cit.*, p. 54.

Si tomamos en cuenta la identidad que existe en la autoficción entre autor, narrador y personaje, tenemos que en el texto los papeles de analizado y analista serán representados por éstos en distintos momentos; mejor dicho, a un mismo tiempo, dependiendo del punto de observación del asunto. Al respecto, cabe recordar que la mencionada identidad es ambigua, de tal manera que estos tres elementos a la vez son y no son uno mismo.

Podemos hablar de dos niveles de manifestación del proceso psicoanalítico en la autoficción. Un primer nivel correspondiente a la estructura, la palabra que se deja guiar por el procedimiento psicoanalítico. El segundo sería un nivel intradiegético, en el que la sesión psicoanalítica se presenta como una estrategia narrativa, formando parte de la historia narrada.

2.3.1. Psicoanálisis y estructura del texto

La estructura de un texto, en concreto, de una autoficción, tiene características propias que lo relacionan con el psicoanálisis, y es que básicamente la estrategia narrativa de este género responde a preceptos de dicha corriente: la autoficción se afilia a los principios rectores del inconsciente. Así se observa cuando Freud habla de la regla fundamental del psicoanálisis:

Su relato tiene que diferenciarse de una conversación ordinaria. Mientras que en ésta usted procura mantener el hilo de la trama mientras expone, y rechaza todas las ocurrencias perturbadoras y pensamientos colaterales, a fin de no irse por las ramas, como suele decirse, aquí debe proceder de otro modo. [...] Diga, pues, todo lo que se le pase por la mente.⁸⁵

El asunto se vuelve aún más claro con lo apuntado por Sánchez Escárcega:

⁸⁵ J. Sánchez Escárcega, *La práctica psicoanalítica*, p. 348.

El inconsciente tiene sus modos propios de actuar que constituyen en conjunto el *proceso primario* y son: ausencia de cronología, ausencia del concepto de contradicción, lenguaje simbólico, igualdad de valores para la realidad interna y la externa o supremacía de la primera y predominio del principio del placer.⁸⁶

Así, la autoficción se vuelve una “escritura para el inconsciente”. Por una parte, específicamente hablando de la estructura, este flujo del inconsciente en el relato puede verse expresado en la presencia de digresiones y alteraciones cronológicas. Para Casas y Gasparini, una de las características que suelen aparecer en la autoficción es precisamente la alteración de la cronología.⁸⁷ A diferencia de los textos referenciales, que privilegian una secuencia del tiempo lineal, la estructura de la autoficción tiende a ser fragmentaria.⁸⁸ En el caso de *El cuerpo en que nació*, no se observa una alteración radical de dicha linealidad. En general, la obra sigue un orden cronológico: comienza con el nacimiento de la protagonista y narra ordenadamente su vida hasta los diecisiete años. No obstante, sí hay digresiones que remarcan los lazos entre el pasado narrado y el presente en el que se narra. Gran parte de estas digresiones las dedica la protagonista a interpellar a la psicoanalista ante la cual presenta su relato de vida.

Por otra parte, lo que realiza la autoficción no es la transcripción de una sesión psicoanalítica, sino un relato más o menos ficcional que mimetiza esta forma. El texto pues, no pretende enfrentar a su lector ante un auténtico autodescubrimiento del analizado, sino crear la sensación de que se encuentra dentro-frente a una sesión, porque así lo requiere su historia.⁸⁹ Regresa pues la cuestión del lenguaje poético. Y es que, si

⁸⁶ *Ibidem*, p. 328.

⁸⁷ Cfr. Philippe Gasparini, “La autonarración” y Ana Casas, “La construcción del discurso autoficcional...”, en Ana Casas, *La autoficción...*, pp. 188-191 y pp. 194-199, respectivamente.

⁸⁸ Ana Casas, “La construcción del discurso autoficcional...”, p. 195.

⁸⁹ Así, por ejemplo, los ejercicios surrealistas de escritura automática se hacían persiguiendo fines estéticos específicos, y no como una forma de psicoanálisis aplicado. De igual forma, la autoficción recurre a esta corriente como estrategia de verosimilitud o construcción de una historia de vida en primera persona y no para que el autor-escritor exorcice situaciones de su realidad. No importa, por ejemplo, si la

bien podemos decir que la autoficción como género tiende a seguir las nociones del psicoanálisis, lo hace siempre sin olvidar su naturaleza de constructo literario. El caso aquí sería ver qué tanto logra una obra particular dar la sensación de estarse abandonando al libre flujo del inconsciente, por ejemplo, sin dejar de lado su literariedad.

A este respecto, en *El cuerpo en que nació* se presenta una particularidad. Y es que Nettel introduce expresiones como “más tarde explicaré” o “más tarde hablaré”, con las que parece rechazar la narración lineal, haciendo las costuras ficcionales totalmente visibles. Con este recurso, la autora evidencia el interés por disponer lo narrado en una estructura determinada: la novela tiene una disposición temporal lineal, pese a las breves digresiones mencionadas. Es decir, aunque en la narración se retoma el psicoanálisis, el texto no es en sí, o no en gran medida, una escritura psicoanalítica del tipo propuesto por Doubrovsky: Nettel no escribe *para* el inconsciente.

2.3.2. La terapia psicoanalítica dentro de la historia narrada

En este segundo nivel, se pasa al universo concreto de la historia.⁹⁰ El papel del analizado corresponde al personaje-narrador. Por consiguiente, el papel del analista recaerá en su narratario: aquél a quien la narradora se dirige para relatarle su historia, y que en este caso concreto, además de cumplir la función de analista intradieético autoficcional, es en sí una psicoanalista como personaje.

relación que la Nettel real tiene o tuvo con su madre es igual a la que narra y cómo escribir esta obra la ayuda o no a superar cuestiones irresueltas; sí importa, en cambio, que la historia toma la forma de una sesión porque es así como se entiende que el personaje esté contando su historia, centrándose en aspectos muy específicos y, por ende, construyendo una imagen muy específica de sí.

⁹⁰No entra aquí en juego tampoco el discurso, el cual es asunto de ese momento intermedio que es la estructuración del texto, y en el cual las figuras de analista y analizado se corresponden, en mayor o menor medida, con las del primer nivel analizado.

Más allá de la mención que hace la narradora de la profesión de su padre como psicoanalista, el psicoanálisis se torna fundamental dentro de la diégesis de *El cuerpo en que nací*, pues la historia misma es presentada bajo la forma de una sesión psicoanalítica. En un primer momento, el hecho de que en varias ocasiones la narradora interpele directamente a su narratario, la doctora Szlavski, utilizando además verbos en tiempo presente, lleva a pensar que la narración se desarrolla en el momento exacto de la sesión. No obstante, desde las primeras páginas, como se vio en una cita anterior, la narradora aclara que éste es un relato. Bien es cierto que podría tratarse de un relato oral, sin embargo, ya hacia el final, no queda duda de que se refiere a uno escrito: “Cualquiera que haya leído con atención la primera parte de este libro, se imaginará que...” (169)

Otro elemento resalta aquí, y es que aunque el texto está construido como una narración dirigida hacia la psicoanalista, aquí la autora parece olvidarse de ello, dirigiéndose a un segundo narratario, una concurrencia más amplia, que es “cualquiera”, incluso el (los) lector(es). Situación que había sucedido antes, cuando se lee: “Por si a alguien se le escapan las implicaciones...” (41). Así, como consecuencia de la presencia de estos dos narratarios, a lo largo del texto, el lector tiene al mismo tiempo la impresión de estar presenciando una sesión en el momento en que se desarrolla y de estar leyendo un texto, el mismo libro que tiene entre las manos. La narración, pues, juega a insertarse en más de un plano, lo cual podría llegar a parecer contradictorio; sin embargo, con este efecto de incertidumbre lo que logra Nettel es regresar un texto que podría confundirse con una autobiografía clásica, por su estructura lineal, al terreno del inconsciente sin contradicciones, a los dominios de la ambigüedad autoficcional.

Otro elemento importante en la obra es el silencio, el cual constituye un valioso instrumento del que se sirve el psicoanalista para lograr la transferencia; la confianza y

la colaboración del analizado. Apunta Sánchez Escárcega que: “preconcientemente el paciente lo interpreta sin duda como signo de reposada atención, pero esto mismo le parece una demostración de simpatía”.⁹¹

Así, a lo largo de *El cuerpo en que nací*, como se dijo antes, la Dra. Sazlavski no pronuncia ni una sola palabra.⁹² Esta actitud parece propiciar que la narradora continúe contando su historia y, además, profundice en distintos aspectos de ésta. Tenemos, entonces, que en no pocas ocasiones, la protagonista interpela a su psicoanalista con el objetivo de buscar confirmación o respuesta a diversos pensamientos o acciones: “

¿Qué le parece, doctora Sazlavski, aterrorizar de tal forma y sin ninguna certeza a niños de esas edades? «Normal en una mujer trastornada, que atraviesa un periodo particularmente duro», me dirá usted con toda razón, pero en esa época no se nos ocurría mirar de esa forma a nuestra progenitora. (53)

No sé qué opina usted, doctora Sazlavski, pero, para mí, lo supuestamente maravilloso que tiene la infancia, según mucha gente, es una de esas jugarretas que nos tiende la memoria. (129-130)

Hay quienes aseguran que no existe la amistad genuina entre hombres y mujeres. Me gustaría conocer su opinión acerca de esto, doctora, pues se trata de una idea con la que estoy en completo desacuerdo. (140)

En estos tres ejemplos en particular, es posible observar cómo, luego de establecida la transferencia, la protagonista no sólo confía en la psicoanalista, sino que la ha erigido en una figura de autoridad, una guía cuya opinión es deseable. La narradora analiza y da su opinión sobre los acontecimientos de su pasado, no obstante, busca confirmar en la visión del otro (la doctora) su percepción. El silencio del narratario, pues, representa aquí esa herramienta que, a fin de cuentas, lleva al éxito psicoanalítico, al conocimiento de sí mismo de la mano del otro.

⁹¹ T. Reik, *La significación psicológica del silencio*, Apud. Sánchez Escárcega, p. 133.

⁹² Tampoco lo hace el muy esporádico segundo narratario.

Algo semejante ocurre en aquellos momentos en que la interpelación apunta a la búsqueda de una explicación de las acciones de la paciente. Como en el siguiente caso: “*Quiero que me diga sin tapujos, doctora Szlavski, si un ser humano puede salir indemne de semejante régimen. Y si es así, ¿por qué no fue mi caso? Mirándolo bien, no es algo tan extraño*” (16). En muchas de estas digresiones, se dedica también a reflexionar sobre lo narrado desde el punto de vista del presente: al mismo tiempo que busca la respuesta de la doctora, la protagonista parece ensayar su propia respuesta: “*¿Por qué hice eso, doctora? [...] ¿No ve en esa actitud tan acartonada y complaciente de mi parte un signo premonitorio de toda mi patología actual?*” (38).

De la misma forma que en los ejemplos anteriores, el objetivo es comprenderse, reconociendo como elemento imprescindible la participación del otro. La diferencia principal entre unos y otros estribaría en la actitud adoptada por la narradora. Mientras que en los primeros ejemplos podríamos hablar de una posición un tanto sumisa: pide, sugiere la necesidad de la opinión, en estos dos últimos fragmentos, más bien parece exigirla, actitud que toma mayor fuerza cuando dice: “*A pesar de lo que pueda parecerle, doctora Szlavski, mi madre era también una persona increíblemente cariñosa*” (41), o “*Piense usted lo que quiera, doctora Szlavski, yo estoy convencida —y ahora más que nunca— de que esa comunicación existió*” (71).

Escribe Sánchez Escárcega que el paciente “comienza a sentir la amenaza de no poder mantener firmemente establecidos dentro de sí a los objetos buenos, que son el núcleo de su yo. Es en ese momento cuando se busca ayuda terapéutica y se ubica en el analista al objeto bueno idealizado”. Y continúa: “Al proyectar el objeto bueno dentro del analista, éste *se convierte en el pecho idealizado del cual el paciente espera recibir*

todo el bienestar que le falta. Por otro lado, la proyección del objeto malo en el terapeuta ocasiona que el paciente *se sienta amenazado* por la reintroyección”.

Podríamos ver en los ejemplos citados una realización de esto. No obstante, resulta imprescindible no olvidar que la sesión presentada en la obra ocurre de acuerdo con un orden perfectamente cronológico. De tal manera que al observar los números de página a los que corresponde cada ejemplo, tenemos que la “actitud áspera” de la narradora es temporalmente anterior a la más cordial. Es dable pensar entonces que la obra no sólo presenta una sesión, sino que además durante ésta ocurre el establecimiento de la transferencia. Cuando la reticencia original se ve desplazada por un sentimiento de confianza: el sentimiento de amenaza se transforma en la proyección del “objeto bueno” en el analista. Este cambio, como se dijo, es observable en las palabras de la narradora (que son las únicas que tenemos) y motivado precisamente por el silencio de la doctora. Sobre el silencio, abunda Sánchez Escárcega:

Conforme avanza el tratamiento se va haciendo más evidente el poder curativo del silencio. Ahora lo ayuda a profundizar en el contenido de sus asociaciones más de lo que se había propuesto en un principio. En este momento *el silencio se vuelve persecutorio* para el paciente, tiene un efecto intranquilizador, a diferencia de la primera etapa en que era aceptado como cosa natural.⁹³

Nuevamente, atendiendo a la cronología de la narración de Nettel, esta concepción del silencio como algo persecutorio se observa ya hacia el final del texto:

Me pregunto si su silencio no ha fomentado la incertidumbre en la que ahora me encuentro. A veces, me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces. Al pensar esto, la sensación de desconcierto se vuelve abismal e hipnótica, una suerte de precipicio existencial que me invitara a dar un salto definitivo. (183)

⁹³ Sánchez Escárcega, *Op. Cit.*, p. 133.

Esta sensación persecutoria comienza a dejarse ver en los mencionados episodios de actitud áspera que se alejan del inicio del relato para entremezclarse con los momentos en que la transferencia ha sido establecida. El punto culminante sería esta cita, en donde el silencio se vuelve motivo de incertidumbre. No obstante, la actitud tranquila de la narradora, ajena al sobresalto o a la duda convertida en paranoia, parece apuntar más bien a que el silencio ha concluido su función: ha llevado a la paciente a una conciliación de la duda con el entendimiento, al autoconocimiento ansiado por el psicoanálisis: no una verdad absoluta, sino una verdad útil, que funde al yo y al otro, a la duda y el entendimiento.

Muestra de lo anterior se encuentra en la siguiente cita: “No, doctora Sazlavski. Pienso que a mi madre no le guardo rencor, pero sí reconozco un sentimiento de amargura por todo lo que pudo haber sido nuestra relación y no es ni será nunca”.⁹⁴ Vemos cómo la búsqueda de confirmación o respuestas en el otro ha dado origen a explicaciones nacidas de sí misma. La búsqueda del sí, si bien quizá no ha terminado, parece haber tomado un buen rumbo tras un avance considerable.

Como se vio arriba, el asunto fundamental cuando se habla de la relación de la autoficción con el psicoanálisis es el carácter literario de los textos que pertenecen a este género. Nuevamente las palabras de Doubrovsky resultan sumamente esclarecedoras. Para él, en contraste con la escritura del yo documental y de pretendida objetividad, se encuentran otros textos (la autoficción, pero podría ser también la novela autobiográfica) en los que: “el poder poético del lenguaje, según la terminología de Jakobson, constituye

⁹⁴ Guadalupe Nettel, *Op. Cit.*, p. 168.

en sí mismo el lugar de la elaboración del sentido; si no borra la referencia, la problematiza, en la medida en que somete el registro de la vida al orden del texto”.⁹⁵

Así pues, *El cuerpo en que nací* se reafirma como un texto literario y no como uno documental en todos aquellos momentos, que se han ido mencionando, en que el relato se evidencia como “la *construcción* progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanos”.⁹⁶ Se crea un nuevo mundo relacionado con (o incluso construido a partir de) el real, pero distinto a éste. En este caso concreto, la construcción se aboca a *representar* una sesión psicoanalítica, es decir que, aunque tenga concordancias con hechos o reglas del mundo real, no es en sí una sesión.

Junto con los distintos momentos de incertidumbre explicitados por la narradora, dentro de los principales elementos que se encargan de reafirmar al lector que está frente a una representación y no frente a una documentación, está la aparición del segundo narratorio, que nos recuerda que el objetivo del texto no es tanto describir una sesión (que sería de interés principalmente para analista y analizado: narrador y narratorio) como (re)presentarla para esa indefinida concurrencia.

Como se vio a lo largo de este capítulo, hay en *El cuerpo en que nací* elementos de coincidencia con aquellos que han sido señalados por diversos teóricos como característicos del género autoficcional. Al respecto, resulta fundamental apuntar que, lo que hace de esta obra una autoficción no es la simple coincidencia de características, sino, por encima de todo, la forma en que éstas interaccionan entre sí y el sentido de ambigüedad que crean en el relato.

⁹⁵ S. Doubrovsky, *Op. Cit.*, pp. 47-48.

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, p. 10.

Los elementos referenciales y los ficcionales se entremezclan en la narración de tal manera que no es posible para el lector quedarse en un solo pacto de lectura. En los textos de carácter autoficcional se crea en el lector una vacilación constante entre la credulidad y la duda. El receptor de esta obra no puede estar completamente seguro de si está frente a un texto que le propone un pacto autobiográfico o uno ficticio, pues cuando todo parece apuntar a que los hechos referidos son completamente reales, aparece algún elemento que lo lleva a pensar que el autor no está siendo del todo honesto con él, que está ficcionalizando la verdad. En *El cuerpo en que nací*, Nettel crea la vacilación entre pactos al intercalar elementos de clara referencia extratextual con otros que evidencian las costuras de una construcción ficcional.

