EL COLEGIO DE MÉXICO

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

ESTRATEGIAS TEXTUALES DE LA NARRACIÓN DE LA EXPERIENCIA Y DE LA CONFIGURACIÓN DEL YO EN SIETE AUTOBIOGRAFÍAS DE LA COLECCIÓN *JÓVENES ESCRITORES MEXICANOS PRESENTADOS POR SÍ MISMOS*

Tesis que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

presenta

Eleazar Humberto Guerra de la Huerta

ASESORA: Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo

México, D. F., abril de 2015

A la memoria de mi hermanita Patricia

Para Fernando Ruiz Cortés quien desde que me abrió su puerta me respetó,
mostrándome el camino por el que podía aprender a respetarme

Para Elena, Roberto y Mónica: los lazos construidos son tan flexibles
y volitivos que permanecen

La fotografía siempre es pasado, una vez que has apretado el botón del disparador ya no somos como somos, somos como éramos.

Alberto García-Alix

Mirad, no tengo rostro, lo que exhibo es la cara del instante.

Edmond Jabès

He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarlo. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que sucede, y trata de vivir su vida como si la contara.

Jean-Paul Sartre

ÍNDICE

Introducción 9

Capítulo 1
Perspectivas teóricas en la crítica del texto autobiográfico
Introducción 19
Autobiografía e historia 20
Autobiografía: poder cognoscitivo y fenómeno de lectura 29
Autobiografía: presencia y ausencia de un género 55
Estrategia de investigación 57

Capítulo 2
La existencia como espectáculo: Las autobiografías dramáticas de José Agustín y Carlos Monsiváis
Introducción 61
La narración dramatizada 65
La dialogación y el registro del habla 100
Conciencia de la audiencia 111
El yo configurado en la autobiografía dramática 128

Capítulo 3
El texto como territorio experimental: las autobiografías poéticas de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo
Introducción 165
La imagen, estructuradora de la narración 170
La subjetivación de la experiencia 194
La literatura: razón y medida de la existencia 208
El yo configurado en la autobiografía poética 232

Conclusiones 288
Bibliografía 299

Introducción

La división tajante entre los diferentes géneros literarios, que organizó el estudio crítico de la literatura durante muchos años, ha experimentado actualmente un considerable cuestionamiento. De igual manera, la tradicional división entre textos creativos o de ficción y textos referenciales parece no ser ya la mejor fórmula para entender los fenómenos de puesta en texto. Esta situación ha dado lugar a la inclusión y revaloración de textos que anteriormente se consideraban fuera del ámbito de las preocupaciones de la crítica literaria. Los diarios, los epistolarios, los retratos, el periodismo narrativo o de investigación, las semblanzas, las biografías y las autobiografías se consideraban sólo como textos accesorios que podrían "adornar" una investigación literaria, servir como "aperitivo" de un banquete analítico, pero nunca se les concebía como el objeto de estudio principal de una investigación dentro de este campo.

En el caso de la autobiografía, los beneficios de esta puesta en crisis resaltan a la vista. En primer lugar, el cuestionamiento de la adscripción genérica exclusiva ha puesto en perspectiva la definición del carácter propiamente literario de un texto; particularmente de textos de corte narrativo. ¿Podrá alguien negar la complejidad narrativa e interés literario de textos autorreferenciales como los escritos por José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo o Alfonso Reyes al hablar de literatura mexicana del siglo XX? En el caso de estas cuatro figuras literarias pertenecientes al canon (y de muchas otras también canónicas o en proceso de acceder al canon) sus trabajos autorreferenciales han sido poco leídos y poco analizados. En estos casos, como en los textos que conforman el corpus de la presente investigación, generalmente se reconoce la importancia de esta parcela dentro del

conjunto de obras de los respectivos autores, pero raramente se eligen las mismas como el objeto literario principal de una investigación. En situaciones así, la crítica parece haber procedido por pudor o ausencia de interés literario trascendente (la materia vivencial que los alimenta al ubicarse en el ámbito de la no ficción no responde a los requerimientos analíticos de una investigación objetiva situándose así en el espinoso campo de lo personal). Por ello, se ha enfocado la atención exclusivamente en las grandes obras, los grandes discursos narrativos principalmente, en los cuales se impone una visión hegemónica de lo "importante" y lo personal se descarta por "nimio", "vacuo", meramente anecdótico. En resumen, se privilegia el discurso público y se desprecia lo considerado privado, sin tomar en cuenta que cualquier texto una vez impreso adquiere un estatus público y social innegable equiparándose así con las obras consideradas "literarias".

Ante la falta de estudios autobiográficos desde la perspectiva literaria surgió, entonces, en segundo lugar, la motivación inicial para llevar a cabo esta investigación. La cual radica en la doble fascinación que como lector ejercen los textos autobiográficos sobre nuestras preferencias de lectura y análisis: interesan los mecanismos narrativos formales (tradicionalmente asociados a la ficción narrativa) tanto como los contenidos referenciales (habitualmente relacionados con textos clasificados como "no literarios"). Hasta fecha muy reciente, estos dos ámbitos se concebían como excluyentes; no obstante, ahora se les hace coincidir con la intención de analizar formal y temáticamente este tipo de objetos textuales y así se les ha incluido como textos integrantes del campo literario, poseedores de una hibridez a la que está gravitando gran parte de los creadores literarios mexicanos actuales.

Por ello, en tercer lugar, ahora es posible hacer entrecruzamientos que anteriormente se concebían como imposibles, éste es el caso que anima a la presente

investigación: cómo pueden textualizarse los contenidos referenciales utilizando prácticamente las mismas herramientas o elementos formales recurrentes en la ficción narrativa. Más aun, qué consecuencias, beneficios, posibilidades o conocimientos particulares pueden manifestarse en este tipo de textos cuando existe una triple identidad entre autor, narrador y personaje principal.

El texto autobiográfico concebido como aquel en el que confluye la triple identidad recién nombrada es el objeto literario que nos interesa. Este tipo de textos además posee otra doble dimensión, su condición de producción y recepción que hace al texto autobiográfico aún más atractivo: interesa tanto la información referencial como los mecanismos narrativos y estéticos por los que se textualiza dicha información. Esto es un proceso que en ningún caso apunta a la transparencia informativa, si no a su complejización; siendo esta problematización la cuarta ventaja que nosotros vemos en analizar textos de corte autobiográfico.

La autobiografía mexicana es un campo de estudio que está dando sus primeros resultados. Como se señalaba anteriormente, hay muy pocos estudios sobre este tipo de textos mexicanos y en la bibliografía se pueden localizar si no todas, gran parte de las referencias que se han dedicado a este menester. Al realizar una primera búsqueda bibliográfica se hizo obvia la magnitud de la desatención crítica y, por tanto, las variadas posibilidades de intervención analítica. La sistematización realizada por Richard Woods delineó las amplias dimensiones del campo autobiográfico mexicano y permitió, por principio, desautorizar el lugar común que indica a las tradiciones hispánicas como reacias

a la producción de textos de este perfil. Por el contrario, los dos trabajos de Woods permiten apreciar un amplio campo poco investigado.[1]

El conocimiento previo que teníamos sobre la autobiografía de Sergio Pitol guío, gracias a sus características paratextuales, a conocer un caso particular de producción autobiográfica: a mediados de la década de 1960 se publicó una colección de once autobiografías escritas por igual número de autores. El proyecto general se denominó "Jóvenes escritores mexicanos presentados por sí mismos" y fue una iniciativa de Emmanuel Carballo quien tuteló el proyecto a través de la ahora extinta Empresas Editoriales. Así, entre 1964 y 1966, aparecieron 11 autobiografías cuyos autores compartían una serie de características: todos eran escritores cuyos trabajos literarios empezaban a mostrar su valor e incipientemente aportaban elementos para su inclusión canónica. En todos los casos, los textos fueron una petición expresa y debieron ajustarse a una breve extensión, alrededor de 60 páginas impresas en un formato media carta. Todos los textos llevan por título el nombre del propio autor, los precede una nota de presentación del editor Carballo y en su conjunto representan una infracción a la teoría general del texto autobiográfico.[2]

Generalmente, este tipo de textos se ha pensado como una obra de producción tardía, que responde a una motivación muy personal y que se da cuando el autor en cuestión se ha ganado un lugar en el parnaso literario (o en cualquier otra área de desarrollo humano) y este

---

[1] Cfr. Richard Donovan Woods. "Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography", *Hispania*, Greeley, CO, 77, 8, diciembre de 1994, pp.750 – 802 y *Mexican Autobiography / La autobiografía mexicana. An Annotated Bibliography / Una bibliografía anotada*, trad. de Josefina Cruz – Meléndez, Greenwood Press (Bibliographies and Indexes in World History, 13) Nueva York, 1994.

[2] Muy probablemente Emmanuel Carballo tomó la idea de esta colección a partir de la autobiografía del poeta ruso Yevgeny Yevtushenko. La editorial Era la publica en 1963 bajo el título de *Autobiografía precoz/seguida de ocho poemas*. V. Bibliografía.

reconocimiento permite y justifica, en cierta medida, la redacción autobiográfica. Muy por el contrario, el corpus seleccionado presenta las condiciones opuestas de producción: el espacio autobiográfico (como lo explica Lejeune) es muy reducido, no es una obra de madurez puesto que los autores por su edad (todos andan en la tercera década de su existencia) apenas comienzan a producir obra y la tarea no nace por iniciativa propia; muy por el contrario es una invitación con requerimientos de extensión definidos y; por último, todos los textos se inscriben dentro de un proyecto editorial; es decir, se conciben como una colección en busca de capturar la atención lectora, se apuesta entonces a un proyecto que tiene la finalidad de venderse, de poner en circulación contenidos culturales novedosos, cuestión ésta inédita dentro de la literatura mexicana.