Tenemos así que, al mismo tiempo que leemos referencias a Wilde, Kafka o Neruda, Manu Chao o The Cure; menciones de lugares del Distrito Federal y México; sucesos históricos ocurridos en el país, como el terremoto de 1985 y el mundial de fútbol del año siguiente; observamos también que la historia está enmarcada en la recreación de una sesión psicoanalítica; alude a situaciones imposibles de comprobar, de la propia vida de su autora; la narradora misma expresa su incertidumbre sobre la veracidad de lo que narra: “A veces, me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces” (183).

Así pues, desde el primer enfrentamiento con los paratextos, ante el lector de *El cuerpo en que nací* aparece una serie de contenidos informativos que conducen su lectura por muy diversos caminos de interpretación: a veces por la ficción, a veces por el texto documental, casi siempre por un punto intermedio que parece tender hacia uno u otro lado, pero que nunca termina de decidirse, constituyendo así lo que Alberca

denomina pacto de lectura ambiguo, que termina por inscribir sin duda esta obra dentro del género autoficcional.

CAPÍTULO III

La marginalidad como identidad narrativa

Dos consideraciones deben tenerse al momento de hablar de la identidad del personaje de una autoficción (hablamos, por supuesto, del protagonista). En primer lugar, no debe perderse de vista el hecho de que la referida identidad entre personaje, autor y narrador lo es sólo en cierta medida, pues aunque éstos están unidos por el vínculo del nombre propio, siempre hay una mezcla variante, y en última instancia irresoluble, entre ficción y realidad, a tal grado de que muchas veces es éste el único aspecto que comparten.⁹⁷ En segundo lugar, en tanto relato de corte biográfico, una autoficción implicaría no un reporte imparcial o meramente documental, sino un discurso orientado y filtrado por interpretaciones, conscientes o no, que el autor hace de su historia. En este sentido, ni siquiera al tratar de una autobiografía podría decirse que el personaje es exactamente el mismo que el autor.

En el juego entre realidad y ficción inherente al género, la identidad del personaje se construye dentro de un terreno marcado por la contradicción.⁹⁸ No es ya un ente referencial identificable con el firmante del texto, pero tampoco puede desvincularse de éste. Debemos, pues, abordar la cuestión identitaria desde el nexo irresoluble entre contrarios, refiriéndonos al yo autoficcional⁹⁹ en tanto que autofiguración. Al respecto, retomamos el concepto de Pozuelo Yvancos:

⁹⁷ Al respecto, cabe recordar la postura de Vincent Colonna, para quien lo característico de una autoficción era, precisamente, que la historia narrada (del personaje) fuera totalmente ajena a la realidad del autor. Cfr. *Supra*, pp. 11-13.

⁹⁸ Cfr. Manuel Alberca, “¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción”, p. 92.

⁹⁹ Nos referimos por yo autoficcional a la entidad que conjuga las identidades de personaje, narrador y autor en una autoficción.

La cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad, como si las ficciones fuesen vías de representación de un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo, lo cual significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen. [...] La figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de esta.¹⁰⁰

El yo autoficcional en *El cuerpo en que nació* se autofigura en dos aspectos o niveles que, aunque simultáneos y complementarios, no son iguales. Por un lado, el yo se configura como un personaje marginal;¹⁰¹ por el otro, en tanto que es también autor (implícito), la autofiguración adquiere un sentido específico. El presente capítulo se enfoca en el primero de estos dos aspectos, mientras que la cuestión autorial será tratada en el siguiente.

En palabras de Luz Aurora Pimentel, el personaje de un relato no es una persona, sino un “efecto de sentido”, una construcción. No obstante, tampoco hay que olvidar que la referencia última del mundo habitado por éste será un mundo de acción humana, siendo el tiempo, el estar supeditados ambos a una temporalidad, el elemento principal que permite (re)crear este paralelismo.¹⁰² Así, para realizar el análisis de la formación identitaria de la protagonista de *El cuerpo en que nació*, se retoma la propuesta de Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa, así como las aportaciones de Pimentel y Angélica

¹⁰⁰ José María Pozuelo Yvancos, “Figuración del yo’ frente a autoficción”, en Ana Casas, *La autoficción*, pp. 160-161. Cursivas en el original.

¹⁰¹ Entendemos por marginal toda aquel personaje que posee características peculiares (físicas, morales, psicológicas, etc.) y que por esta razón se sitúa al margen de la sociedad, más o menos alejado de ésta. No se trata simplemente de no encajar con los estereotipos sociales, sino, más bien, de ser particularmente distinto a la mayoría o de poseer incluso caracteres indeseables o estigmatizados. El concepto de normalidad será usado en oposición a éste, sin ningún tipo de carga valorativa, remitiéndonos de hecho a su sentido original: normal como aquel que se encuentra dentro de una norma, tanto en el sentido de ley (estereotipo ideal) como de mayoría. En este sentido, serían marginales personas con apariencias físicas extravagantes (voluntariamente o no), con alguna discapacidad, con gustos peculiares, etc., pero también grandes colectivos como las mujeres y los pobres, pues, aunque suelen ser mayoría, son víctimas de un fuerte estigma en nuestra sociedad.

¹⁰² Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 59-62.

Tornero al respecto, pues éstas nos permiten considerar al personaje precisamente desde su carácter de constructo dentro de una estructura narrativa sin perder de vista el vínculo con nuestro mundo cotidiano, como podría suceder con una perspectiva puramente estructuralista.

3.1. La identidad narrativa. Más allá del nombre

Para Paul Ricoeur, la pregunta por la identidad de alguien llevará siempre implícita la narración de una historia. Preguntarse por la identidad es intentar dar respuesta a la pregunta ¿Quién? Pero no sólo ¿quién soy? o ¿quién es?, sino ¿quién ha hecho algo? De ahí su concepto de identidad narrativa:

La persona, entendida como personaje de relato, no es una entidad distinta de *sus* experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.¹⁰³

Resulta pues imposible hablar de la identidad narrativa sin referirse a las acciones que el personaje lleva a cabo. No se trata de decir que “X” es bueno, sino de relatar las acciones que, en conjunto, lo identifican como bueno. En el caso concreto de *El cuerpo en que nací*, es la misma protagonista quien formula la pregunta “¿quién?” que detona el relato. Narra su historia, la serie de acciones-acontecimientos¹⁰⁴ concernientes a su vida en un afán de establecer un pacto con el lector, donde éste acepte que, con el texto, lo que busca la narradora es comprenderse mejor,¹⁰⁵ digamos, poner en claro su propia identidad.

¹⁰³ Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 147.

¹⁰⁴ En adelante, cuando se hable de acontecimientos hechos, etc. dentro del relato, se implican tanto las circunstancias como las acciones de los personajes.

¹⁰⁵ Cfr. *Supra*, p. 38.

Ahora bien, dar respuesta a esta pregunta no es simplemente enlistar acontecimientos de forma arbitraria, inconexa o exhaustiva, sino que éstos deberán organizarse en torno a una estructura temporal (sea lineal o no), a un afán creador de sentido, y profundamente relacionados entre sí. Es decir, las acciones del personaje estarán íntimamente vinculadas a la trama, por ende, las variaciones en ésta conllevan a variaciones en la identidad del personaje. Y, si el personaje cambia, ¿cómo podemos asegurar, más allá del nombre propio, que se está hablando del mismo personaje?

El nombre es un elemento importante en la identificación de un personaje, no obstante, hay numerosas obras que prescinden de él y en las que, sin embargo, el lector puede identificar sin problemas al personaje como el mismo en diversos tiempos o situaciones. Pese a que el nombre propio tiene una relevancia particular en la autoficción, al ser la identidad nominal un factor crucial para la identificación de una obra como tal, no son pocas las obras de este género que se inclinan por silenciarlo. Es un poco el caso de la obra que aquí analizamos, donde no hay más que una referencia oblicua hacia el nombre que identifica a protagonista y autora.¹⁰⁶ ¿Cómo puede estar seguro el lector (tan seguro que difícilmente se preguntaría siquiera al respecto) que esa narradora que “tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe” (117), es la misma niña que usaba un parche al principio de la obra?

La respuesta, para Ricoeur está en la existencia de dos formas distintas pero complementarias de identidad: *idem*, referida a la mismidad como “sustancia inmutable”, e *ipse*, el sí mismo, que según explica Tornero: “se refiere a lo propio, lo cual quiere

¹⁰⁶ Cfr. *Supra*, p. 33. Otro ejemplo clarificador de dicha insuficiencia del nombre propio como única marca de identidad en una autoficción, puede encontrarse en *Canción de tumba*, de Julián Herbert, donde los nombres del protagonista y de su madre son distintos en diversas ocasiones, pues oscilan entre ser denominados por el nombre de pila, seudónimos, apellidos de los padres biológicos u otros, etc. Además de que el nombre del personaje principal aquí tampoco es mencionado con frecuencia. Cfr. Julián Herbert, *Canción de tumba*, Mondadori, México, 2011.

decir que la identidad no es una única y para siempre, sino que se resuelve a través de diferentes situaciones propias del sujeto actuante”.¹⁰⁷ Entre uno y otro tipo de identidad, se extiende un sinfín de posibilidades que van desde el predominio absoluto de la identidad *idem*, en aquellos relatos en los que el personaje no sufre cambio alguno, como son los cuentos de hadas clásicos, hasta aquellos en los que la ipseidad prevalece sobre la mismidad al grado de que la transformación continua del personaje lleva a lo que esta autora denomina su borradura: la disolución (aparente) de su identidad, una práctica característica de la literatura posmoderna.¹⁰⁸

La autoficción ha sido señalada como un fenómeno literario característico de la época posmoderna,¹⁰⁹ partiendo de la peculiar forma en que la identidad se (de)construye en estas obras. No obstante, en el texto que aquí se trabaja, la forma en que interactúan los dos tipos de identidades coincide más bien con el de la novela tradicional: no hay un intento de borrar la identidad, la mira parece estar siempre en la construcción de ésta. Aunado a ello, el tiempo en el que se configura el relato es, en general, lineal; y la estructura, convencional. La identidad narrativa de nuestro personaje, pues, se encontrará en el punto medio entre *idem e ipse*, nacida de la dialéctica constante entre concordancia y discordancia que explica Ricoeur:

La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.); la síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a

¹⁰⁷ Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura*, p. 150. Continúa más adelante: “En la literatura, la identidad *ipse* se refiere a los cambios del personaje —que ocurren por las «variaciones imaginativas», propias de las ficciones— en el marco de una situación de conjunto, su propia historia, que le permite al lector reconocerlo como el mismo”, p. 160.

¹⁰⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 148 y Angélica Tornero, *Op. Cit.*, pp. 174-175.

¹⁰⁹ Cfr. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, p. 38 y ss.

la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje [...] La identidad del personaje, que podemos decir «puesto en trama», sólo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica.¹¹⁰

Así, al momento de analizar la identidad narrativa de un personaje, la trama resulta un elemento fundamental, pues es ésta la que marca las peripecias que influyen en las acciones y reacciones del personaje, es ahí donde podemos identificar las variaciones que experimenta su identidad y los elementos que demuestran que, pese a éstas, no ha dejado de ser el mismo: “las situaciones límite que ponen en riesgo [su] carácter y la manera en que el personaje resuelve la amenaza”.¹¹¹

3.2. La (con)figuración de un yo marginal

Para abordar la cuestión del personaje puesto en trama, resulta imprescindible la noción de “el otro”. Es frente a los otros que el personaje acciona y reacciona, son los otros personajes los que provocan o permiten que ocurran los cambios significativos en la trama que originan las acciones del protagonista. Es decir, en última instancia, la identidad sólo existe en la medida en que hay un “otro”. En este ámbito de alteridad, como apunta Tornero, resulta preciso para el analista realizar el acercamiento a la identidad de un personaje en relación con las interacciones que dentro de la trama tiene con otros.¹¹²

Así, en *El cuerpo en que nació*, la relación que la protagonista establece con su madre resulta un elemento crucial para que se establezca la dialéctica concordancia-discordancia. Las diversas interacciones que ambos personajes tienen a lo largo de la

¹¹⁰ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 147.

¹¹¹ Angélica Tornero, *Op. Cit.*, p. 163.

¹¹² Cfr. Angélica Tornero, *Op. Cit.*, pp. 172-173.

trama se conjugan en un vínculo de conflicto, marcado por constantes desencuentros que, sin embargo, no llegan a desembocar en una separación. Las variaciones en la trama, pues, tienen su origen, en distintos momentos, en las acciones maternas, ante las cuales la protagonista reacciona, como se puede observar en el siguiente fragmento:

En el momento del postre, mi madre me miró con curiosidad de periodista y me preguntó si escribo algo en este momento. En general, viniendo de cualquiera, se trata de una pregunta que considero indiscreta, pero cuando es ella quien la hace —y esto ocurre con frecuencia—, me parece una impertinencia inadmisibles. Usted y yo sabemos perfectamente que hace más de un año y medio que no escribo nada [...] pero no tenía ganas de admitirlo esa noche [...] contesté sin pensarlo demasiado:

—Estoy escribiendo una novela sobre mi infancia. —Esta vez fue ella quien tardó en dar la réplica.

—Seguro hablas mal de mí. —Me dijo—. Lo has hecho toda tu vida. (179-180)

[...]

Por primera vez en un año y medio me senté a escribir con gusto en la computadora decidida a convertir en realidad esa «famosa novela». Voy a terminarla aunque me lleve a juicio o lo que sea. Será un relato sencillo y corto. No contaré nada en lo que no crea. (186)

Hay, en este pasaje, dos aspectos principales que deben resaltarse. Por un lado, en el fragmento se observa el juego entre realidad y ficción característico del pacto ambiguo. Se crea un efecto de *mise en abyme*, cuando el texto que el lector tiene entre sus manos se confunde con aquél al que hace referencia el personaje autoficcional. De tal manera que el mismo lector se convierte en una suerte de personaje hipotético que habita en dos tiempos: el presente de su realidad y el futuro de la historia.¹¹³ La obra sobrepasa, entonces, los límites del papel y extiende ramificaciones que vinculan y aun confunden el mundo textual y el real. Al respecto, cabe recordar las palabras de Manuel Alberca,

¹¹³ De manera paralela, la historia coexiste en estos dos tiempos: el del texto, en que aún no existe, y el del lector, donde es ya un objeto concreto.

para quien: “En el terreno de la autoficción, la contradicción se vuelve, además de verosímil, natural”.¹¹⁴

Por otro lado, en lo que respecta a la identidad narrativa de la protagonista, se observa cómo una acción de la madre genera una reacción en la hija, al mismo tiempo que una variación en la trama. En este momento, la identidad *idem* de la protagonista es la de una escritora que, en últimas fechas, produce sólo textos para “ganar algún dinero”. Es la actitud adversa de la madre lo que la lleva a retomar su quehacer literario: pasa de ser una escritora guiada por fines prácticos, a una por vocación.¹¹⁵ El advenimiento del cambio no provoca, sin embargo, que la mismidad sea desplazada por la ipseidad, sino que ambas se equilibran: la protagonista sigue siendo una escritora, pero se persiguen fines distintos.

Sobre la importancia del otro en la conformación identitaria, cabe recordar las palabras de Ricoeur, para quien el personaje se define básicamente por sus acciones y “la acción es interacción, y la interacción, competición entre proyectos alternativamente rivales y convergentes”.¹¹⁶ El personaje es, así, al mismo tiempo agente y paciente. Se puede hablar de un “trípode de la pasividad y, por tanto, de la alteridad”,¹¹⁷ el cual comprende: a) el cuerpo propio, b) la relación con “el otro” y c) la relación consigo mismo. A partir de estos tres puntos, será posible ver a un tiempo la forma en que el personaje se relaciona con los otros y cómo, en función de esto, va construyendo su propia identidad narrativa.¹¹⁸

¹¹⁴ Manuel Alberca, “¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción”, p. 92.

¹¹⁵ Éste, como se verá en el siguiente capítulo, resulta un elemento clave en la figuración del yo autoficcional como personaje-autor.

¹¹⁶ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 147.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 353.

¹¹⁸ Escribe Pimentel: “Si el nombre del personaje, en conjunción con su ser y hacer en transformación, constituyen la base de identidad, el *qué* del personaje, las formas narrativas, descriptivas y discursivas con

Me concentraré aquí, expresamente en analizar el primer elemento de este trípode: el cuerpo. Sin embargo, los otros dos puntos resultan indispensables al momento de analizar el primero, de tal manera que no sólo se abordará la cuestión de la identidad a partir del cuerpo, sino teniendo siempre como referencia el papel que desempeña la otredad.

3.3. La construcción del yo a partir del cuerpo

El cuerpo es un mediador entre un individuo y el mundo.¹¹⁹ Ahora bien, esta mediación se da en dos sentidos: el cuerpo es al mismo tiempo algo que yo tengo y algo que yo soy.¹²⁰ Es decir, por una parte, a través del cuerpo percibimos el mundo; por otra, el cuerpo es la forma que tenemos de estar en el mundo,¹²¹ de presentarnos ante y actuar sobre él. En literatura, el cuerpo de un personaje puede manifestarse también de estas dos formas, sin embargo, mientras en nuestra experiencia cotidiana se dan de manera simultánea, en un texto lo común sería que aparecieran alternadas o solamente una de ellas.¹²²

Si bien al momento de abordar la identidad de un personaje ambas manifestaciones de la corporalidad pueden aportar información valiosa, cuando consideramos las relaciones entre personajes como punto de partida, no podemos evitar privilegiar la segunda de estas opciones, pues será a partir de las percepciones que los

las que se transmite esta información, así como su origen vocal y focal, constituyen el *cómo*.” Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.*, p. 68.

¹¹⁹ Cfr. Angélica Tornero, *Op. Cit.*, p. 161 y Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 149.

¹²⁰ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 9.

¹²¹ Cfr. Gabriel Bourdin, “Acerca del cuerpo estudiado como signo”, en Rodrigo Parini Roses, *Los archivos del cuerpo*, p. 77.

¹²² Esto se debe, en una primera instancia, a la imposibilidad del lenguaje de plasmar una simultaneidad absoluta. No obstante, aún asumiendo una construcción que pretenda transmitir tal sensación como si fuera una simultaneidad en sí misma, estos constructos en torno a la corporalidad serían escasos. Nos referimos, claro, al cuerpo considerado como un todo.

otros personajes tengan de la forma de estar en el mundo, de ser (a través de) un cuerpo, de la protagonista (o incluso ésta de sí misma) lo que irá dibujando su identidad en las interacciones. En adelante, pues, usaremos como equivalentes los conceptos de cuerpo y apariencia física, aunque no sean estrictamente sinónimos.

3.3.1. La autoficción, ¿exhibicionista?

En relación con el tema de la corporalidad, un asunto que invariablemente surge es el de la sexualidad. En relación con esto, la autoficción ha sido acusada, no pocas veces, de práctica narcisista¹²³ e incluso ha debido soportar el peso de “una reputación de exhibicionismo, impudor, obsesión sexual”.¹²⁴ Lo cierto, señala Philippe Gasparini, es que si bien este género nace en un momento en que la liberación de la palabra y de la sexualidad están íntimamente ligadas, la temática autoficcional está enfocada más bien en el “deseo de emancipación de los años 1968-1975 y las desilusiones de los años ochenta”,¹²⁵ más que en un afán de vacua exposición de la intimidad y la sexualidad. Éste sería el caso de *El cuerpo en que nací*, que se centra en la infancia y primera adolescencia de su protagonista, transcurridas precisamente en las décadas de los setenta y ochenta.

Al hablar de autoficción, entonces, no se trata de narraciones morbosas o que pretendan hacer pasar las experiencias sexuales como las únicas dignas de ser contadas porque, después de todo, el sexo vende. Pero difícilmente podría hablarse de la narración de una vida (real o ficticia) si se dejara de lado un aspecto tan propio del ser humano, aunque fuera sólo para tratarlo como un factor técnico (la caracterización sexual de un

¹²³ Cfr. Manuel Alberca, *El pacto autobiográfico*, p. 45.

¹²⁴ Philippe Gasparini, “La autonarración”, en Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, p. 185.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 186-187.

cuerpo) o incluso para señalar su ausencia.¹²⁶ Acusar a la autoficción de exhibicionismo sexual es una visión o bien segada, construida con base en dos o tres obras escandalosas, o bien puritana, por la lectura de escenas, explícitas o no, que amenazan con la posibilidad de haber sucedido en realidad.

Así, por ejemplo, la educación sexual en particular, que la protagonista recibe de sus padres constituye un factor fundamental para su caracterización. Pero no por un afán de exhibicionismo, sino porque es uno de los primeros elementos que la separan, que la llevan a identificarse como alguien distinto, de los otros: a través del sexo, comienza a perfilarse la condición marginal del personaje. La apertura sobre el tema de la sexualidad que sus padres intentan inculcarle, por ejemplo, la lleva a realizar un periódico mural con información sobre dicho tema para su escuela, acción que provoca una férrea oposición por parte de padres más conservadores que finalmente deviene en el desaparecimiento de dicha iniciativa: “Otras familias salieron en nuestra defensa. Por primera vez escuché hablar de la libertad de expresión, una quimera tan obsoleta en mi país como la de Quetzalcoatl” (26).

Señala la narradora, además, el hecho de que aunque sus padres pretendían no mentirle, no siempre les resultaba fácil hablar del asunto debido a su propia educación, dando pie a explicaciones incompletas o actitudes incomprensibles para la hija que lo único que le dejaban era confusión: información parcial sobre la naturaleza de las relaciones sexuales, el silencio en torno a la violación sufrida por una niña vecina, una especie de censura frente a las prácticas onanistas de la hija, etc. Ya desde su perspectiva como adulta, manifiesta el efecto que tienen en la formación identitaria de su generación

¹²⁶ Por mencionar un ejemplo, dejando de lado el canon, está la obra *Diario de una asexual*, de Lucía Lietsi, cuyo asunto principal es, precisamente, mostrar cómo la ausencia de atracción sexual se vuelve un factor fundamental en la formación identitaria de su protagonista.

las acciones de los coetáneos de sus padres: “Se dice que el giro tan conservador que dio la generación a la que pertenezco se debe en gran medida a la aparición del sida, yo estoy segura de que nuestra actitud es en buena parte una reacción a la forma tan experimental en que nuestros padres encararon la vida adulta” (28).

Pues, la sexualidad es sólo uno de los aspectos que participan en la configuración de la identidad de la protagonista. El centro es la configuración de una identidad global (al mismo tiempo personal y vinculada con la de una generación) y el aspecto sexual pronto queda superado por otros de mayor peso, como sería la práctica literaria, la cual se abordará en el siguiente capítulo.

Para Gasparini, entonces, “los temas relativos a la filiación, la memoria colectiva y el duelo caracterizan especialmente la escritura del yo contemporáneo antes que la representación de la sexualidad. Los orígenes familiares, el padre, la madre, los hijos, son ahora los protagonistas de estos libros tildados erróneamente de narcisistas”.¹²⁷ De ahí la tendencia de no pocas autoficciones hacia el relato de infancia.¹²⁸ Es éste el caso de la obra aquí tratada, en la cual se narran los primeros años de la protagonista (infancia y parte de la adolescencia). Por ende, al tratar de ahondar en la formación identitaria del personaje a partir de su interacción con los otros, los vínculos familiares aparecerán constantemente, en particular aquellos establecidos con la madre y con la abuela.

La postura de Gasparini sobre el cuerpo como factor crucial en la temática de la autoficción, pues, va más allá de considerarlo en un sentido meramente sexual; para él:

[la] representación del cuerpo [en la autoficción] es emblemática de [su] doble postulación, moderna y posmoderna: si, en efecto, el cuerpo anida en la autoficción más que en la autobiografía de antaño, si ya no se condena al silencio y a la

¹²⁷ Philippe Gasparini, *Op. Cit.*, p. 187.

¹²⁸ Cfr. Manuel Alberca, *Op. Cit.*, p. 184.

culpabilidad, también es verdad que raramente se recrea en el placer. [...] *el cuerpo representado se distingue sobre todo por sus límites, sus sufrimientos, sus minusvalías, más que por sus goces.*¹²⁹

Desde su mismo título, *El cuerpo en que nació* señala la importancia que la corporalidad tiene dentro de la historia narrada. Esta obra, además, coincide con lo apuntado por Gasparini al no retomar el cuerpo como un instrumento de recreación; ni siquiera recurre al goce de los sentidos como tema o motivo, sino que es abordado más bien en tanto elemento constitutivo del yo en el mundo. Y es que para la protagonista, el cuerpo y sus particularidades inciden directa y fuertemente en las relaciones que establece consigo misma y con los demás. En concreto, los elementos clave corporalidad-otredad confluyen en la experiencia del personaje para configurar una identidad de carácter marginal.

A lo largo de la obra, la protagonista hace constante referencia a su condición de individuo marginal. Es decir, no sólo se autofigura como un personaje marginal, sino que hace manifiesta su intención de perfilarse como tal. Esto, por una parte, puede (pretende) guiar el sentido en el que se leerá la obra. No obstante, por otra, podría llegar a despertar cierta suspicacia en el lector, quien fácilmente se preguntaría: ¿por qué la narradora ha debido recalcar que es un individuo marginal? La forma de contrarrestar semejante sospecha no será otra que comprobar si de verdad la figuración es la de un personaje marginal.

3.3.2. Yo, el otro. El cuerpo como factor de marginalidad

En el proceso de formación identitaria, las relaciones que un individuo establece con los otros, “lo otro”, resultan fundamentales. Uno se afirma en el contraste de ese “otro”, tan

¹²⁹ Philippe Gasparini, “La autonarración”, en Ana Casas, *La autoficción...*, p. 187. Las cursivas son mías.

parecido y a la vez tan distinto a nosotros. “El otro” no es un ser concreto, sino más bien un concepto móvil que se posa y expande según el punto de vista que se tome. Más aún, la relación Yo-Otro es intercambiable de tal manera que cada individuo es, al mismo tiempo, “yo” y “otro”. De ahí que, al tratar de analizar la construcción identitaria del personaje principal, los otros personajes aludidos vayan esbozados al mismo tiempo características propias, manifiestas en su relación.

Sería difícil, de hecho, que tratándose de un texto escrito en primera persona y de corte autobiográfico, hubiese algún personaje que, de una u otra forma, no tuviera influencia alguna sobre el principal. “El otro” de la protagonista es la abuela, el hermano, su amiga; pero también puede estar encarnado por otros personajes o entidades colectivas: los amigos, los compañeros de escuela o el mundo entero.

Hablando de una sociedad determinada, puede decirse que el yo lo constituye el conjunto de individuos que satisfacen las exigencias básicas de ésta, y que desarrollan en consecuencia una identidad social común. Pero este grupo requiere, para saberse idéntico a sí mismo, un punto de referencia de lo diferente, un “otro”. Este segundo grupo lo conformarían los individuos marginales, los que se sitúan fuera de la norma por uno o varios motivos: apariencia física, situación económica, origen étnico, etc.¹³⁰ En *El cuerpo en que nació*, el carácter marginal de la protagonista tiene diversos orígenes: la forma de ser, las acciones realizadas, la posición socioeconómica. Al respecto, el cuerpo, con su relativa estabilidad —proporcionada no tanto por el hecho de que no pueda cambiar (porque puede hacerlo), sino por la imposibilidad de ocultarlo—, viene a

¹³⁰ Cabe no perder de vista un par de asuntos al respecto: un individuo puede ser marginal en diversos grados y puede serlo en uno o más aspectos y, por tanto, con respecto a una colectividad más o menos grande o específica.

constituir un factor imprescindible en la formación del carácter marginal de la identidad del personaje.

Al momento mismo de comenzar la obra, la apariencia física ya se anuncia como un elemento crucial para la identidad de la protagonista:

Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir, justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro. En esa época, no se practicaban aún los trasplantes de córnea en niños recién nacidos: el lunar estaba condenado a permanecer ahí durante varios años. (11)

Este lunar se presenta como un estigma corporal, una particularidad del cuerpo que lo marca como distinto no sólo del concepto de cuerpo ideal que la sociedad ha construido, sino incluso de lo considerado normal, común. No hay, sin embargo, en la obra referencias que hagan recaer directamente en este elemento el carácter marginal de la protagonista, sino que éste vendría a reforzar el efecto de otros factores, como el carácter. La mancha, podría decirse, presenta en la historia la misma actitud subrepticia de su portadora: oculta, pocas veces nombrada, pero siempre presente. De ahí que la narradora inicie su relato refiriéndose a este aspecto de su cuerpo, como advirtiendo que es precisamente éste lo que da completo sentido a la historia, al ser no sólo su origen, sino su justificación misma.

El lunar hace que la protagonista se vea obligada a llevar un parche en el ojo sano, lo cual provoca, además de una modificación en su apariencia, con las consiguientes reacciones que despierta en otros, una alteración en su forma de percibir el mundo.¹³¹ El

¹³¹ Este cambio en la manera de percibir el mundo se manifiesta en la comparación de las mañanas en que debe usar el parche y las tardes, cuando se lo retiran: "Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante". (13)

parche crea la “impresión de que en lugar de globo ocular sólo tenía una superficie lisa” (12). Se sugiere una sensación de carencia, pero no en la protagonista, para quien los sentimientos provocados por semejante suceso están relacionados más bien con opresión e injusticia, sino para la imagen que proyecta frente a otros. Este efecto es lo que lleva a los otros niños a buscar retirar el parche para averiguar el misterio que éste esconde debajo. Asimismo, el otro ojo, el de la mancha, “les causaba curiosidad y desconcierto” (13).

Se marca aquí la condición de sujeto marginal: el personaje es un individuo extraño, ajeno, en la escuela. La narradora cimienta esta rareza en una particularidad de su apariencia y la redondea con aspectos propios del carácter. El estigmatizado, dice Goffman, se ve sometido a una tensión constante al interactuar con otros, pensando en la posible reacción que éstos puedan tener sobre su particularidad.¹³² Una tensión semejante puede observarse en el siguiente fragmento: “El colegio era, en tales circunstancias, un lugar aún más inhóspito de lo que suelen ser esas instituciones. Veía poco, pero lo suficiente para saber cómo manejarme dentro de aquel laberinto de pasillos, bardas y jardines [...] En cuanto me distraía, acercaban sus manitas llenas de tierra intentando [tocar el parche]” (13).

La tensión en la relación con los compañeros se expresa a través de la necesidad constante de la niña de mantenerse alerta ante sus amenazantes manos, situación que se agrava ante la imposibilidad de ver claramente y lleva a que el colegio se presente como un lugar sumamente inhóspito. Destaca, además, el uso de esta última palabra, pues, al consultar su significado, el Diccionario de la RAE nos remite a otra: “inhospitalario”,

¹³² Erving Goffman, *Estigma*, pp. 26-28.

cuya segunda acepción reza: “poco humano para con los extraños”.¹³³ En este sentido, el inhospitalario, los otros alumnos, se sitúa como el centro en torno al cual se dibujan los márgenes: es frente a ellos que la protagonista aparece como lo (el) extraño.

El personaje construye también, y de forma semejante, su figura marginal en relación con la madre. Desde el principio de la obra, la narradora explica cómo ante ciertos aspectos de su físico: el lunar del ojo y una postura desgarbada, la madre no duda en tomar una posición correctiva, como si de una lucha a muerte se tratara. Particularmente en lo que concierne a la postura de la hija, la madre opta por adjudicarle un mote alusivo: “cucaracha”. Aunque surge de este afán correctivo, no es, pese a lo que pueda parecer, un apodo que intenta ser cruel o insultante. En cambio, sí logra convertirse en un muy importante punto de referencia identitaria para la protagonista, como se observa en el siguiente fragmento, donde resalta que la semejanza con los trilobites, antecesores de las cucarachas, cuyo nombre adopta por encima del de éstas, es lo que la acerca con sus amigas; “exalté la dignidad y la resistencia de los trilobites, a cuya estirpe pertenecíamos las tres, y de eso no debía quedarles la menor duda” (179).

A lo largo de la historia, la narradora se encarga de resaltar los aspectos que la identifican con los trilobites, quizá en un intento eufemístico, o quizá por separar un aspecto tan importante de su carácter de una madre que se vuelve lejana, por hacerlo algo lo más personal posible, hipótesis que toma fuerza cuando consideramos que además de cambiar el término, la narradora señala que lo que la vincula con las cucarachas es su actitud más que su apariencia. Es decir que parte de una idea de la

¹³³ Cfr. “Inhóspito”, en *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed. Recuperado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=inh%C3%B3spito>

madre sobre su identidad, pero no la adopta ni trata de satisfacerla, en cambio, la retoma y la ajusta a su propia autopercepción:

En esa época yo tenía necesidad constante de defenderme de mi entorno. Por ejemplo, en vez de jugar con los demás chicos en la plaza, pasaba las tardes en los tenderos de las azoteas a los que casi nadie subía. También prefería acceder a mi casa, situada en el quinto piso, por la escalera de fondo y no por los ascensores donde uno podía quedar atrapado durante horas con algún vecino. En este sentido —mucho más que en el aspecto físico— me asemejaba efectivamente a las cucarachas. (29-30)

Además de caracterizarla, la semejanza con los trilobites se vuelve, al mismo tiempo que punto de unión con la madre (llega a ser la forma como ésta la llama cariñosamente), principal marca de la diferencia entre ambas, como lo señala al respecto de una discusión entre los dos personajes: la madre trata de acercarse a su hija, pero ésta se muestra hostil: “Se trataba de una guerra contra el mundo, la guerra de los trilobites. Yo me había enrolado en ella y no era posible transigir. Mi madre —sólo por el hecho de serlo, pero también por su forma de ser, autoritaria y pagada de sí misma— no era una de las nuestras” (166-167).

El principal elemento de concordancia lo constituye aquí la ubicación dentro del terreno de la marginalidad. La mismidad del personaje radica en los estigmas corporales que, a su vez, la sitúan en un mismo lugar con respecto a los otros, los “normales”. Al mismo tiempo, se observan ciertos rasgos de discordancia que nos permiten comenzar a vislumbrar la ipseidad del personaje. Así, la marginalidad pasiva de la escuela se torna activa cuando la protagonista no se limita a ser receptáculo del mote inventado por su madre, sino que lo adopta y adapta de acuerdo con sus propios fines e ideas. Así mismo, la marginalidad que en un principio la separa de sus compañeros de escuela o de su madre, llegará más tarde a ser un factor crucial que la vincule con otros personajes.

En el caso anterior, el estigma o factor de marginalidad es un elemento que separa al personaje del estereotipo de lo normal. Sin embargo, hay otras ocasiones en que la segregación se produce a raíz de una inadecuación en un contexto específico, un ejemplo de esto se da cuando la protagonista decide jugar fútbol. En una primera instancia, a raíz de la llegada de la abuela, los primeros desencuentros con ella, la situación familiar en general y el consecuente sentimiento de frustración, el cuerpo se vuelve la válvula que le permite, y a la vez le exige, a la niña encontrar una salida para desahogarse: “Lo que mi cuerpo exigía era sacar a través del ejercicio físico toda la ira que estaba generando [...] Por fortuna, a los varones de mi edificio no les parecía mal que yo me uniera a los partidos con tal de que siguiera deteniendo los goles del equipo enemigo: por mi altura, superior a la de todos ellos, me colocaron de defensa” (59-60).

Una particularidad de su cuerpo: la estatura, lleva a que le sea asignada una posición específica dentro del juego; otra: el género, comienza a perfilar un conflicto. Para la abuela el género de la niña es motivo para que se le prohíba practicar ese deporte. Esta objeción no tiene mayor repercusión entonces porque los niños no se hacen eco de la idea. No obstante, cuando intenta ingresar a otro equipo, más profesional, descubre que los prejuicios de género no son sólo cosas de ancianas, sino que son compartidos por los propios directivos y los nuevos compañeros: “A ellos les parecía no sólo riesgoso tener a una mujer en su alineación, sino también algo vergonzante. Decían que por mi culpa íbamos a hacer el ridículo” (87).