Paralelamente, una revisión de la crítica especializada dedicada a examinar la obra de los autores incluidos en la colección de Empresas Editoriales indicaba dos apreciaciones acerca de las piezas autobiográficas. En un caso se ignoraba totalmente su existencia, seguramente por desconocimiento o por no valorarlas como piezas analíticamente valiosas, en fin por no considerarlas textualmente independientes, sino atadas a una referencialidad transparente, sin intervención del artificio literario. Una segunda actitud, señalaba la existencia de estos textos, simplemente como pertenecientes a las primeras etapas de desarrollo de los respectivos autores, pero igualmente (como en el caso del desconocimiento total) no se consideraban como piezas dignas de ser analizadas, sobre todo al cotejarlas con los trabajos considerados ficcionales y de mayor madurez creativa, como ya habíamos señalado en párrafos anteriores.

Afortunadamente, la atención crítica ha ido considerando, de manera creciente, a estos textos como literariamente valiosos y cuya independencia los hace posibles piezas

analíticas, sin que necesariamente sean subsidiarias del resto de la obra de sus autores o que tan sólo sean depósitos más o menos fieles de experiencias referenciales cuya puesta en texto no supone ninguna adherencia, ganancia o transformación por el proceso mismo de textualización. Los años recientes han visto la reedición de un buen número de estas autobiografías lo cual ya es muestra de que los intereses y gustos literarios son dinámicos y susceptibles de transformarse constantemente.[3]

Si bien en el momento de la publicación de las autobiografías a sus respectivos autores no podía colocárseles más que en la categoría de "promesas" y el devenir de los mismos ha sido variopinto; el tiempo ha colocado en una situación canónica privilegiada a la mayoría de ellos. Muy probablemente el interés que despiertan ahora estos textos se deba a este proceso que para los autores que comenzaron a producir literatura en la década de 1960 ahora ha llegado a su cúspide. No obstante, esperamos que las siguientes páginas sirvan para entender estos textos como pertenecientes a un género híbrido poco comprendido, la autobiografía, y que también sirva para redimensionar algunos aspectos de autores que en la actualidad tienen justificada popularidad y reconocimiento. Por ello, se eligieron siete autobiografías del total de once publicadas en la colección. Durante el proceso de investigación crecía la importancia de algunos textos y de sus similitudes estructurales que permitió, finalmente, agruparlos en dos grandes categorías analíticas. En el primero se ubicaron los textos de Carlos Monsiváis y de José Agustín bajo la categoría de autobiografías dramáticas. Mientras que en la categoría de autobiografías poéticas se consideraron las

[3] Con la excepción del texto de Carlos Monsiváis, que se reeditó en dos ocasiones, las demás autobiografías sólo tuvieron una impresión. No obstante, en los últimos años se han hecho nuevas ediciones de las autobiografías de Sergio Pitol, Vicente Leñero y Salvador Elizondo, de las que tenemos conocimiento.

autobiografías de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo y Vicente Leñero.

Ante tal decisión, se puede pensar que la autobiografía de Marco Antonio Montes de Oca debería estar incluida en el segundo grupo; así como el texto de Gustavo Sainz debería estudiarse en el primero. En un inicio así fue, pero su escaza calidad y ausencia de vinculación estructural con los demás textos hacía prácticamente imposible el análisis.

Por su parte, la exclusión de las autobiografías de Tomás Mojarro y Raúl Navarrete responde a otra circunstancia. Las características de las mismas corresponden al texto autobiográfico tradicional que se conoce como autobiografía oratoria. No obstante, la desaparición literaria de estos dos autores hacía difícil seguir los ejes temáticos que aquí se persiguen. El cambio de intereses profesionales del primero y el fallecimiento del segundo provocaron que se dejaran para otra investigación que queda pendiente de realizarse.

En el primer capítulo se hace una revisión de la teoría autobiográfica la cual concibe estos textos como pertenecientes a un género híbrido. Esta condición le atribuye intereses tanto referenciales (meramente la fijación de contenidos históricos en el texto) como estéticos (los procedimientos utilizados para verter dichos contenidos de forma que configuren al autobiógrafo y su experiencia y mantengan la atención del lector). El panorama teórico es muy amplio y si bien se trata de resumir los postulados básicos de las tres escuelas teóricas más destacables, el énfasis se hace en los acercamientos que enfatizan el poder cognoscitivo del texto autobiográfico y que se utilizan a la hora de analizar las autobiografías.