El cuerpo aquí se vuelve motivo de rechazo. De cierta forma, sucede algo semejante al ejemplo citado más arriba, la protagonista es marginada por no adecuarse a un estereotipo: un jugador de fútbol debe ser varón, de tal manera que antes el estigma era una marca específica, pero ahora es el género: el cuerpo completo. El hecho de que

el suyo sea un cuerpo de mujer, que califican de incompatible con esa actividad, marca a la protagonista como un ser portador de desgracia (vergüenza, hacer el ridículo, es decir, perder el juego) y, por lo tanto, condenable: “«¡Tetas, fuera de la cancha!»” La situación se complica cuando, el rechazo de sus compañeros se acentúa a causa de los cambios propios de la pubertad que el cuerpo comienza a experimentar: “Cuando por fin estaba adquiriendo cierta legitimidad en el equipo, surgió un nuevo obstáculo [...] como si de repente hubiera cobrado vida propia, mi cuerpo empezó a sabotearme. Lo primero que noté fue una hipersensibilidad en el área de los pezones que aumentaba con el roce de la camiseta y me impedía bajar el balón con el pecho” (87).

El cuerpo parece convertirse en un ente con vida propia, es decir, separado de su propietaria, hecho que podría parecer fortuito, pero que en realidad alimenta un motivo común a lo largo de la obra, donde a través de su historia, la narradora explora esta separación entre cuerpo y persona, con miras a comprenderla y eliminarla en pos de la configuración de una identidad plena. En bastantes ocasiones, el cuerpo es concebido como anclaje principal de la mismidad: el cuerpo permanece a lo largo de la existencia, pese a todo. No obstante, como puede observarse en los ejemplos citados, Nettel nos recuerda que éste no es inalterable y, de hecho, está sujeto a una transformación irrefrenable causada por el tiempo.

De ahí que, aunque la protagonista sigue siendo una “chica rara” a la que le gusta el fútbol, su cuerpo se transforma al entrar a la pubertad y, con ello, no sólo cambia su apariencia, sino también la manera en la que es vista y tratada por los otros y su forma propia de experimentar el mundo. En este equilibrio entre *idem* e *ipse*, la respuesta a la interrogante de si el personaje sigue siendo el mismo no puede ser sino relativa. Destaca, con respecto a su autofiguración como ser marginal, el hecho de que, aunque los

cambios corporales modifican la forma en que los otros personajes accionan con la protagonista, ésta continúa situándose (y siendo situada) al margen: lo que cambia son los motivos de la marginación.

La imagen corporal

Un factor fundamental en la injerencia del cuerpo en la identidad es la imagen corporal,¹³⁴ sobre la cual señala Casandra Rincón: “En la constante y a la vez cambiante imagen corporal en la construcción de la experiencia, vemos una sostenida construcción y destrucción para adoptar, sin embargo, una transitoria estructura integrada dentro de un marco esquemático, en las necesidades de dos mundos, el interno y el externo”.¹³⁵ Así, la protagonista de *El cuerpo en que nací*, a lo largo de la obra va cambiando la imagen que tiene de su propio cuerpo, aunque a veces de forma casi imperceptible. Esto no implica, sin embargo, una inestabilidad, sino que cada imagen temporal influye de una manera particular en las relaciones que entabla en ese momento específico (y viceversa). Además de que los cambios no son radicales y, sobre todo, se mantiene un vínculo entre las diversas imágenes:

A pesar del interés evidente que me demostraba, yo me había convencido de que jamás podría gustarle. Cuando miro las fotos de ese tiempo, veo a una niña delgada y larguirucha con una cara bonita. Alguien más bien atractivo y, sin embargo, lo que yo veía en el espejo en aquel entonces era algo parecido a la oruga que había encontrado la muerte en mi zapato. Un ser viscoso y repugnante. (81)

En este fragmento se conjugan dos imágenes corporales de la protagonista, la que tiene durante la pubertad, misma que la hace preguntarse cómo un chico podría fijarse en ella,

¹³⁴ Casandra Rincón define este concepto como: “«la imagen tridimensional que tenemos de nuestro propio cuerpo», [y añade] es la que presta la sensación de unidad corporal”, Casandra Rincón. *La imagen corporal*, p. 21.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 145.

y la que tiene en el momento en que narra su historia. Esta última, sin embargo, no es presentada tal cual, sino proyectada en referencia a una fotografía de aquel otro tiempo. Es decir que, aunque el cuerpo es uno en los dos momentos (uno vivido en tiempo real y otro revivido mediante la foto), la concepción que de éste tiene el personaje, su imagen corporal, es distinta. En la primera, se manifiesta una especie de rechazo hacia el propio cuerpo que la protagonista proyecta en la reacción que espera de los otros: “jamás podría gustarle”. En la segunda, una especie de reconciliación entre ambos aspectos de su persona la lleva a que se reconozca en retrospectiva como “alguien más bien atractivo”.

Es posible constatar una clara separación entre los dos tipos de identidad que apunta Ricoeur. En este caso, la mismidad se ubicaría en la apariencia física: el cuerpo de la niña captado en la fotografía se reconoce como el mismo del pasado de la adulta narradora, por lo cual ambas se identifican: son una misma persona(je). Aunada a ésta, aparece la ipseidad, no ya referida a los cambios que ha sufrido el cuerpo, sino a la forma en que éste es concebido en un mismo momento: aunque la narradora continúa siendo la niña, no es ya exactamente idéntica. Resultan pertinentes las palabras de Ricoeur, para quien:

Si toda historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones que nos lleva de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad y de la unidad de la trama.¹³⁶

Tenemos, pues, en la obra una situación inicial: el autorechazo de la protagonista, que tiene como centro principal (aunque no único) la imagen corporal; así como una final: la autoaceptación-apropiación del cuerpo. La identidad del personaje, sin embargo, no se

¹³⁶ Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, p. 347. Recuperado el 21 de febrero de 2015, de: <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>

reduce a estos dos estadios, sino que se irá perfilando a lo largo de las diversas transformaciones que la llevan del primero al último. No se trata, pues, sólo de que la protagonista se identifique como un ser marginal, sino de ver la manera en que configura su identidad como tal y cómo, lejos de ser inamovible, ésta se reconfigura y transforma a lo largo del texto.

Una de las simientes que trazan el movimiento de una imagen corporal a otra, se encuentra en el momento en que otro muchacho se dice atraído hacia la protagonista y, a pesar de que su reacción es semejante a la anterior, sus compañeras intentan convencerla de lo contrario:

¿Cómo ese muchacho que podía escoger entre las diferentes reinas africanas o rubias de la escuela iba a fijarse en una de las intocables que merodeaban subrepticamente por el patio de la escuela?

[...]

—No tiene lógica —dije yo, tratando de ser realista.

—Pero el amor tampoco la tiene —respondió Mireille, con un tono decididamente esperanzado—. Aunque tú no lo sepas —continuó su boca de queso— eres una chica muy bonita. (141-142)

Y es que, como apunta Rincón, la imagen corporal no sólo responde al mundo interno, sino que el externo también tiene en ella gran relevancia. Así, las percepciones que otros tienen del personaje, tanto como las que ella tiene de éstos, influyen en la formación de su imagen corporal. Resulta pertinente aquí remitirse al concepto de intercorporeidad de Merleau-Ponty, sobre el cual escribe Gabriel Bourdin:

Abre el espacio corpóreo hacia el otro o semejante y hacia los otros en general. [...] Merleau-Ponty confirma y describe la *intercorporeidad* [sic] como un fenómeno inherente a la corporeidad humana, que se expresa en los permanentes procesos psicológicos (normales y patológicos) de identificación e incorporación de rasgos de las imágenes corporales de los «otros» [...] El «propio» cuerpo es, en realidad, un cuerpo social e «intercorporalmente» configurado.¹³⁷

¹³⁷ Gabriel Bourdin, *Op. Cit.*, p. 83.

Es decir, los rasgos identitarios de la protagonista que se originan en el cuerpo, no lo hacen sólo a través del suyo, sino que se alimenta en gran medida del de los otros. No sólo ve su cuerpo, lo compara con otros, se proyecta en otros, adopta otros rasgos, y como resultado de este proceso, más o menos inconsciente, conforma su imagen corporal. Es así como puede dudar de que un muchacho se sienta atraído hacia ella, no (sólo) porque se considere poco atractiva, sino porque se piensa así en comparación con otras compañeras. De igual forma, si llega a convencerse de sus diferencias con la madre es porque hay un proceso previo de comparación y construcción de su propia imagen y de la ajena.

El siguiente fragmento, sobre la relación con la madre, constituye un buen ejemplo de la forma en que se conjugan la propia imagen de la protagonista y su visión de la apariencia ajena:

Las dos habíamos cambiado durante estos diez meses. Se la veía más suelta, más desparpajada, como si el tiempo pasado sin sus hijos la hubiera suavizado notoriamente, mientras que a mí me pasaba lo contrario. No sólo era la expresión tensa de mi cara, también mi cuerpo había acusado varias transformaciones: ahora tenía esos pechos incipientes que mi madre miraba de reojo, de cuando en cuando, sin decir nada. No le gustaba que me encorvara para ocultarlos, pero ahora ya no se atrevía a pronunciarse al respecto. (99)

Una circunstancia vital: la separación de la madre, influye en el estado de ánimo y acciones de la hija, así como en su aspecto físico, que se presenta como íntimamente ligado a esos otros factores. Por una parte, el invisible sentimiento de desolación se corresponde con un cambio visible en la expresión facial del personaje, a demás de en otros factores relacionados con la imagen corporal: “En lo que a mí respecta, la ausencia de mis padres y el conflicto continuo con la abuela me habían transformado en una

persona distinta. No sólo cambié de ropa y de peinado, también se modificó la expresión de mi cara” (94).

Por otra parte, este cambio coincide con una transformación natural del cuerpo que, aunque tiene un origen completamente independiente de las circunstancias, termina teniendo efecto sobre la relación entre madre e hija. Un tercer elemento: las transformaciones que a su vez ha sufrido la apariencia de la madre (visibles y no), viene a completar el cuadro.

Un encuentro posterior con la madre retoma el asunto del cuerpo. Pero si en la ocasión anterior la reacción de ésta es el silencio que enmascara una cierta incomodidad, evidenciada por el hecho de que “vea de reajo los incipientes pechos de la hija”, esta vez la actitud tomada es más bien beligerante. Si antes la transformación corporal, el cuerpo, de la hija le causaba curiosidad, ahora aparece celosa, lo denuncia, como intentando anular lo que ella cree que es, un cuerpo seductor:

A mi madre le dio por denunciar mi comportamiento: dijo que, desde que frecuentaba a ciertas amistades, yo estaba adquiriendo la actitud de una seductora, que todos los movimientos de mi cuerpo, la entonación de mi voz y mis expresiones lingüísticas respondían a un estereotipo, a un cliché de mujer-escaparate, de muñequita *pin-up*. Basta con analizar un poco la manera en la que me sentía para descubrir que no podía haber nada más alejado de la realidad en aquel momento. (153)

La concepción que la madre tiene de la hija aparece como distinta de la que ésta tiene de sí misma. La discrepancia entre lo que podríamos llamar su imagen personal y social no lleva a una influencia de la segunda sobre la primera, aunque el hecho de que las palabras de la madre sean presentadas como “denuncia” puede sugerir precisamente la búsqueda de este objetivo, sino que sirve a ésta como punto de reafirmación, lo cual tiene un efecto en la relación entre ambos personajes: el choque analizado anteriormente.

No obstante, las palabras “en aquel momento” hacen pensar que, si entonces las aseveraciones de la madre resultan completamente falsas, en algún momento futuro, si no verdaderas, sí podrían parecer por lo menos un poco más adecuadas. El texto no lo aclara, sin embargo, la posibilidad abierta con esa especificación remarca el carácter transitorio de la imagen corporal y hace una especie de guiño hacia el final de la obra.

Un ejemplo más de la importancia que tiene para la protagonista la visión de la corporalidad de otros personajes es el caso de Antolina, de quien, a pesar de no tener una interacción tal cual, llega a recibir cierta influencia: adopta ciertos rasgos de ésta:

Había [en el Liceo] también ciertos especímenes cuya originalidad y fuerza resultaban entusiasmantes. Ése fue el caso de Antolina, una chica de rostro muy bonito, caracterizada por una estatura extremadamente baja, lo que en general suele llamarse enanismo, y que sin embargo poseía una seguridad y una confianza en sí misma que yo nunca habría soñado para mí y que la hacía lucir particularmente hermosa. [...] observarla interactuar *se convirtió para mí en una fuente de inspiración*. (182)

Es posible, a partir de estas palabras, localizar en la influencia ejercida por Antolina otro de los elementos que llevan a la protagonista a la final reconciliación con su cuerpo. Se da un contraste interesante con el caso anterior, pues aunque la madre busca una influencia sobre la hija (eliminar un comportamiento seductor), no lo consigue, al menos no en una forma inmediata ni directa; en cambio, Antolina sin pretenderlo lo consigue sin siquiera abrir la boca, con el sólo hecho de ser-actuar en el mundo.

La narradora (se) construye un personaje cuyas particularidades confluyen todas en un mismo sentido: se trata de un ser distinto, singular, marginal. La narración de las relaciones que la protagonista entabla con otros personajes sirve para señalar y subrayar este carácter marginal, mediante un proceso de comparación constante en el que el personaje se dibuja como inferior o superior a otros, pero siempre distinto.

La singular importancia de la relación con la madre reside en que es en ésta donde quizá la declaración se vuelve más evidente e incluso intensa. Dentro de toda la sociedad, sería con la madre con la que la protagonista, se pensaría, tiene un vínculo más íntimo y una mayor semejanza. No obstante, la narradora configura su imagen en relación con la madre subrayando sus diferencias y continuos choques, presentándose así como un personaje inequívocamente distinto a los otros.

La vestimenta como referente de la identidad

Aunado a lo dicho, es importante señalar que la imagen corporal, y por tanto la identidad a través del cuerpo, no se limita al aspecto fisiológico, sino que incluye también aspectos añadidos que, a pesar de no ser inherentes al cuerpo, se vuelven parte crucial de la identidad: peinado, ropa, accesorios, tatuajes, etc.¹³⁸ Un claro ejemplo de cómo los elementos innatos del cuerpo y los añadidos a éste funcionan en conjunto para construir la imagen del personaje, se encuentra en el siguiente fragmento en el que la narradora describe su apariencia a los doce años:

Yo tenía entonces doce años. No acababa de asimilar las metamorfosis a las que se había sometido mi cuerpo. Mi ropa era anticuada y mi corte de pelo más parecido al de Spike Lee que al de Madonna (el modelo de belleza que seguían las chicas de mi clase). Usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable [...] El efecto corrector del parche había dado resultados sobre todo en lo que se refiere al estrabismo. Gracias a él, durante casi diez años mis ojos estuvieron alineados. Sin embargo, cuando dejé de ponérmelo, el ojo se fue acostumbrando a las delicias de la pereza y, cada vez más anquilosado, se acercaba a la nariz con una languidez exasperante. Obligarlo al movimiento habría requerido que me tapara el ojo trabajador y, por lo tanto, que me

¹³⁸ “La imagen corporal se expande más allá de los límites del cuerpo. Una varilla, un sombrero y cualquier tipo de ropas pasan a formar parte de la imagen corporal. Cuanto más rígida sea la vinculación del cuerpo con el objeto, tanto mayor será la facilidad con que se convierta en parte de la imagen corporal. Pero los objetos que han estado una vez vinculados con el cuerpo, retienen para siempre parte de la cualidad de la imagen corporal” Paul Schilder, *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, apud Gabriel Bourdin, *Op. Cit.*, p. 94.

infligiera a mí misma aquello que tanto detesté y sufrí durante la primera infancia. Debía entonces elegir entre la disciplina del suplicio en aras de una normalidad física —que de todas formas jamás sería absoluta— o la resignación. (117)

La noción de intercorporeidad sigue presente aquí. La estrategia autorial para crear-subrayar la marginalidad es de nuevo la comparación entre personajes. Se realizan comparaciones simultáneas de la apariencia de la protagonista con sus compañeras y con iconos de la cultura popular y de aquéllas con éstos. La narradora anota su similitud con Spike Lee que, aunque es involuntaria, al ser advertible termina por vincularse con y formar parte de su propia imagen. Al mismo tiempo, subraya el contraste con la imagen de las otras niñas quienes, intencionalmente, emulan a Madonna. Esta discrepancia lleva a que el lector advierta una inadecuación de la protagonista a su entorno social.

Ya adolescente, habiendo emprendido una búsqueda consciente de identidad propia, la protagonista se adueña de su marginalidad innata para usarla a favor de su empresa. La vestimenta se vuelve, además, un factor fundamental para ello. La modificación de su apariencia mediante la ropa es su forma de aprehender el mundo y, al mismo tiempo, de mostrarse ante él, es lo que la separa de algunos al mismo tiempo que la une a otros, moldeando entretanto un ser, una identidad, particular.¹³⁹ No se trata ya de sufrir la marginalidad y ni siquiera de simplemente estar consciente de ella, sino de apropiársela, de volverla algo intencional y no un motivo que la victimiza.