En el segundo capítulo se estudian las autobiografías de Carlos Monsiváis y de José Agustín, bajo la categoría de autobiografías dramáticas. Estos autores, de manera breve,

espectacularizan, si este término es posible, su experiencia. Para lo cual conciben la narración como una constante puesta en escena en la que ellos entran y salen a voluntad, pero siempre toman el papel protagónico único o principal. Se detallan, entonces, las estrategias textuales por las que dan cuenta de este procedimiento que recala en una configuración del yo que se quiere inalterable, fiel a sí mismo, puesto que la experiencia es un campo para probar características y rasgos permanentes e inalterables. Es, entonces, el texto como perpetua representación teatral, pero que no altera la personalidad, por el contrario la reifican. Por ello recurren al diálogo o monólogo, discurso directo propio de la dramaturgia, la apelación directa al lector-espectador, entre otros recursos que se detallan más adelante.

Mientras que en el tercer capítulo se analizan los textos de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo y Vicente Leñero como autobiografías poéticas. Estos traducen la experiencia a través de una serie de recursos retóricos propios de la lírica, sobre todo recurren al oxímoron y la imagen para narrar su experiencia. A través de éstos, los autores conciben su propia vida como signada por la incertidumbre, la revelación, la fuerza del instante y raramente confían en el sentido lineal y progresivo de la existencia.

Como esperamos que sea apreciable, el análisis en ambos capítulos parte de los recursos estructurales (las estrategias textuales) y de ahí se dimensionan y estudian las preocupaciones temáticas. Obviamente, está implícita la posición de que la naturaleza y el alcance de los recursos de estilo moldean, constriñen y a la vez liberan la material

vivencial y proporcionan una específica configuración del yo retratado en los textos y, finalmente, les brindan una significación específica que rara o escasamente ha sido discutida críticamente. Por último, un apartado conclusivo cierra la presente investigación.

Capítulo 1

Perspectivas teóricas en la crítica del texto autobiográfico

Introducción

El campo teórico que alimenta y guía el estudio de textos autobiográficos es vasto y robusto. A grandes rasgos se distinguen tres escuelas de pensamiento crítico. James Olney las clasifica de la siguiente forma. La perspectiva del "bios" donde interesa el contenido histórico del texto, su veracidad factual. Mientras que la perspectiva del "autos" acomete sus análisis bajo la idea de que este tipo de textos, efectivamente, retienen un poder cognoscitivo. Pero cuyo sujeto configurado y referencialidad son actualizados en el momento de la lectura, es decir, susceptibles de interpretación y donde el manejo del lenguaje escrito toma un papel fundamental. Por último, la perspectiva de la "graphe" niega la capacidad cognoscitiva del texto autobiográfico y se inclina a una lectura inmanente de tipo ficcional. Desde este punto de vista, la autobiografía es una ficción y el yo configurado en sus páginas resulta también ficcional.

En esta investigación se siguen los postulados de la perspectiva del "autos", no sin antes reconocer que se pueden realizar otro tipo de pesquisas utilizando las propuestas metodológicas de las perspectivas del "bios" como de la "graphe". No obstante, en las siguientes páginas se hace un recuento crítico de las tres posturas para evidenciar sus alcances y para fundamentar el tipo de análisis autobiográfico que aquí se lleva a cabo en los capítulos segundo y tercero.

Autobiografía e historia

Durante la primera mitad del siglo XX, la crítica desestimó el estudio de la autobiografía por no considerarla propiamente un texto literario. Su pretendido carácter referencial la colocaba en el ámbito del documento histórico y por tanto, su supuesto valor residía exclusivamente en ser testimonio "verídico" de un autor, de su época y de la singular articulación entre ambos. Este primer reparo de la crítica literaria al texto autobiográfico resultaba, sin embargo; equivocado, puesto que en la misma época la teorización histórica ya se cuestionaba la "veracidad" absoluta del documento referencial. Para Marc Bloch, por ejemplo, ni siquiera el documento es "fiel" al pasado; por el contrario, lo deforma, lo adecua a intereses concretos, lo distorsiona de tal manera que esa misma desviación se vuelve reveladora de un momento determinado y de una manera de concebir los procesos históricos. Para el autor, la mentira es una forma (entre muchas posibles) de testimonio y en vez de desalentar el afán de conocer mejor el pasado, lo hace más productivo: "En nuestra inevitable subordinación al pasado, condenados, como lo estamos, a conocerlo únicamente por sus rastros, por lo menos hemos conseguido saber mucho más acerca de él que lo que tuvo a bien dejarnos dicho. Bien mirado, es un gran desquite de la inteligencia sobre los hechos."[4] La teoría de la historia continúo depurando esta categorización de los rastros documentales del pasado y, desde nuestro punto de vista e intereses particulares en esta investigación, es la escuela francesa de los *Annales* la que logra una diferenciación