¹³⁹ Al respecto, puede resultar útil consultar el texto “Personalizar el cuerpo”, de David Le Breton. No obstante habrá que tomar en cuenta que la postura de este autor parece denunciar como algo negativo el auge que en los últimos tiempos ha tenido la personalización del cuerpo, al relacionarlo con una separación de “los otros” y con una falta de autenticidad que lo lleva a emplear el término “des-cuerpo”, como si la modificación consciente de éste implicara por fuerza su caducidad como carácter identitario. Para él, que el cuerpo sea susceptible de transformaciones más o menos extremas o evidentes, parece un atentado en contra de la identidad. No coincido, claro, con esta postura que parte de un concepto de identidad inmutable. Cfr. David Le Breton, “Personalizar el cuerpo”, pp. 37-47, en Rodolfo Parrini Roses, *Op. Cit.*

Cuanto más tiempo pasaba con mi prima en nuestro nuevo entorno social, más difícil me parecía convivir dentro del liceo. En esa época de tomas de partido y de búsqueda de una identidad personal, adopté la vestimenta de los bohemios coyoacanenses para dejar bien claras mis diferencias ideológicas. Así, en vez de calcetines Burlington empecé a llevar faldas largas de gasa, traídas de la India, pantalones de manta y sandalias de cuero artesanal. También usaba sombreros de fieltro y chalecos de hombre [...] *Me había decidido a subrayar mi excentricidad* que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por lo tanto, incontrolable. Asumirla, en cambio, era una demostración de fuerza. Mientras más radical me volvía en mi hippismo, [sic] más me aparté también de Camila, quien en ese momento conocía una metamorfosis inversa [...] se fue mimetizando con las modas y los hábitos de Polanco, no sólo diferentes, sino antagonistas a los de Coyoacán. (184-185)

La excentricidad es remarcada aquí mediante la descripción de la apariencia física, en concreto de la vestimenta que, a diferencia del cuerpo en su aspecto innato, es algo consciente, intencional. La descripción de la ropa y el estilo en general, pues, al mismo tiempo que constituye una expansión de la marginalidad inherente del personaje, permite crear filiaciones de éste con otros individuos, colectivos, ideologías, etc. y deslindarlo de otros. Así, a lo largo de la obra, el cuerpo se constituye como el lugar en el que la instancia autorial funda el carácter marginal de la protagonista, construyendo un personaje cuya identidad es la de un individuo diferente al común en más de un aspecto. Se trata, a grandes rasgos, de un ser excéntrico, introvertido e hiperconsciente de sí mismo y de su lugar en el mundo.

Ahora bien, esta caracterización del personaje no agota lo referente a la construcción del yo en la obra, pues al tratarse de una autoficción, como se ha visto, este yo implicaría, al mismo tiempo que al personaje y al narrador, también al autor. Resulta indispensable, entonces, averiguar cómo se integra este tercer elemento al yo de esta autoficción.

Capítulo IV

Figura de autor

Hemos dicho que un rasgo definitorio de la autoficción consiste en su irresoluble posición ambigua entre el plano referencial y el ficcional. Uno de los principales puntos generadores de la ambigüedad es la identidad nominal entre autor y personaje. Sería imposible, entonces, realizar un análisis confiable de uno de estos elementos prescindiendo del otro. En el capítulo anterior se abordó sólo la formación identitaria de la protagonista, por lo que en éste me enfocaré en la imagen de autor que se construye en la obra, al mismo tiempo que revisamos la forma en que se vincula con el personaje, para lo cual tomaremos como eje la relación que se establece con la literatura dentro del texto.

Resulta útil no perder de vista que la identidad entre autor y personaje no implica poder corroborar la veracidad de lo narrado, ni es ésa tampoco su importancia. Esto, además, es imposible. Primero, por la inherente ambigüedad de la autoficción y, luego, porque el autor identificado no deja de ser una construcción.¹⁴⁰ No hablamos, pues, de la Guadalupe Nettel de carne y hueso, sino de una imagen que ella ha creado de la Nettel autora de *El cuerpo en que nació*, y que además bien podría coincidir o no con la de *El huésped*, *Después del invierno* u otras obras.¹⁴¹

¹⁴⁰ Cfr. José María Pozuelo Yvancos, “«Figuración del yo» frente a autoficción”, en Ana Casas, *La autoficción...*, pp. 160-161.

¹⁴¹ “Según Maingueneau, [...] [en la noción de autor] tres instancias se imbrican como en el anillo de Moebius: la persona (ser civil), el escritor (la función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (el enunciador del texto)”. En este caso, al hablar de autor haremos referencia a esta última instancia: el escriptor del texto. Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Juan Zapata, *La invención del autor*, p. 87.

Por otra parte, el hecho de que la vena ficcional de la autoficción nos impida identificar completamente al autor con el personaje y el narrador, decir que los acontecimientos narrados son parte efectivamente de la experiencia vital de Nettel, no implica, sin embargo, una imposibilidad de acercarse al autor. En toda enunciación, existe siempre la conciencia de que hay alguien que realiza dicho acto: el lector sabe que detrás del narrador hay un enunciador (de aquél y, por ende, de la historia): el autor. Al mismo tiempo, éste emite una determinada imagen de sí mismo,¹⁴² por el lenguaje empleado, las referencias extratextuales, la forma de estructurar su mensaje, etc. Es, pues, a este autor proyectado, imagen de autor, al que nos acercamos.

Resulta imprescindible diferenciar entre tres conceptos referidos al fenómeno de la autoría y que están íntimamente relacionados: *ethos*, imagen de autor y postura de autor. El primero, apunta Jérôme Meizoz, se constriñe al interior del texto, se trata de una inferencia que puede realizarse a partir de éste.¹⁴³ La imagen de autor se corresponde con la noción de autor implícito, en cuya construcción participan información intra y extratextual.¹⁴⁴ Por último, Meizoz define la postura de autor como:

La presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas [...] Una postura no es únicamente una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector. Esta revela un proceso *interactivo*: es construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos.¹⁴⁵

Abordaremos aquí el segundo de estos conceptos, pues nuestro interés principal es la proyección autorial específicamente en *El cuerpo en que nació*, no en toda la producción

¹⁴² Cfr. Ruth Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en *Ibidem*, p. 73.

¹⁴³ Cfr. Jérôme Meizoz, *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁴⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 90.

¹⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 86.

literaria de Nettel; además de que no se considerarán los elementos propios de la postura de autor: actuación de la escritora en el campo literario, aportaciones de terceros, etc. Asimismo, es importante recordar que cada uno de estos conceptos engloba al (los) que le precede(n),¹⁴⁶ por lo que al hablar de imagen de autor, también se hará implícitamente referencia al *ethos* autorial.¹⁴⁷

Escribe Ruth Amossy que “al superponerse al *ethos* del narrador, el *ethos* autorial constituye una pieza capital en la estrategia de la novela, pues este modifica la lectura”.¹⁴⁸ Esto es aún más evidente cuando se habla de una autoficción, donde estos elementos son en gran medida interdependientes: la historia narrada habla tanto del personaje como del autor. Así, la imagen de autor se construye tanto a partir de lo narrado (la historia), como del acto mismo de la enunciación.¹⁴⁹ En el caso que aquí nos compete, esta relación se vuelve más evidente en los momentos en que la literatura forma parte de la historia: cuando la protagonista narra sus experiencias como lectora o escritora. Al mismo tiempo que constituyen experiencias vitales para el personaje, nos refieren a la formación de la autora, los escritores que la influyeron, su incursión en la escritura, etc.

Para Sylvia Molloy en la autobiografía de un escritor los libros, especialmente las lecturas, tienen un papel fundamental. Lo mismo podrá decirse de muchas autoficciones,

¹⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 93.

¹⁴⁷ Para Maingueneau existen distintas etapas y formas de autorialidad, de tal manera que: “todo texto tiene un «autor-responsable» y el *ethos* correspondiente, pero no todo texto hace parte de un *Opus* capaz de conferir una imagen de autor”, la cual sería propia de un “autor-autoritas”, es decir, de las más grandes figuras literarias. Cfr. Dominique Maingueneau, “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, pp. 56-58. No obstante, aquí retomamos la postura de Amossy y Meizoz, quienes relacionan la imagen de autor más bien con el concepto de autor implícito.

¹⁴⁸ Ruth Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, p. 79.

¹⁴⁹ Al respecto, Maingueneau señala: “enunciar en literatura no consiste únicamente en configurar un mundo de ficción, sino también en configurar una escena discursiva que es, al mismo tiempo, condición y producto de dicho discurso”. Dominique Maingueneau, *Op. Cit.*, p. 51.

particularmente de aquellas que, como es nuestro caso, tienen una fuerte carga biográfica. Molloy explica:

Es un lugar común de toda autobiografía de escritor [...] La importancia concedida a la escena de lectura en la juventud del autobiógrafo acaso sea un truco realista para dar verosimilitud al relato de vida del escritor (y de paso establecer su gloria precoz). Pero de hecho funciona como estrategia autorreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro.¹⁵⁰

Afirma la misma autora que “el libro adopta la importancia de ciertos objetos [...] cuyo significado sobrepasa su valor de meros objetos: *se convierten en atributos del individuo y cuentan su historia*”.¹⁵¹ De ahí que al proponernos reconstruir la imagen de autor que se presenta en *El cuerpo en que nací*, partamos precisamente de las constantes referencias a otros textos y a la práctica literaria en general. Como se verá a continuación, la autoficción analizada dialoga constante y expresamente con determinados autores y obras, estos vínculos no sólo contribuyen a la formación identitaria del personaje, sino también a la del yo del autor.

4.1. La iniciación literaria. Literatura como venganza

Una de las primeras referencias a las experiencias literarias de nuestra protagonista sucede en torno a la escritura, cuando narra cómo encontró en la práctica narrativa una alternativa idónea para desquitarse de los otros: “En mis cuadernos de rayas, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clase que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla” (19).

¹⁵⁰ Sylvia Molloy, p. 32.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

La literatura se presenta para la niña como un poder nuevo, creador de equilibrio. Pero también es una suerte de prótesis que le permite adaptarse mejor a un mundo que, se supondría, le debería ser natural, como se observa cuando refiere una lectura pública de estos cuentos: “los niños de mi salón aplaudieron emocionados. Quienes habían protagonizado la historia se aproximaron *satisfechos* a felicitarme, y quienes no, me *suplicaron* que les hiciera partícipes del siguiente cuento. Así fue como poco a poco adquirí un lugar particular dentro de la escuela. No había dejado de ser marginal, pero esa marginalidad ya no era opresiva” (20).

Resulta clave aquí el empleo de dos términos. Por una parte, el que los compañeros se muestren “satisfechos” nos habla de que la niña, pese a su carácter marginal, casi ha logrado integrarse a la normalidad gracias a su escritura; por intervención de la literatura, el rechazo se convierte en aplausos y felicitaciones. Por otra parte, los niños “suplican” aparecer en otros cuentos, lo cual sitúa a la protagonista no sólo en su nivel sino por encima de éste. Por mediación de la literatura, pues, el personaje se vuelve capaz de liberarse, aunque sea momentánea o intermitentemente, de su condición marginal.¹⁵² Aunque quizá sea mejor decir, con la protagonista, que de lo que se libra es de la opresión producida por la marginalidad: deja de pertenecer invariablemente a un estrato inferior, en el que la ha colocado el aislamiento, para

¹⁵² Después de todo, la protagonista se encuentra inmersa en una mecánica de segregación mutua con la parte normal de la sociedad, lo cual puede significar para el marginado ser leído en dos sentidos. Es posible interpretar que usa el rechazo hacia los otros como forma de defensa, o bien que opta por autosegregarse porque ha visto, en alguno de los aspectos que provoca el rechazo de los otros, una posesión valiosa, digna de ser resguardada del contacto con seres que se antojan inferiores. Son dos posturas extremas, por supuesto, entre las cuales hay múltiples combinaciones y grados. Y es que los márgenes que suscriben a un individuo pueden estar por debajo, pero también arriba de los otros, o a los lados, o en el caótico exterior de una circunferencia. Lo que sí es que considerar estas posturas ayuda a ubicar ciertas cuestiones sobre la marginalidad de nuestro personaje.

internarse en una dinámica de dualidades entre las cuales navega su yo: superior/inferior, pertenencia/no pertenencia, marginado/integrado.

Estas dualidades, por otra parte, resultan fundamentales en la constitución de la imagen de autor. Para Julio Premat: “la identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.)”¹⁵³ Si bien las dualidades referidas en el fragmento antes citado corresponden al personaje, éstas, como resulta lógico dado el carácter autoficcional de la obra, se compaginan con las propias del autor, como se verá más adelante.

La historia del personaje es también la que el autor cuenta de sí, pero a pesar de ser la misma, nos dice cosas distintas de cada uno. Así, autora y personaje son y no son una, pues aunque confluyen en una sola entidad y experiencia, la posición y los efectos son distintos. El personaje es marginal, irremediamente segregado por los otros. Cuando escribe, acercándose con ello a la autora, es capaz de usar esta marginalidad en su favor y, prácticamente, revertir su efecto; lo cual no sólo la transforma, sino que nos permite ver la imagen que la autora construye de sí. Ésta, en este caso, parece tratar de legitimarse como una buena autora, al narrar la forma en que su literatura cautiva a los lectores, incluso a lectores hostiles. Se trata de una autora con fuerte vocación literaria, tanto que su forma de vivir pasiones básicas, como el deseo de venganza, es a través de la escritura.

Apenas ha comenzado aquí a constituirse la relación del personaje con la literatura, y se perfila como un ente poderoso por y en ella. Se trata no obstante, por su

¹⁵³ Julio Premat, *Héroes sin atributos*, p. 12.

misma insipiencia, de un poder un tanto caótico e inconsciente, visceral quizá, en el que la venganza aparece como rectora. En situaciones posteriores, con el camino hacia la madurez literaria, ésta continúa apareciendo como motivación, aunque cada vez de forma más subrepticia y aun incidental.¹⁵⁴

La literatura se vuelve para la protagonista un medio para desquitarse también de su abuela, por los constantes desencuentros entre ellas. La lectura de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez constituye, por una parte, una deliciosa rebeldía ante la abuela, quien considera estos libros (los libros en general, parece ser) algo abominable y de lo que, por tanto, los niños deberán permanecer alejados. Por otra parte, el mismo libro actúa, para el personaje, como una válvula de escape que le permite liberarse de pensamientos más inquietantes:

Era exactamente el tipo de libro que mi abuela temía ver en nuestras manos y esa transgresión lo volvía particularmente apetitoso. El descubrimiento de esa novela fue semejante, doctora, por exagerado que le suene, a un encuentro con el ángel de la guarda o por lo menos con un amigo confidente, igual de improbable en mi vida de aquel entonces. El libro me comprendía como nadie en el mundo y, por si fuera poco, también se permitía hablar de cosas que difícilmente uno logra confesarse a sí misma, como las ganas irreprimibles de asesinar a alguien de su familia. (79)

En este fragmento, el personaje encuentra en la literatura un medio de venganza, además de un refugio del mundo hostil en el que vive. El autor, por su parte, se sirve de este recuerdo para declarar su pasión por las letras, demostrando que ha idolatrado los libros (los buenos libros) desde edad temprana, al grado de sacrificarse por ellos: el personaje decide aparentar que no le importan para que la abuela no los regale. Se trata, nuevamente, de la literatura como vocación indiscutible para el autor. Así, es posible

¹⁵⁴ No quiere decir, claro está, que la literatura que nace como un deseo de venganza sea un asunto pueril o de poco valor, sino que, por el contrario, la inmadurez literaria puede llevar a que el texto producido sea apenas más que (o sólo) una mera arma para satisfacer dicho deseo.

observar aquí cómo un hecho (esta lectura) que atañe tanto al autor como al personaje repercute en cada uno con un sentido distinto. La novela de García Márquez, por un lado, contribuye a subrayar el carácter marginal del personaje: se trata de una niña tan alejada de lo normal que se entiende mucho mejor con un libro que con las personas.

Al mismo tiempo, esta desventura social inviste a la autora de un cierto prestigio, al fungir como prueba de una indudable (o que se presenta como tal) vocación literaria. Éste es, además y como seguiremos viendo, un efecto recurrente que las experiencias literarias del personaje tienen en la imagen de autora, algo lógico dado que la obra no sólo constituye una suerte de novela de formación a secas, sino una de formación de escritor, donde a la vez que asistimos a la construcción identitaria de la protagonista, presenciamos su formación como escritora.

La literatura tiene también un papel relevante en la relación de la protagonista con su madre. Tanto que, cuando ésta se va a estudiar a Francia, la hija deja de leer, actividad que sólo retomará con el hallazgo del libro de García Márquez, y que de cierta forma las vincula, pues los libros son propiedad de la madre, estaban ahí por ella; lo cual a la vez distingue a la madre de la abuela. Al propósito de esta relación, el papel de la protagonista como escritora resulta sumamente relevante. Así, cuando anuncia a su madre que está escribiendo un libro sobre su infancia, la reacción de ésta es adversa: parece molesta y a la vez preocupada por la forma en que la hija la retratará.

Por otra parte, la protagonista admite ante su psicoanalista que en realidad no estaba escribiendo nada; sin embargo, a raíz de la conversación con la madre decide (siente el impulso de) ponerse a escribir: “Por primera vez en un año y medio me senté a escribir con gusto en la computadora decidida a convertir en realidad esa «famosa novela»” (186). En esta decisión, se observa una actitud retadora, bastante coherente con

la naturaleza beligerante de la relación que hay entre ambos personajes. Y, de cierta manera, aparece de nuevo la venganza como motivación de la escritura: escribe el texto en oposición al deseo de la madre de que no lo escriba, una oposición activa, combativa.

Asimismo, destaca el hecho de que antes de este momento, la madre se había mostrado siempre a favor de la labor literaria de su hija. Así, cuando ésta hace sus primeras incursiones en el mundo de las letras, aquélla se muestra efusiva y alentadora, una reacción que a la distancia, la narradora percibe como contrastante con la actitud de otros adultos, que pareciera considerar ella misma como más adecuada, lo cual desencadena reproches futuros:

Al contrario de los demás adultos, que veían en eso una inofensiva actitud infantil, tan excéntrica como pasajera, mi madre montó una alharaca al respecto. Celebraba cada texto nuevo como si se tratara de una obra maestra y aseguraba que en aquellos párrafos de letra cursiva y dibujos involuntariamente naïfs, se escondían *los indicios de una fuerte vocación*. Muchas veces, sobre todo en los periodos de mi vida en los que me he sentido encarcelada en esta obsesión por el lenguaje, por la construcción de una trama y —lo más absurdo de todo— por hacer de las letras una profesión, un modus vivendi, le reprocho aquel entusiasmo desmedido. Tal vez sería más feliz ahora [...] si cobrara mensualmente un jugoso salario de la IBM. (42-43)

En esencia, se crea una dinámica de apoyo-reproche en la relación entre estos dos personajes. La protagonista parece concebir el mundo materno como totalmente ajeno y hasta opuesto al mundo en el que ella escribe. Incluso en el momento en que la madre decide mostrar los escritos de su hija a un grupo de amigos enterados en la materia, la reacción negativa de la protagonista es en contra de la madre, pero de ninguna forma en contra de estos otros adultos que, como ésta, mostraban una actitud favorable hacia sus textos: “Mamá no tenía ningún reparo en enseñarle mis escritos a sus amigos literatos, sin pedir mi autorización. Ellos —movidos por un sentimiento cuya naturaleza jamás podré adivinar— mostraban asombro y benevolencia al respecto” (43).