[4] Marc Bloch, *Introducción a la historia*, FCE (Breviarios, 64), México, 2003, pp. 46. Cfr., pp. 61, 66, 68, 94, 106, 114 y 150 del mismo texto. Para Bloch, el testimonio no es transparente, está totalmente relativizado y posee la misma polisemia que se le ha adjudicado tradicionalmente al texto literario. De esta manera, el recelo que se le tenía al texto autobiográfico resulta injustificado.

precisa de los documentos a través de la clasificación del *annale*, la *chronique* y la *histoire*. El primer término remite a la idea de un acontecimiento aislado, un suceso que ha sido registrado, pero que no tiene todavía relevancia característica, esta última cualidad se obtiene al agrupar varios *annales* en una *chronique* la cual logra su significación plena a través de la *histoire* que le proporciona una determinación semántica específica.[5] Esta clasificación nos parece sumamente útil para acercarse al sustrato referencial del texto autobiográfico, pues es por medio de la narración retrospectiva que los hechos (*annales*) se engarzan de tal forma que se convierten en una *histoire* con sentido determinado, el cual ha sido enfocado desde una perspectiva elegida y así el texto deviene en una versión premeditada del pasado. Bruner y Weisser, usando el término autoinforme como una versión de lo autobiográfico, relacionan estos tres niveles de documentación con el tipo de información contenida en el texto autorreferencial:

> Los autoinformes son así: un recuerdo sospechosamente motivado de acontecimientos al estilo del *annale* ("la severa maestra de tercer grado"), a los que se les da significado a través de *chroniques* ("mi batalla contra el autoritarismo en la escuela"), integrados en una *histoire* más o menos vaga ("mi constante búsqueda de autonomía en una cultura que exige el conformismo").[6]

Adhiriéndonos a la recién mencionada posición, aquí se considera el sustrato referencial del texto autobiográfico como una versión particular de la *histoire* de su autor

---

[5] Peter Burke afirma que la escuela o movimiento de los Annales se caracteriza por despreciar, en un primer instante, la historia política y la narración tradicional de los hechos a favor de una historia analítica orientada a un problema específico, el cual es seleccionado de toda la gama de actividades humanas y que para hacerle justicia al problema o situación seleccionados debe recurrir a la interdisciplina. Sin embargo, para la década de 1980, se reconsidera la narrativa de los hechos políticos como "la superficie de la historia". Estos postulados son los que convierten a los Annales en la posición histórica más revolucionaria y trascendente durante el siglo XX. V. *The French Historical Revolution. The* Annales *School, 1929-89*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

[6] Jerome Bruner y Susan Weisser. "La invención del yo: la autobiografía y sus formas", en David Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 179.

quien ha elegido una serie de *annales* que en conjunto forman una o varias *chroniques* y que toman su dimensión más depurada a través de dicha *histoire*, o sea el texto autobiográfico en cuestión. Los mencionados críticos afirman que los sucesos del pasado se adecuan a las necesidades del presente de la enunciación y que por lo tanto son siempre resignificados y susceptibles de ser reinterpretados. De esta manera, el texto autobiográfico es una *histoire* determinada por el momento de su enunciación, en la cual los hechos recolectados y resignificados presentan desde un inicio una negación del concepto de veracidad y fidelidad absolutas, incuestionables y, por ello mismo, ininterpretables. Así, es posible ver que el reparo literario estaba mal fundado, ni siquiera la propia disciplina histórica veía de forma inamovible y monolítica al documento; por el contrario, lo caracterizaba de forma dinámica y susceptible de variadas interpretaciones, de la misma forma en que la crítica literaria se ha acercado tradicionalmente a su objeto de estudio.

Como continuación de la misma posición epistemológica, al caracterizar al texto autobiográfico como poseedor de un poder cognoscitivo absoluto, se consideraba el artificio literario tan sólo como un medio por el que necesariamente se expresaba una referencialidad transparente, sin reflexionar que la utilización de una poética determinada modificaba esa misma referencialidad. No obstante, algunos críticos literarios, de manera esporádica durante las primeras décadas del pasado siglo y más constantemente hacia las décadas de 1950 y 1960, empezaron a prestarle atención al corpus autobiográfico, pero cometiendo la misma falta recién comentada.[7] James Olney llama a este primer acercamiento la perspectiva del

[7] Para una contextualización histórica del desarrollo de la crítica literaria sobre la autobiografía es recomendable consultar el artículo de James Olney "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", en el libro por él coordinado *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

bios, en la cual los críticos se dedicaron a analizar los textos autobiográficos como relatores fidedignos del sujeto y su entorno y por ello las marcas textuales que daban cuenta de estas dos instancias debían estar investidas por la exactitud y la sinceridad. Esta permanencia de significados lleva implícita la noción de un sujeto único y permanente, transhistórico y; por lo tanto, localizable en textos muy antiguos o muy contemporáneos. El sujeto en este sentido se concibe como inamovible, incuestionable, unitario y hegemónico. El develamiento de la forma en que estas dos actitudes se manifestaban textualmente era la comprobación de que se estaba frente a un texto de valía y confianza históricas y, por tanto, digno de leerse como medio para acceder a una "verdad" más profunda, más trascendente, ubicada en un sitio ideal, solamente alcanzable en el horizonte de las expectativas. La justificación del estudio autobiográfico en este caso es meramente extratextual y subsidiaria ingenua de otra disciplina, la historia, la cual ni siquiera, como hemos señalado, consideraba a sus documentos, a sus textos, material transparentemente confiable.