La literatura, pues, une y separa a la vez a estos dos personajes. La vincula mediante el interés que cada una muestra en la lectura, el apoyo que la madre da a la escritura de la hija e, incluso, en el hecho de que el texto que ahora escribe tenga como tema su infancia, de la cual la madre es parte crucial. Al mismo tiempo la escritura es causante de desencuentros entre ambas, primero con los reproches hacia la madre, a quien señala como la persona menos adecuada (aun menos que perfectos extraños) para preguntarle por sus escritos o para opinar al respecto; después, porque la madre no quiere que escriba sobre ella. De nuevo, el mundo de la protagonista se estructura sobre dualidades.

La imagen de autor entra también en esta dinámica de contrarios. Por una parte, se manifiesta una visión negativa de la vocación literaria, aquella que lleva al sufrimiento o a “dificultades innecesarias” (como no cobrar un buen sueldo), lo cual conlleva un malestar hacia quienes apoyan su labor literaria. El mensaje parece ser “yo hubiera querido no ser escritora” y, sin embargo, lo que con ello nos dice la autora es exactamente lo contrario, ella no podría no haber sido escritora. Y es que la vocación, el destino, el talento fueron tantos que sobrepasaron incluso su propia conciencia. A la vez que “degrada” la labor literaria, la autora construye su prestigio. Así por ejemplo, la protagonista se muestra molesta frente a los elogios que recibe su trabajo y, sin embargo, la autora ha decidido narrar estos elogios, que apuntarían a posicionarla como una escritora de talento; es decir, busca legitimarse como tal.

Al respecto, cabe retomar y ampliar la cita del fragmento precedente: “Ellos –movidos por un sentimiento cuya naturaleza jamás podré adivinar- mostraban asombro y benevolencia al respecto. Podría incluso decir que, junto a la reacción de mis compañeros de escuela, me iniciaron en la adicción del elogio, de la que uno se recupera

pero no se cura jamás” (43). Frente a los elogios, la autora contrapone una actitud benevolente y amable. Como para no pecar de soberbia o presunción, introduce una falta de certeza sobre el origen de la admiración que despierta, aunque el efecto que se crea pareciera más bien de innecesaria y falsa modestia. Resalta, asimismo, el hecho de que las personas que la elogian no son cualesquiera, sino importantes figuras de la cultura mexicana como Rafael Segovia o Daniel Catán, con lo cual, no sólo se legitima como un autor talentoso, sino que además adquiere cierto prestigio. Para Amossy:

El *ethos* autorial [...] señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. [...] [Esta imagen de autor] permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario [...] puede inspirar respeto o erigir una autoridad, establecer una complicidad o cavar una distancia, proyectar un modelo para seguir o sugerir una alteridad respetable, provocar o incluso irritar [...] la presentación que el locutor hace de sí mismo varía en función de sus objetivos, del contexto institucional en el cual se expresa, del contexto cultural y de las circunstancias históricas del intercambio verbal.¹⁵⁵

En este sentido, podemos identificar el constante retorno al tema de la vocación literaria como la forma en que la autora se crea un prestigio y se posiciona en el mundo, con el propósito de causar ciertos efectos en el lector. El que se configure como una buena autora de fuerte vocación puede llevar al lector a confiar en su escritura y, más aún, a tener la sospecha-certeza de que nada de lo narrado es gratuito. Así, el autor implícito en esta obra construye una imagen de escritora respetable, talentosa, reconocida por autoridades y por gente ajena al medio literario. No obstante, esta imagen no es la de un ser intocable o lejano: es un autor en cuyo trabajo el lector puede confiar, pero tan humano como éste mismo, víctima de dudas o tropiezos como cualquiera.

¹⁵⁵ Ruth Amossy, *Op. Cit.*, p. 76.

Al mismo tiempo, la autora se está posicionando tanto en el ámbito literario como en un contexto específico. Más adelante redondearemos este punto, sin embargo, por ahora es importante señalar una doble vinculación presente en este fragmento. Por una parte, el reproche hacia el apoyo de la madre y la mención al sufrimiento y obsesión que, a veces, le ocasiona la literatura remiten a una imagen de autor romántico: el autor que sufre cuando escribe pero que, al mismo tiempo, no puede vivir sin ello. Este autor apasionado, por otra parte, se conjuga con uno profesionalizado, que se asoma en el uso de términos como “construcción de la trama”, “profesión” y “modus vivendi”. Este autor profesional correspondería al estereotipo de escritor del siglo XXI: aquél que no sólo ama o vive las letras, sino que además las estudia; que compagina la inspiración con la planeación; para quien, más que (o además de) impulso irrefrenable, la literatura es teoría y técnica. La imagen de autor, pues, se vincula aquí íntimamente con la Guadalupe Nettel extratextual, quien cuenta con grados académicos en Literatura¹⁵⁶ y dedica a ésta sus actividades profesionales. Aun así, el estatuto ficcional de la obra nos impide afirmar que son exactamente la misma: presenciamos un ladrillo de los tantos que construyen el pacto ambiguo.

Ya en el presente de la narración, el personaje encuentra en una analogía literaria una forma de conciliarse con su madre:

Pienso que a mi madre no le guardo rencor, pero sí reconozco un sentimiento de amargura por todo lo que pudo haber sido nuestra relación y no es ni será nunca, a pesar de los buenos momentos que pasamos cada tanto, a pesar de la complicidad que nos une en muchas ocasiones. A veces, sobre todo cuando le ataca alguna de sus crisis de hipocondría que siempre me hacen titubear, imagino el día de su muerte y entonces vislumbro el insondable vacío que dejará en mi vida cuando eso

¹⁵⁶ Según se indica en la solapa de *El cuerpo en que nació*, Nettel “estudió la carrera en Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM y en 2008 obtuvo un doctorado en Ciencias del Lenguaje en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París”.

suceda. Como si al obsesivo capitán Ahab le anunciaran de pronto que la ballena ha encallado definitivamente y que no podrá perseguirla nunca más. Como la de Moby Dick, la nuestra también es una historia de amor, de amor y desencuentro. (168)

Los choques que hay entre ambos personajes, esa complicada relación establecida entre ambas se condensa en su similitud con la obra de Melville. Como la del capitán y la ballena, la suya es una relación de rivalidad y amor, de antagonismo y necesidad mutua. El hecho de que la mejor manera para explicar(se) su historia sea a través de establecer vínculos con la literatura nos hablaría, de nuevo, de un autor de indiscutible vocación literaria, para quien vida y literatura son casi la misma cosa (o por lo menos parecen tener igual importancia).

4.2. La literatura como espejo. Filiaciones e influencias

Las constantes referencias a libros y autores que hay en *El cuerpo en que nací*, apuntan hacia un autor culto. No obstante, destaca el hecho de que se trata de textos más bien conocidos y frecuentemente referidos en la cultura popular,¹⁵⁷ por lo que estas referencias no se perfilan como una actitud esnob, sino más bien como una devoción lectora. Con la mención de textos y escritores, el autor pone sobre la mesa sus filiaciones, tanto influencias como amores. El hecho de que escoja unos bastante conocidos, más que indicar falta de conocimiento, se debería a que la historia que se narra es de iniciación, de la adolescencia pero también en la literatura; sería pues, un recurso de verosimilitud. Puede, asimismo, ser indicio de que el autor busca una mejor comunicación con sus lectores, enfrentándolos a referencias que, si no conocen, les será

¹⁵⁷ Por mencionar sólo un ejemplo, en una de las series televisivas más populares de nuestro tiempo, *Los Simpsons* han aparecido referencias a varios de los autores y obras significativos para la protagonista: *Moby Dick*, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, en la temporada 22 se hace referencia a una “experiencia kafkiana”, etc.

relativamente fácil averiguar; es decir que se dirige a un público más amplio, no necesariamente con formación literaria.

Por otra parte, las referencias no son azarosas, sino que la selección de obras y autores contribuye a crear una imagen específica del yo autoficcional.¹⁵⁸ La imagen esbozada más arriba, que partía de la experiencia del personaje como escritora en el plano de la anécdota, termina de perfilarse cuando nos acercamos a estas referencias. No será, pues, ya sólo una autora respetable, sino además una que se inscribe en una tradición literaria determinada, como se verá a lo largo de este apartado.

La afición por la literatura lleva al personaje a crear lazos de identificación con individuos afines. Así sucede, por ejemplo, en los casos de dos de sus amigos: Blaise y Camila. La diferencia de su apariencia física con respecto a “los normales”, constituye un factor de identificación entre la protagonista y Blaise, sin embargo, en la relación de ambos hay otros puntos de encuentro, dentro de los cuales está el gusto por la literatura:

Le gustaba leer novelas gráficas y estaba muy al tanto de las novedades y los clásicos de ese género. La literatura también le interesaba, aunque no al mismo nivel. De cuando en cuando nos aconsejábamos alguna lectura mutuamente, pero siempre pensando en los intereses y los gustos del otro. Yo le recomendé por ejemplo *La vida ante sí* de Émile Ajar y *El retrato de Dorian Gray*, pero nunca le habría prestado *Las cuatro hijas del doctor March* pues sabía perfectamente que ese libro lo habría empalagado hasta las náuseas. Él me recomendó *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y aquella de Barjavel, pero nunca me sugirió que leyera *El hobbit*, su libro de cabecera. Mi confianza hacia Blaise también era selectiva. (145-146)

Esta última línea de la cita destaca un paralelismo entre la relación de ambos personajes y su relación con y a través de la literatura. De la misma forma en que cada uno se cuida de no sugerir al otro libros que responden a gustos muy personales, también se cuidan de no compartir sus secretos más íntimos. En el caso de la amistad con Camila, la literatura,

¹⁵⁸ Nos referimos por yo autoficcional a la entidad que conjuga las identidades de personaje, narrador y autor en una autoficción.

además de un punto de identificación, es también lo que provoca el acercamiento entre ambas: “Se me acercó una mañana a preguntarme si le podía prestar el libro que estaba leyendo cuando lo terminara. Apenas me había fijado antes en su persona [...] asentí a su pregunta y de inmediato volví a clavar la vista en la página, pero ella, entusiasmada, se quedó conversando. El libro que sostenía entre las manos [era] *El mercader de Venecia*” (175).

Las similitudes con dichos personajes no sólo provocan que la protagonista cree grupos de amistad con éstos, sino que además permiten que se la pueda leer a través de ellos. El principal efecto que esto tiene es remarcar el carácter marginal del personaje. Así, dice sobre ella y Blaise: “en segundo de secundaria seguía siendo una niña retraída, en los límites de lo antisocial, pero esta vez en mi salón apareció un individuo que *se me asemejaba en temperamento e intereses* y con quién, extrañamente, simpatiqué de inmediato. Se llamaba Blaise” (137). En este caso, la semejanza es manifiesta, ambos personajes se unen por la literatura, pero también por sus peculiares personalidades.

Con respecto a Camila, la protagonista también expone similitudes, sin embargo, en este caso se centra más en sus historias de vida que en el carácter: “Camila no se parecía a los demás alumnos del liceo. No hablaba con una papa en la boca ni terminaba las frases con entonación de pregunta. Como yo, estudiaba la *seconde* [...] De familia también reconstituida, vivía con su madre, una mujer muy politizada” (175-176). Destaca, sin embargo, el hecho de que cuando describe a su amiga, el personaje parece dejar entrever rasgos de sí misma, aunque no hace manifiesta la semejanza: “No era mala persona y tampoco una rebelde sin causa como algunos creían, era simplemente una adolescente de una lucidez extraordinaria, mezclada con una gran amargura y un humor bastante negro” (176). Particularmente, el que se refiera a Camila como distinta a

los demás chicos del liceo es una forma bastante clara de separarse a su vez de éstos: si se acerca a individuos marginales es porque ella misma es marginal.

Al mismo tiempo, la protagonista no duda en señalar que los lazos que la unen con estos dos personajes no implican una conexión absoluta. Así, la confianza hacia Blaise es limitada, hay cosas, como el que su padre está en la cárcel, que no se atreve a confesarle. Con Camila, destaca el que antes de que ésta le dirigiera la palabra, la protagonista no había reparado en su existencia, o la forma en que separan sus caminos cuando una decide seguir las modas de Polanco y otra las de Coyoacán. El carácter marginal del personaje se presenta, así, construido a partir de una suerte de efecto reflejo y, a la vez, desbordándolo. La protagonista se identifica con otros marginales, sí, pero aún entre ellos sigue estando aparte, se afirma y reafirma como un ser siempre distinto, único. Esta separación de los otros, sin embargo, se da específicamente en el ámbito social, pues cuando la protagonista entra de lleno en el de la literatura, y más aún cuando se convierte en la autora, esta misma ruptura propicia la creación de otros lazos, con ciertos autores, con una tradición, etc., como ya se perfilaba en el pasaje citado sobre *La cándida Eréndira*. Entra en juego la cuestión de la influencia literaria.

Para Harold Bloom, la influencia en literatura es una combinación de amor y defensa.¹⁵⁹ No se trata de amar incondicionalmente algunos libros o autores y rechazar a otros, sino que estas reacciones aparentemente contradictorias surgen hacia un mismo objeto. Así, un autor desarrolla filiaciones con otros, es influido por éstos y, al mismo tiempo, busca deslindarse de ellos, defenderse ante la posibilidad de quedar sepultado debajo de la grandeza de sus predecesores. Julio Premat coincide y ubica la noción de

¹⁵⁹ Cfr. Harold Bloom, *Anatomía de la influencia*, p. 23 y ss.

influencia en la esencia misma del concepto autor. Para él, un autor sólo puede existir en relación con otros:

El autor es un concepto diacrónico y relacional: autores son los otros, los que preceden la propia creación, ante los cuales el texto que surge se sitúa. Escribir es enfrentar al padre, es marcar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones [...] Porque si el autor es esa figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y a una producción, esa legitimación es a menudo una autolegitimación de cara a la dimensión histórica del fenómeno. No se es nunca autor solo o aislado [...] Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo.¹⁶⁰

En *El cuerpo en que nací* la imagen de autor se construye en gran medida de manera explícita, de ahí que las filiaciones literarias también lo sean. Es posible identificar, en general, tres etapas en estas influencias declaradas, mismas que se corresponden con momentos específicos de la historia de vida del yo autoficcional. Así, durante la infancia, sus preferencias lectoras apuntan hacia lo gótico y lo grotesco; en el momento de transición a la adolescencia, un autor y una obra particulares se apoderan de la escena: Franz Kafka y *La metamorfosis*; por último, ya en la adolescencia, la lectura de la Generación Beat se vuelve esencial.

Las primeras lecturas de la protagonista, pues, la acercan a autores del estilo de Edgar Allan Poe, Oscar Wilde y François Rabelais: “Prefería las historias de suspenso o de miedo como *El retrato de Dorian Gray* o *El diablo en una botella*. También leía con frecuencia un volumen de leyendas bíblicas que tenía mi padre —igual o más aterradoras” (19). En estas preferencias lectoras se perfila una gama que va de lo sombrío a lo irónico y burlesco, que remite al mencionado humor negro de Camila, pero también hace perfecto sentido con la actitud taciturna y clandestina que manifiesta la

¹⁶⁰ Julio Premat, *Op. Cit.*, p. 27.

protagonista. Es así que, como se vio antes, estas lecturas la influyen para escribir los cuentos donde se venga de sus compañeros de clase. El horror en la literatura es empleado por el personaje con fines catárticos, le permite de cierta forma negociar su estancia en el mundo, hacerla más llevadera, a fin de cuentas, adaptarse.

Estas filiaciones, además de apuntar hacia un temperamento particular, tanto del personaje como de la autora, nos permiten vislumbrar rasgos estilísticos de esta última. Uno de estos, relacionado con las preferencias temáticas, hace posible además vincular a la autora implícita de *El cuerpo en que nací* con la Guadalupe Nettel autora de *El huésped* o *Pétalos*, en los cuales aparecen también personajes con tendencias marginales, mediatibundos, con particularidades físicas que los apartan de lo considerado como normal y en ambientes más o menos sombríos.¹⁶¹

Por otra parte, ni el autor ni el narrador aquí son totalmente trágicos, sino que, como en las preferencias lectoras del personaje, a lo largo de la obra encontramos, mezclados con el tono reflexivo y a veces melancólico, momentos de tendencias cómicas. Algunos de éstos se encuentran en los pasajes referidos a la comuna hippie, en las descripciones de algunos personajes (particularmente compañeros de escuela y relacionados con Camila) o en la curiosa y escatológica historia que contaba su tía a la protagonista, sobre la cual menciona:

Una de las hermanas de mi madre, la que más nos visitaba y por la que siempre sentí un especial afecto (una mujer de sensibilidad excepcional, amante de lo grotesco y de lo escatológico, de la poesía de Borges, las novelas de Rabelais y la pintura de Goya), se sentía inspirada por mi actitud subrepticia y llegó a inventar un relato que nos contaba por las noches, después de leer *Gargantúa y Pantagruel* en

¹⁶¹ Las particularidades físicas como originadoras de marginalidad y los estados emocionales resultantes, vuelven a aparecer en estas dos obras, curiosamente, también referidos a la vista. En el caso de *El huésped*, la ceguera juega un papel fundamental; en cuanto a las historias contenidas en *Pétalos...*, podríamos destacar el cuento “Ptosis” que se adentra en el tema desde su mismo título.

versión infantil. El cuento describía la aventura de Perla, una niña muy hermosa sujeta a un atroz estreñimiento [...] (30)

Ahora bien, más allá de la afinidad entre dos personajes, en este fragmento puede verse un nuevo intento de legitimación por parte de la autora. Y es que el hecho de que sea un familiar directo: la hermana de la madre, quien demuestra aquí una fuerte afición por la literatura, hace difícil no pensar de nuevo en la vocación literaria. No se trata ya sólo de una vocación salida de la nada, de una iluminación azarosa; sino de un don perfectamente cimentado: por un lado, una especie de gen de la escritura; por otro, una familiaridad con el mundo de las letras, alimentada desde la más tierna infancia y en los círculos de convivencia más íntimos.

De igual modo, en este fragmento podemos encontrar una característica fundamental tanto en el personaje como en la autora: una vocación de ruptura con lo convencional. Esto se observa, por supuesto, en la filiación con Rabelais, pero también en el hecho de que, mientras aquí la protagonista adopta el papel de musa, a lo largo de la historia se revelará contra la caduca, pero no del todo extinta, convención de que éste es el rol femenino en literatura, para así apropiarse de sus palabras y volverse autora.

Conforme la protagonista se acerca a la adolescencia, en un momento crítico de la formación identitaria, cuando tanto las experiencias vitales como el cuerpo sufren transformaciones cruciales que repercutirán definitivamente en el futuro del individuo, se produce un sentimiento de extrañeza que se relaciona íntimamente con el carácter marginal del personaje. Kafka se vuelve para ella un punto de referencia para entender su propia realidad. Así, como antes *Moby Dick*, la identificación ahora con Gregorio Samsa le ayuda a pensar su situación: “Me identificaba por completo con el personaje de *La metamorfosis*, a quien le ocurrió algo semejante a mi historia. Yo también me había

levantado una mañana con una vida distinta, un cuerpo distinto y sin saber bien a bien en qué me había convertido” (94).

La metamorfosis es quizá el intertexto de mayor peso de todos los que encontramos en la obra, pues no sólo aparece bajo la forma de una referencia extratextual, sino que además puede identificarse su presencia en el *leitmotiv* mismo de la obra. Recordemos que la protagonista, primero por iniciativa de su madre y después por sí misma, se identifica con las cucarachas. Como Samsa, se trata de una niña que, sin saber por qué, despierta “convertida en insecto”, el camino que recorren a partir de esto es más bien opuesto, sin embargo, viven sensaciones semejantes de rareza, de habitar (más bien coincidir con) un cuerpo que no les pertenece y que rompe con la normalidad.

Al respecto, resulta sumamente pertinente lo que Molloy escribe sobre Domingo Faustino Sarmiento: “la lectura [...] no sólo representa una concepción de la literatura: es parte integral de la imagen que Sarmiento tiene de sí mismo, le brinda verdadero apoyo ontológico. Sarmiento no puede existir (o no puede verse existir) sin libros [...] Leer al otro no es sólo apropiarse de las palabras del otro, es existir a través del otro, ser ese otro”.¹⁶² Las mismas palabras pueden utilizarse para referirnos al yo autoficcional de *El cuerpo en que nací*. Es a través de la literatura que la protagonista se comprende a sí misma y al mundo. Así, al identificarse con el personaje de Kafka, no sólo asume un lugar en el mundo, sino que además asigna las posturas que los otros tendrán en relación con ella.

De ahí que, más tarde, use esta misma referencia para apalabrar su estatus de ser diferente con respecto a otros: “no íbamos a intimar demasiado. Más que a la nacionalidad, yo se lo atribuyo a las ideas tan diferentes que cada una tenía de sí misma:

¹⁶² Sylvia Molloy, *Op. Cit.*, p. 47.

ella era una princesa de cuento y yo era Gregorio Samsa” (106). Resalta, además, el hecho de que la narradora no se refiera a sus diferencias como algo esencial, combatiendo en cierto modo el efecto destructivo de la marginalidad, sino que hable de las ideas sobre sí misma, es decir, que dicho estatus sería una cuestión plenamente subjetiva, con lo que se enfatiza la noción de identidad como una construcción multifactorial y susceptible al cambio.

La identificación con el personaje kafkiano alimenta el carácter marginal de la protagonista en un sentido peyorativo: socialmente, ser Gregorio Samsa es ser una cucaracha, lo feo, lo indeseado; mientras que una princesa de cuento es todo lo que se supone cualquier niña quiere ser; en concreto, hermosa y amada. No obstante, es de resaltar que aquí se da una separación entre autor y personaje, pues mientras que el efecto que con la identificación sufre el personaje es negativo (dentro de la historia), con el autor pasa todo lo contrario. En el ámbito literario, que es donde realmente habita el autor implícito y en última instancia también el personaje, el verdadero prestigio estaría en ser Gregorio Samsa: un personaje complejo, icónico, actual; frente a una princesa de cuento: simple, plana, símbolo de lo caduco. Entonces, lo que pareciera ser un acto de automenosprecio resulta ser en realidad una estrategia más para legitimarse como una autora seria, que busca inscribirse en la tradición de los grandes autores y deslindarse de la literatura banal, simplona.¹⁶³

Esta especie de sentimiento de alienación que consume al personaje de Kafka, es padecido por la protagonista de Nettel durante la transición de la infancia a la

¹⁶³ Los clásicos cuentos de hadas son, claramente, parte de la tradición literaria, no forman parte de esta cara superflua del mundo de las letras. En la obra, según lo entendemos, con esta referencia a las princesas de cuento se apunta al estereotipo que sobre éstas se ha construido, que, claro, no es del todo ajeno a lo narrado en los cuentos, pero sí parece haberse dedicado sustancialmente a ahuecar la figura y a hacer de la cáscara la esencia.

adolescencia. Luego, más que superarlo “regresando a la normalidad”, el personaje aprende a adueñarse de sus particularidades; a ennoblecerlas, no a ocultarlas. Encontramos un paralelismo con lo antes dicho: el apropiarse de sus palabras (pasar de musa a autora) lleva a la protagonista a adueñarse de su cuerpo, su excentricidad y de sí misma. Esto se observa, como hemos visto, por ejemplo, en la apropiación del cuerpo mediante la vestimenta, pero también el cambio en las preferencias literarias predominantes nos habla al respecto:

Como en otras ocasiones, encontré compañía y complicidad en el espacio de la lectura. Opté entonces por salirme del canon francés que nos enseñaban en el liceo y busqué entre los escritores más contemporáneos. Me dediqué a rastrear autores afines a mis amistades de ese momento, *autores en guerra contra las convenciones sociales y amantes de la marginalidad*. En esa época, leí con verdadera devoción los libros del movimiento Beatnik. Más que William Burroughs o Charles Bukowski, me identificaba con las novelas de Kerouak [sic] y la poesía de Allen Ginsberg, cuya biografía me impresionó muchísimo. Me sentía particularmente inspirada por unas líneas que escribió justo antes de decidirse a dejar su trabajo de publicista y a enfrentar su enamoramiento hacia Peter Orlovsky. Son los versos que elegí como epígrafe de mi libro. Como él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar. (186-187)

La protagonista, que antes se había identificado con Gregorio Samsa a causa de su compartida rareza, ahora busca expresamente autores con los que pueda identificarse en su afán de remarcar aquella diferencia antes incómoda. De un ente marginado, pasivo, se transforma en uno activo, que crea y recrea su marginalidad, como hace el autor. En este momento, prácticamente al final de la historia, cuando la identidad de personaje y autor ha terminado de configurarse, ambos vuelven a coincidir. Debido al tiempo lineal de esta autoficción biográfica, el personaje se acerca cada vez más a la autora, de ahí que la marginalidad, que en un principio apareció como algo involuntario y hasta doloroso para el personaje, se convierta ahora en ideal y medio para encarar al mundo.

Tenemos, pues, que el dotar a la protagonista de un carácter marginal sólo se construye superficialmente un yo rechazado, apartado de los otros, pues en última instancia lo que destaca no es la posición social de este yo, sino la que tiene en el universo de la literatura. En este otro plano, la marginalidad se vuelve un medio de prestigio, que permite al yo autoficcional relacionarse con grandes escritores e incluso situarse en un plano existencial que apunta a lo sublime, apartado de lo mundano.

Así, la protagonista-autora hace manifiesta su filiación con el movimiento *beat*, dentro de éste, se vincula con unos autores y se aleja de otros. En este sentido, podríamos pensar que se ha dado un cambio más en ella y, lejos de la vena escatológica, probablemente heredera de Rabelais, que puede encontrarse en el realismo sucio de Bukowski o Burroughs, se decanta por la ansiedad ontológica de Kerouac y Ginsberg.¹⁶⁴ Con ello, no sólo nos habla de sus preferencias lectoras, sino también de la línea que la guía como autora; no sólo se separa de unos o se une a otros, sino que se inscribe en una tradición específica. De tal manera que al afiliarse con estos escritores, entra a formar parte del entramado de su tradición, y se vincula entonces también con los autores que los influyeron y los que han sido (y seguirán siendo aún mucho después de Nettel)

¹⁶⁴ No es que ésta última esté ausente de la obra de aquéllos, sino que la forma de abordarla es distinta. Al respecto, resultan pertinentes las palabras de David Calonne: “He estado leyendo un libro de entrevistas con Anthony Burgess recientemente y dice esto sobre Rabelais: «Cuando Rabelais escribió su gran libro *Gargantúa y Pantagruel*», no estaba en realidad glorificando el vómito, la defecación y la embriaguez, estaba contando una historia simbólica en la cual todos estamos sedientos de fe, y el vino o la cerveza o la embriaguez es una suerte de símbolo del éxtasis religioso» (*Conversations with Anthony Burgess*, p. 161.) Bukowski hace referencia a Rabelais en varias ocasiones en sus relatos y poemas. [...] Y a pesar de que no creo que Bukowski estuviera «sediento de fe» en el sentido de cualquier sistema religioso ortodoxo, hablaba seguido del vino como la «sangre de los dioses», como la conexión dionisiaca con el éxtasis de los antiguos griegos. Y tiene muchos poemas bastante cercanos a Li Po, a su idea taoísta de estar totalmente en el momento, totalmente involucrado con lo que uno está experimentando en el momento. Así, también Bukowski siempre escribe sobre el sexo y la bebida y el vómito y la defecación y al mismo tiempo no escribe sobre el sexo y la bebida y el vómito y la defecación. Como él dice en uno de sus poemas, buscamos más que la carne, y es esta búsqueda su verdadero tema”. David Coleonne, “David Coleonne: The TNB Self-Interview”, en: <http://www.thenervousbreakdown.com/author/dcalonne/>. La traducción es mía.

influidos por ellos.¹⁶⁵ Al respecto, apunta Ruth Amossy que las múltiples imágenes de un autor:

Pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época y se modelan a partir de aquello que Díaz llamó «escenarios autoriales» [...] las imágenes que tanto comentadores como escritores proponen del autor, son indisociables de sus representaciones estereotipadas [...] [La construcción de cada discurso] comprende tanto la implantación de estereotipos (de los que se alimenta una cultura determinada) como la constante reformulación, modulación y transformación que cada texto singular les impone.¹⁶⁶

La imagen de autor que se muestra en la obra se corresponde, así, con el estereotipo contemporáneo de escritor docto. Sin embargo, ésta se vincula estrechamente con la idea romántica del escritor de los siglos XIX y XX: de talento innato, más o menos rebelde y socialmente marginado. Y aun podríamos decir que es la segunda la que prevalece. No se trata de un autor inmerso en las tendencias literarias actuales, como se puede observar en la estructura, el manejo del tiempo, etc., que son más bien convencionales. La autora, pues, retoma, adecua y actualiza para sí el estereotipo del escritor de la Generación Beat,¹⁶⁷ sin dejar de ubicarse en su propio contexto, donde lo que prevalece es el estereotipo de escritor docto.

¹⁶⁵ Lo mismo ocurre en el caso contrario. Así, la autora de *El cuerpo en que nació*, al separarse de Bukowski y Burroughs, lo hace también de sus antecesores y predecesores. Por mencionar un ejemplo, se aleja de Breat Easton Ellis, de quien Sandro Bossio escribe: “es uno de los narradores más polémicos y controversiales de los últimos años. Seguidor absoluto del movimiento beat, pero más ligado a Bukowski y Burroughs que a los otros, elevó a su máxima expresión la literatura fácil. Es más, sentó las bases para un nuevo tipo de literatura (que en Estados Unidos se conoce, con justa razón, como «junkbooks» o «literatura basura»)”. Más allá de la carga peyorativa en estas palabras, queremos destacar el que Ellis aparezca, a través de ellas, como el exacto contrario de nuestra autora, en cuanto a sus influencias y estilos. Aunque ambos se ubican como herederos de una misma tradición general (el movimiento *beat*), cada uno se inscribe en una específica. Sandro Bossio, “Bukowski y su malsana influencia”, en: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000230/Bukowski-y-su-malsana-influencia>

¹⁶⁶ Ruth Amossy, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁶⁷ Dado que los estereotipos están íntimamente ligados con la época y el contexto en que surgen, esta actualización se vuelve necesaria, sobre todo si se quiere evitar caer en el campo de la sátira, como en el caso que analizamos.

Incluso este propósito de autofiguración parece manifiesto y perfectamente sintetizado cuando la narradora habla de: “este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego” (17). La experimentación con y la asiduidad a distintos tipos de comportamientos viciosos y adictivos que no pocas veces caracterizaron a los escritores precedentes (algo fundamental en la construcción de su clásica imagen bohemia), no le es ajena a nuestra autora, sólo que en ella se expresa de manera distinta: en el origen mismo de su escritura. Se conjugan, así, en ella el vicio y el profesionalismo, la pasión y el trabajo.

Las principales influencias de la autora, dentro de la generación beat, serían pues Kerouac y Ginsberg. Pero decíamos, con Bloom y Premat, que la influencia no es sólo cuestión de amor, sino que una actitud defensiva le es esencial. En este sentido, podemos encontrar en el uso de la palabra “beatnik”, una marca de que la autora, al mismo tiempo que honra sus raíces *beats*, también lucha contra esta tradición. Y es que, como es sabido, *beatnik* más que identificar a estos escritores, es un término con el que se los refiere despectivamente y que ellos mismos rechazaron.¹⁶⁸ Inventado por el columnista Herb Caen, “beatnik” (conjunción de *beat* y Sputnik)¹⁶⁹ arroja sobre el movimiento un aura de superficialidad: “«Beat» era un estado del ser, dijo el profeta [Ginsberg]; «beatnik» era una indumentaria exuberante. Beat era identidad; beatnik, imagen”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Cfr. James Campbell, “The birth of the beatnik”, en:

<http://web.archive.org/web/20110928030806/http://www.richmondreview.co.uk/features/campbe01.html>

¹⁶⁹ El Sputnik acababa de ponerse en órbita, se da con ello la idea de novedad, aunque en un sentido peyorativo.

¹⁷⁰ *Idem*.

El que la autora emplee esta palabra para designar a los escritores referidos puede ser ciertamente un descuido¹⁷¹ o un mero tropiezo. No obstante, partiendo de la imagen que se ha venido construyendo, de escritora con sustrato académico, es dable pensar esto como un gesto de rebeldía dentro de la influencia. La autora, pues, se afilia a los *beats* a la vez que intenta trascenderlos. No es esto un acto narcisista, no es que ella intente colocarse por encima de aquellos. Sino que, como la protagonista ha hecho con la madre, lucha la autora porque el vínculo no la consuma, por lograr construirse un yo capaz de vivir aparte del cordón umbilical. Ella se entiende con y por Ginsberg y Kerouac, pero los deja sentados a un lado del Sputnik, en aquél que fue su tiempo.

Vemos cómo la dualidad filiación/ruptura resulta esencial tanto para la conformación del yo del personaje como el de la autora. En esta suerte de “autoficción de formación” que es *El cuerpo en que nació*, el yo autoficcional se rebela ante las estructuras que lo precedieron (la madre, los autores que la influyen), pero no los abandona, si no que los retoma como cimientos para formarse una identidad autónoma. A partir de lo colectivo, de las muchas historias de vida ajenas, de los varios sucesos que construyen su identidad *ipse*, la autora-personaje construye su mismidad, la que la caracteriza como una escritora literariamente madura y con fuertes filiaciones con lo marginal.

El carácter marginal de la protagonista, es también parte fundamental de la configuración identitaria de la figura autorial (y, por ende, del yo autoficcional). Sin embargo, no se trata de un simple paralelismo, sino que al ubicarse en un contexto

¹⁷¹ Al respecto, cabe referirnos a la reseña hecha por Miguel Ángel Hernández Acosta sobre la más reciente obra de Nettel (*Después del invierno*), donde señala un recurrente descuido de la autora en cuanto a sus textos (incluyendo *El cuerpo en que nació*), lo cual lleva a preguntarse si “¿es posible seguir pensando que estas inconsistencias son atribuibles a la ficción?” Miguel Ángel Hernández Acosta, “Después del invierno, de Guadalupe Nettel”, en: <http://sdl.librosampleados.mx/2015/02/despuesdelinvierno-nettel/>

concreto: la literatura, la marginalidad se resignifica. Así pues, cuando el yo autoficcional termina de inscribirse por completo en el ámbito literario (dentro de la diégesis), la marginalidad deja de ser motivo de escarnio para mostrar su otra posibilidad, la del individuo que se ubica al margen sí, pero por encima del hombre común.