Sin embargo, es necesario reconocer que estos primeros críticos comenzaron a romper, sin darse cuenta de la trascendencia del hallazgo, el rígido paradigma de la división genérica literaria.[8] Pero, de igual manera, en la actualidad sus logros e investigaciones tienen tan sólo, paradójicamente, un valor histórico por haber llamado la atención sobre el hecho de que la autobiografía tenía que ser considerada y valorada en forma literaria. La espera fue realizada pacientemente por la autobiografía hasta el momento actual en que la misma ha

[8] La trascendencia de estos trabajos seminales fue puntualmente esclarecida por Spengemann cuando indica: "While Dilthey and Misch were interested in autobiography mainly as a source of information about other than autobiography, implicit in their contentions regarding the unique value of this source is the idea that the form itself is unique. This idea has led to two sorts of studies –inquires into the conditions responsible for the peculiar traits of autobiography, and comparisons of the finished product with other literary forms – which have the common aim of defining the distinctive character of the genre but quite different in their effects." En "The Study of Autobiography: A Bibliographical Essay" en su libro *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1980, pp. 206-207.

sido elevada como objeto de estudio literario, propiamente dicho. Esta conceptualización literaria del texto autobiográfico se realiza, acentuadamente, a partir de la década de 1970 cuando comienzan a publicarse trabajos teóricos y críticos que procuran entender este tipo de narración del yo desde la óptica de los estudios literarios, aunque desde acercamientos diferentes que discutiremos más adelante.

En la actualidad, el análisis de la autobiografía se ha convertido en la arena más adecuada para dirimir cuestiones nodales de los estudios literarios en particular, pero que igualmente resultan de singular importancia en las demás disciplinas humanas y sociales. En general, todas las disciplinas que se acercan al fenómeno del sujeto y su relación con el lenguaje como medio de expresión de ese sujeto están gravitando alrededor de las mismas cuestiones. Gracias a su carácter netamente híbrido, la autobiografía transita simultánea, necesaria e irremediablemente tanto en el texto documental como en el texto ficcional, lo cual permite discutir y apreciar temas fundamentales del campo crítico de la literatura, las humanidades y las ciencias sociales y conductuales. Así, en la autobiografía se pueden analizar, bajo una lupa de amplio alcance, fenómenos como el estatuto de autor, la relación entre ficción y realidad, la identidad, la verdad, la referencialidad, la autenticidad, el sujeto y el papel del lenguaje en la conformación del mismo, entre otros posibles temas. Son muchos los autores que señalan este papel fundamental que ahora juega la autobiografía en la teorización y la crítica literarias; entre ellos se encuentra Spengemann quien señala: "The years that have slipped by since I began work on this little book have seen autobiography

move from the borderlands of literary study to a place much nearer to the privileged center traditionally occupied by fiction, poetry, and the drama." [9]

No obstante, es necesario enfatizar desde ahora que la desacreditación de los primeros acercamientos analíticos al texto autobiográfico de corte historicista exclusivamente, no anula una fundamental dimensión histórica de este tipo de narrativa. La diferencia consiste en una muy importante cuestión de relativización. Mientras que anteriormente se apreciaba una clara e incuestionable conexión entre la textualidad y la referencialidad, esa conexión se ha problematizado, se ha puesto en cuestionamiento de forma tal que la autobiografía tiene un sustrato histórico seminal, pero que se presenta de tal modo que no puede confiarse en él de manera incondicional; por el contrario, al hablar de autobiografía nos enfrentamos con un referente tamizado por varios filtros de todo tipo (lingüísticos, poéticos, ideológicos, entre otros) que es necesario tomar en consideración y con reserva. En este sentido, coincidimos con Weintraub quien indica que la autobiografía contiene un sustrato histórico primordial y que desde el punto de vista del análisis literario también puede ser un objetivo de investigación, es decir permite realizar una lectura sociocrítica:

> Cuando se estudia el fenómeno de la autobiografía desde las consideraciones anteriores, lo más acertado es buscar, dentro del amplio campo de obras autobiográficas, aquella forma autobiográfica específica en la que el autor, considerando su vida como un proceso de interacción con el mundo coexistente, acomete la tarea de darle forma a la visión retrospectiva de una parte significativa de