Y es que en literatura, la marginalidad ha llegado a constituirse quizá en el más noble rasgo de prestigio. La literatura (y quizá el arte en general), con sus personajes y creadores, forma su propio sistema de valores donde lo extraño es admirable y, precisamente por ubicarse al margen del mundo, se convierte en el mejor camino para mirarlo, pensarlo y conocerlo, padeciendo la carga social de la anormalidad, pero con el espíritu inmaculado, libre de banalidades. El escritor quiere ser loco, borracho, distinto, siempre al margen, para no caer al nivel de simple mortal, para ser poesía en sí mismo y hermanarse con la tradición de extranjeros del mundo y permanecer etéreo, sublime.

CONCLUSIÓN

Para Erwin Schrödinger, el fin último de toda ciencia, de toda práctica humana podríamos decir, es el autoconocimiento.¹⁷² En este sentido, resulta bastante lógico que a lo largo de la historia de la literatura se hayan cultivado distintas formas de lo que podríamos llamar escritura del yo. Desde confesiones y epístolas, pasando por el ensayo y la autobiografía, hasta las actuales novelas autobiográficas y autoficciones, en estas formas se lleva dicha necesidad humana hasta su última consecuencia: el conocimiento del individuo.¹⁷³ De una u otra forma, el hombre (hablemos en concreto del escritor) siempre se busca en su literatura, de ahí que no sean pocos quienes suscriben la idea de que, en realidad, toda literatura es autobiográfica. No obstante, el caso concreto de la escritura del yo adquiere una relevancia singular al hacer explícita la búsqueda y quebrantar, en mayor o menor medida, la frágil frontera entre realidad y ficción.

Aquí me he enfocado en un caso concreto de escritura del yo: la autoficción, práctica de clasificación aún dudosa y que ha venido cultivando en los últimos años un número creciente de adeptos, entre teóricos y creadores. Es precisamente esta puesta en conflicto de la dualidad vida-literatura, la característica fundamental de este nuevo género, de ahí que a pesar de que su práctica se remonta a mucho tiempo atrás, la autoficción haya sido considerada un fenómeno característico de nuestro tiempo. Y es que, con su borradora de fronteras, su perpetua ambigüedad, su interés por el individuo, etc., la autoficción se perfila como el perfecto equivalente literario del mundo

¹⁷² Cfr. Erwin Schrödinger, *Ciencia y humanismo*, p. 14.

¹⁷³ Claro está que no se trata de una empresa narcisista ni banal, más bien lógica y aun necesaria, pues la implicación mutua entre individuo y humanidad es tal que resulta imposible la existencia de uno sin el otro.

posmoderno, donde el ser humano ha perdido toda posibilidad de certeza, aún con respecto a su yo más íntimo.

Así, resulta casi una cuestión obligada remitirse al asunto de la identidad del individuo cuando de autoficción se trata. Y ha sido precisamente éste el tema que he considerado de mayor interés abordar con respecto a *El cuerpo en que nació*, de Guadalupe Nettel. He partido, pues, de la hipótesis de que en esta obra, la identidad del yo autoficcional es fundamentalmente la de un ser marginal, destacando el papel que en ello tiene la cuestión del cuerpo (sobre todo al referirnos a la protagonista-narradora) y el hecho de que este carácter marginal es también crucial en la configuración de la imagen de autor en el texto.

En el primer capítulo, a través de la revisión de algunos puntos clave en la historia del concepto autoficción, se vio cómo éste no sólo ha cambiado a lo largo del tiempo, sino también generado importantes puntos de discordancia entre sus teóricos, lo que ha vuelto un tanto imprecisa su clasificación. No obstante, es posible hablar de rasgos fundamentales que permiten caracterizarla. La identidad onomástica entre sus elementos (autor, narrador y personaje); la irresoluble mezcla de realidad y ficción; la reflexión constante sobre la naturaleza y falibilidad de la memoria, y el uso frecuente de recursos como la *mise en abyme*, procedimientos metaliterarios y la configuración de un discurso de temporalidad no lineal, contribuyen a la creación del pacto de lectura propio de la autoficción: el pacto ambiguo. Es esto lo que, se dijo, nos ha llevado a considerar aquí esta práctica como un género literario independiente de la novela y la autobiografía, entre las que se encuentra y de las cuales, por lo mismo, muchas veces se intenta ver como subgénero.

En el capítulo II, se analizaron los rasgos que nos llevan a considerar específicamente a *El cuerpo en que nací* como una autoficción. Se abordó primero la cuestión de los paratextos y cómo estos contribuyen a establecer la necesaria ambigüedad entre realidad y ficción al jugar constantemente con la referencialidad de la obra. El título, las imágenes, el epígrafe, etc. nos hablan de un individuo que busca encontrarse al contar su historia, pero es un personaje que el lector nunca está seguro de poder vincular con el autor, pese a la constante tentación de hacerlo. En la segunda parte de este capítulo, observamos cómo esta incertidumbre propia del género se alimenta también de un vínculo con el psicoanálisis, ya enfatizado por Serge Doubrosky desde el momento mismo de la creación del concepto y que Nettel retoma aquí como estrategia narrativa que funciona como eje articulador de los distintos elementos de esta autoficción.

En el tercer capítulo, se abordó de lleno la identidad narrativa de la narradora-protagonista. Partiendo principalmente de los conceptos de Paul Ricoeur, observamos cómo el personaje conforma su identidad al relacionarse con los otros: al ser puesto en trama. Así, la protagonista de *El cuerpo en que nací* se caracteriza fundamentalmente como un ser marginal que va cambiando y adaptándose al entrar en las relaciones de concordancia-discordancia, cuando esta mismidad suya es puesta en conflicto a partir de las interacciones con personajes como la madre o la abuela. El carácter marginal del personaje se construye desde una particularidad de su cuerpo (la mancha en el ojo), pero es sólo a partir de las relaciones con los otros —relaciones en las cuales la corporalidad sigue teniendo un papel fundamental— que éste va configurándose como parte clave de su identidad.

En el cuarto y último capítulo, la cuestión de la identidad narrativa se centró en el tercero de los componentes del yo autoficcional: el autor, lo que nos llevó a tratar el asunto de la imagen que de éste se construye en la obra. Se vinculó al autor con las figuras de narrador y protagonista a través del análisis del papel que tiene la literatura dentro de la historia. Vimos, de esta forma, cómo el carácter marginal de éstos es también pieza clave en la imagen de autor, la cual se inscribe en la tradición del escritor romántico, si bien actualizándola al hacerla coincidir con rasgos del erudito escritor del siglo XXI. Y, finalmente, pudimos observar cómo la identidad marginal del yo autoficcional termina proponiendo una forma específica de marginalidad: una sublime, fuera del mundo, pero no por debajo.

La identidad del yo autoficcional en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, es la de un individuo marginal. La noción de marginalidad que la autora maneja viene a recordarnos que, como la misma autoficción postula, en este mundo y en este tiempo en particular no hay certezas de qué asirse y, si bien es cierto que suele concebirse a los seres marginados como inferiores a los otros, los normales, seres que conforman el mundo, no es menos cierto que los márgenes están situados en todas direcciones y, más aún, que los límites entre cualquier dualidad son inciertos, por lo que un marginado fácilmente podrá situarse también arriba, e incluso en ambos extremos a la vez.

El cuerpo en que nací se presenta bajo la apariencia de una suerte de novela de formación, con una protagonista que se propone reconstruir su historia en busca de un sentido, de autocomprenderse. En una época en que la tendencia en literatura es más bien hacia la borratura del personaje, en palabras de Angélica Tornero, y en que los principios posmodernos nos hacen preguntarnos decepcionados si realmente es posible cualquier certeza o incluso si vale la pena buscarla, en este contexto decíamos, resulta

harto interesante el que nuestra protagonista logre, a fin de cuenta, desentrañar (o construirle) un sentido a su historia.¹⁷⁴

La imagen autorial que se construye a lo largo de la obra se cimienta en la marginalidad social del personaje que coincide con una marginalidad autorial. Empero, esta segunda condición marginal no tiene, ni mucho menos, la carga negativa que podría atribuírsele. En el mundo literario, hay una inversión de valores que suele tener como resultado la sublimación de lo socialmente denostado. Así, el que la instancia autoficcional intente moverse a la vez en dos mundos (el social-referencial y el literario intra y extradiegético) en no pocas ocasiones termina por volverse en su contra, pues (al menos desde mi lectura) la construcción del carácter marginal se vuelve increíble o, cuando menos, sospechosa.

Y es que uno no puede escuchar al personaje quejándose de su situación en el mundo sin recriminarle que caiga en esa exageración que muchas veces se antoja impostada. El yo autoficcional parece demasiado preocupado por convencer al lector, no sólo por presentar su visión de los hechos de su vida. Esta autoficción se vuelve, así, en ocasiones un espectáculo de máscaras exuberantes, que uno ve-lee interesado y aun maravillado, pero sin perder de vista las capas de pintura que han sido forzadas a cubrirlas.

No es difícil que el lector sienta que la narradora trata de venderle algo que ni ella sabe cómo funciona, y se vea impelido a decir: Eres marginal, bien, pero una marginal de élite. No es, sin embargo, que la marginalidad sea imposible en el mundo en que la protagonista se mueve. Un mundo con el que económica e incluso socialmente

¹⁷⁴ Podríamos hablar también de dos sentidos complementarios, si tomamos en cuenta la distinta significación que adquiere la noción de marginalidad con respecto al personaje y a la imagen de autor.

(aunque ella lo niegue) uno apenas si puede soñar. Baste recordar una novela: *Menos que cero*, del norteamericano Breat Easton Ellis. El personaje de Ellis es un marginado de clase alta, con bastantes amigos, con bastante dinero y que, sin embargo, nunca logra encajar del todo (voluntaria o involuntariamente), ni con los amigos ni mucho menos en la sociedad (en general y en la que vive). Y es que quizá la explicación, como todo en esta vida, esté en el cinismo. En la novela de Ellis, el protagonista narra su historia simple, cínicamente; no le interesa nadie, no le interesa convencer a nadie. Pero a la protagonista de *El cuerpo en que nací* está demasiado preocupada por que aceptemos la imagen que se configura. Así, ¿cómo podría realmente ser considerada marginal? No quiero decir, claro, que considere éste un mal texto. Empero, para mí, la imagen marginal, aunque presentada de manera harto interesante, no termina de concretarse. Y es sólo, quizá, la literatura en sí, lo visto en el último capítulo de esta tesis, el aspecto en el que dicha imagen resulta mejor lograda.

Es a este respecto que podemos recordar dos acusaciones frecuentemente hechas a la autoficción, las que la tachan de práctica narcisista o de género poco serio. Con respecto a lo primero, hemos dicho ya que la búsqueda del autoconocimiento es inherente al ser humano y tan importante es comprender a la humanidad como un todo, como que cada individuo se conozca a sí mismo. No tendría sentido, pues, que esta forma que Doubrosky señaló como alternativa para que los seres anónimos puedan contar su vida frente a la autobiografía de los hombres célebres, se quiera degradar con culpas inexistentes.

En cuanto a la falta de seriedad de que se acusa a la autoficción por jugar con la referencialidad al mundo real sin adherirse a un pacto autobiográfico, o decantarse plenamente por el ficcional, tendríamos que decir que como forma de arte, la literatura

autoficcional bien puede arrojar a su autor luz sobre sí mismo sin necesidad de adherirse a un protocolo específico. Y, en tanto empresa humana, el hombre puede encontrarse a través de la autoficción como en un espejo que le devuelve su imagen tal cual, o como en una máscara que le permite ser por fin quien siempre quiso. Y es que hoy que el Dios-Autor ha muerto, fácilmente podríamos hacer de la hoja en blanco un nuevo oráculo de Delfos y predicar un incitante “invéntate a ti mismo”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, España, 2007.
- _____. “¿Este (no) soy yo? Identidad y autoficción”, en *Pasajes*, No. 25 (Invierno 2007 - 08), pp. 88-101, Publicacions Universitat de Valencia, en: <http://www.jstor.org/stable/23075748>, consultado el 31 de octubre del 2014.
- _____. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en: <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>, consultado el 4 de noviembre de 2013.
- BLOOM, Harold. *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Taurus, México, 2011.
- BOSSIO, Sandro. “Bukowski y su malsana influencia”, en: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000230/Bukowski-y-su-malsana-influencia>, consultado el 10 de febrero de 2015.
- CASAS, Ana (comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ARCO/LIBROS, Madrid, 2012.
- CAMPBELL, James. “The beat of the beatnik”, en: <http://web.archive.org/web/20110928030806/http://www.richmondreview.co.uk/features/campbe01.html>, consultado el 8 de febrero de 2015.
- COLEONNE, David. “David Coleonne: The TNB Self-Interview”, en: <http://www.thenervousbreakdown.com/author/dcalonne/>, consultado el 10 de febrero de 2015.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en litterature*. Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Francia, 1989, en: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, consultado el 5 de mayo de 2013.
- GASPARINI, Philippe. “De quoi l'autofiction est-elle le nom?”, Recuperado el 2 de abril de 2014, de: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
- GENETTE, Gerard. *Ficción y dicción*, Lumen, España, 1993.
- _____. *Palimpsestos*, Taurus, España, 1989.
- GOFFMANN, Erving. *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2008.
- HERBERT, Julián. *Canción de tumba*, Mondadori, México, 2012.
- JUNG, C. G. *Teoría del psicoanálisis*, Plaza y Janés, España, 1972.
- LEJEUNE, Philippe. “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplemento 29 de Anthropos*,

- diciembre de 1991, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/128800083/LEJEUNE-Philippe-El-pacto-Autobiografico-OCR#scribd>, consultado el 17 de marzo de 2013.
- LEOWALD, *El psicoanálisis y la historia del individuo*, Ediciones Coyoacán, México,
- MARTÍ FONT, J. M. “Un canon de la narrativa en español”, Recuperado el 6 de noviembre de 2014, de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330721009_389070.html
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier. “Género literario y género audiovisual. Una propuesta para el relato cinematográfico”, en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30_13.pdf, consultado el 22 de noviembre de 2014,
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- NETTEL, Guadalupe. *El cuerpo en que nació*, Anagrama, México, 2011.
- _____. *El huésped*, Anagrama, México, 2006.
- _____. *Pétalos y otras historias incómodas*, Anagrama, México, 2008.
- “Guadalupe Nettel”, entrevista para Tv UNAM, en: <https://www.youtube.com/watch?v=3sSn6p5emqA>, consultado el 30 de noviembre de 2014.
- PARINI ROSES, Rodrigo (Coord.) *Los archivos del cuerpo: ¿cómo estudiar el cuerpo?*, PUEG UNAM, México, 2012.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/FFL-UNAM, México, 2010.
- PLEVOVÁ, Alžběta. *Las escritoras mexicanas escribiendo sobre mujeres mexicanas*, Tesis, Universidad Palacký, República Checa, 2011, en: <http://theses.cz/id/hdep4c/?furl=%2Fid%2Fhdep4c%2F;so=nx;lang=en>, consultado el 22 de enero de 2015.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, FCE, Buenos Aires, 2009.
- RAMÍREZ, Santiago. *Infancia es destino*, Siglo XXI, México, 2009.
- RICOEUR, Paul “La identidad narrativa”, en: <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>, consultado el 19 de diciembre de 2014.
- _____. *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2011.
- RINCÓN BRISEÑO, Casandra E. *La imagen corporal: su valoración y aplicación en la psicología contemporánea*, FFyL UNAM, México, 1969.
- SÁNCHEZ ESCÁRCEGA, Jorge. *La práctica psicoanalítica*, UAZ, México, 2007.
- SÁNCHEZ PLÁCIDO, Rafael. “Volver al cuerpo. Notas sobre la narrativa de Guadalupe Nettel”, 10 de abril de 2014, en: <http://minombre.es/rafasuarez/archives/2533>, consultado 6 de agosto de 2015.

- SCHRÖDINGER, Erwin. *Ciencia y humanismo*, Tusquets, México, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Los géneros del discurso*, Waldhuter Editores, Buenos Aires, 2012.
- TORNERO, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, UAEM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2011.
- TORO, Vera *et al.*, *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
- VITAL, Alberto. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, UNAM, México, 1994.
- ZAPATA, Juan. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2014.

RESEÑAS

- ESCUR, Núria. “Los hijos de los hippies”, *La Vanguardia*, 27 de octubre de 2011, en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Nettel%20NH%20491%20-%20La%20Vanguardia%20E.pdf>, consultado el 12 de agosto de 2015.
- GÁNDARA, Diego. “Esa maldita infancia”, *La Razón.es*, 8 de diciembre de 2011, en: http://www.larazon.es/historico/5052-esa-maldita-infancia-TLLA_RAZON_416543#.Ttt1H29MCOGrniG, consultado el 14 de agosto de 2014.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. “Una mancha en el ojo”, *ABC*, en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Nettel%20NH%20491%20-%20ABC.pdf>, consultado el 14 de agosto de 2014.
- GARCÍA, Javier. “Guadalupe Nettel: «Escribo una apología de la belleza insólita»”, *La Tercera*, 2 de enero de 2012, en: <http://diario.latercera.com/2012/01/02/01/contenido/cultura-entretencion/30-95864-9-guadalupe-nettel-escribo-una-apologia-a-la-belleza-insolita.shtml>, consultado el 14 de agosto de 2014.
- GIRGADO, Luis Alonso. “Guadalupe Nettel: de tatuajes, cicatrices y otras huellas del vivir”, *El ideal gallego*, en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Nettel%20NH%20491%20-%20EI%20Ideal%20Gallego.pdf>, consultado el 14 de agosto de 2014.
- HERNÁNDEZ ACOSTA, Miguel Ángel. “Después del invierno, de Guadalupe Nettel”, en: <http://sdl.librosampleados.mx/2015/02/despuesdelinvierno-nettel/>, consultado el 25 de abril de 2015.
- KUNZ, Marco. “Sin nostalgias infantiles”, *Quimera*, en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Nettel%20NH%20491%20-%20Quimera.pdf>, consultado el 12 de agosto de 2014.

MASOLIVER RÓDENAS, J. A. “El goce y el terror”, *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 2011, en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/Nettel%20NH%20491%20-%20La%20Vanguardia.pdf>, consultado el 14 de agosto de 2014.