[9] William Spengemann, *op.cit.*, p. XI. A una conclusión similar llega Anderson en su revisión del texto autobiográfico cuando afirma: ""While autobiography supplies few certainties or answers, its study leads us to engage with some of the most intractable and important questions of our time." en Linda Anderson, *Autobiography*, Routledge (The new critical idiom), Londres y Nueva York, 2000, p. 133. De igual forma, ver Ángel G. Loureiro, "Direcciones en la teoría autobiográfica", en *Escritura autobiográfica: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, (Biblioteca filológica hispánica, 14), UNED, Madrid, 1992, pp. 33-46; y "Problemas teóricos de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos Anthropos (Monografías temáticas, 29), Barcelona, 1991, pp. 2-8.

la misma. Esta forma autobiográfica en particular podría ser considerada la esencia de la autobiografía pues se acerca en mayor medida al ideal de la autobiografía como un género con una dimensión histórica importante. [10]

De igual manera, resulta pertinente señalar otro error significativo de la perspectiva del bios, el cual consiste en conceptualizar a la autobiografía como una forma de expresión literaria transhistórica, consustancial a una supuesta dimensión humana universal y, por consiguiente, presente en todo tiempo y lugar.[11] Aquí no compartimos esta posición; no obstante, es necesario reconocer que atrajo la atención sobre la presencia de la narrativa del yo desde las antigüedades orientales, egipcias y clásicas hasta la baja Edad Media. Sin embargo, consideramos que no se puede hablar de autobiografía propiamente dicha, pues ésta supone condiciones de producción y de lectura particulares que se comentarán más adelante.[12]

---

[10] Weintraub, Karl J. "Autobiografía y conciencia histórica", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* Suplementos Anthropos (Monografías temáticas, 29), Barcelona, 1991, p. 25.

[11] En una entrevista, Philippe Lejeune critica la obra de Gusdorf que el primero considera como caso extremo de ese pretendido universalismo: "Dans son gran livre en deux volumes de 1990, il fait remonter l'origine de l'autobiographie au debut de la Bible, à Adam et Eve, ce qui me semble une illusion, l'illusion de vouloir que tout ait toujours existé.", en Michel Delon, "Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie", *Magazine Littéraire*, 409, mayo, 2002, p. 21.

[12] En este caso nos referimos a la clásica obra de George Misch *A History of Autobiography in Antiquity*, 2 vols., Greenwood Press, Westport, 1973. Sobre la naturaleza de esta obra Mauricio Ferraris indica que la misma había sido concebida para participar, en primera instancia, en un concurso sobre este género convocado por la Academia Prusiana de Ciencias y cuya versión definitiva data de 1950: "La reconstrucción histórica, en esta versión, da comienzo a partir de las inscripciones sepulcrales egipcias, empezando a desmantelar el prejuicio según el cual la autobiografía sería una invención occidental y moderna, *grosso modo* contemporánea a Rousseau y con una anómala anticipación en San Agustín (en 1909, al regreso de un viaje de estudios en la India y en China, Misch había dedicado un ensayo a las biografías de los mandarines). Prosigue con el momento griego del descubrimiento de la individualidad y del impulso de conocerse a sí mismos (Platón y la *Séptima carta*, Isócrates), con el mundo helénico y romano (autobiografía política y análisis de los caracteres siguiendo el modelo de Teofrastos). El segundo tomo trata sobre el desarrollo de la autobiografía, en los movimientos filosóficos y religioso (Cicerón, Luciano, Séneca), sobre el florecimiento tardío antiguo (Libanio, Néstor), sobre el surgimiento de las confesiones como género literario, sobre el concepto plotiniano de individualidad, y concluye con la poesía autobiográfica de Gregorio Nazianzeno, las *Confesiones* y *Retractaciones* de San Agustín, y el *De consolatione* de Boecio". en Maurizio Ferraris, *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, Taurus, México, 2001, pp. 27 – 28. La obra estaba proyectada para alcanzar hasta la época contemporánea, la muerte de Misch lo impidió. Hemos reproducido los comentarios de Ferraris porque hacen patente la actualidad de la discusión genérica que discutimos. En realidad, Ferraris obvia en su argumentación

Uno de los críticos responsables, en gran medida, del auge de los estudios literarios de la autobiografía, Philippe Lejeune, determina como anacronismo histórico la deficiencia epistemológica contenida en la perspectiva del bios. El crítico indica que definir como pertenecientes al género autobiográfico a toda una serie de obras donde se presenta la primera persona del singular como responsable de la enunciación, una evidencia textual innegable, no es suficiente para fines de clasificación genérica, ya que supone el reconocimiento de la existencia de un sitio atemporal en el cual la historia se desarrolla sobre un fondo permanente.[13] Esta necesidad de permanencia del carácter humano retratado en el texto es ilusoria y muy común:

> Cette illusion est trés naturelle: elle correspond à l'opération historique la plus spontanée, qui nous fait redistribuer sans cesse les éléments du passé en fonction de nos catégories actuelles. L'anachronisme consiste ici à prende un trait aujourd'hui pertinent dans notre système de définition des genres (discours à la première personne associé à une forme quelconque d'engagement personnel), et à croire que ce trait a toujours eu le même type de pertinence, c'est-à-dire que le système d'opposition est inhérent au trait, alors qu'il est purement historique et daté. Ce qui reviendrait, dans la terminologie de J. Tynianov, à confrondre forme et fonction.[14]

Los conceptos de forma y función aclaran el panorama de la relación entre el tipo de textos que nos interesan y su contenido histórico. Efectivamente, como demostró Misch, es rastreable hasta la antigüedad la forma de discurso en primera persona con cierto grado (siempre variable) de compromiso personal, pero esos textos no estaban construidos como una invención o reivindicación de una personalidad singular y, en consecuencia, no eran

---

la especificidad del momento de la enunciación y del momento de la lectura. Con lo cual se demuestra cómo un autor contemporáneo y muy valioso en ciertos aspectos deconstructivos se adhiere a la posición más tradicional de la perspectiva del bios, cuyo verdadero antecedente se encuentra en los escritos de Wilhelm Dilthey, al respecto ver Spengemann, *Op. cit.*, pp. 175-176 y 193.

[13] Lejeune, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire", en *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975, pp. 311- 341.

[14] *Ibid.*, p. 313-314.

leídos desde esta perspectiva, sino como la personificación de los movimientos históricos y sociales mayores materializados en el héroe. En este sentido, en la presente investigación coincidimos tanto con Lejeune como con Weintraub quienes, por métodos distintos, concuerdan en que la autobiografía es una narrativa del yo occidental que se configura definitivamente a partir del siglo XVIII y que se relaciona con la emergencia tanto de la burguesía como del concepto de ser individual e irrepetible.[15]

Queda entonces establecido que la perspectiva del bios ha sido superada por su acercamiento incondicional, ingenuo y transparente al fenómeno referencial de la autobiografía, lo cual no niega la existencia de un sustrato histórico que aquí se toma en cuenta. Como afirma Loureiro: "El destino de la autobiografía parece estar marcado por su origen como hija predilecta de la historia, pues en todos los autores por los que su estudio ha pasado se repite la necesidad de encontrar unos fundamentos objetivos fuera de ella que avalen su dimensión cognoscitiva."[16] La argumentación así formulada parece negativa, pero desde nuestro punto de vista tan sólo hace hincapié en una de las dos dimensiones mayores del texto autobiográfico, la dimensión documental y cognoscitiva que contribuye a la dificultad y fascinación de acercarse literariamente a este tipo de discurso.

---

[15] Cf. Lejeune, *op.cit.*, pp. 340-341 y Weintraub, *op.cit.*, pp. 29-30. Con otros intereses, uno de los primeros críticos en considerar a la autobiografía como texto literario, Gusdorf, parte de este mismo presupuesto: "Esta toma de conciencia de la originalidad de cada vida personal es el producto tardío de cierta civilización", en "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos Anthropos (Monografías temáticas, 29), Barcelona, 1991, p. 10.

[16] Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* Suplementos Anthropos (Monografías temáticas, 29), Barcelona, 1991, p. 5.

Autobiografía: poder cognoscitivo y fenómeno de lectura

Afortunadamente, la crítica se ha diversificado, a partir de esa perspectiva inicial, en una muy amplia variedad de acercamientos teóricos que si bien parecen contradecirse en un inicio, en realidad se complementan puesto que ponen el acento en diferentes instancias analíticas que, desde mi punto de vista, son justificadas dependiendo del tipo de lectura que se pretende realizar. Es decir, la hibridez de la autobiografía permite acometer diferentes acercamientos, distintas calas o enfoques temáticos, retóricos, sociocríticos, por mencionar solo tres acercamientos que encontramos fructíferos, pero que ninguno de ellos invalida los hallazgos logrados desde otra perspectiva. La presente investigación pretende utilizar diferentes posiciones teóricas dependiendo de los intereses particulares de cada capítulo, como se comentará más adelante. Por ello, a continuación discutiremos las diferentes posiciones teóricas respecto a la autobiografía, enfatizando los aspectos que serán útiles en el análisis del corpus.

Retomando la clasificación de James Olney, dentro de la perspectiva que él llama del "autos" se agrupan una serie de trabajos que tienen por común denominador afirmar el poder cognoscitivo del texto autobiográfico; sin embargo, el yo que enuncia no tiene capacidad referencial, lo que plantea una especie muy particular de virtualidad tanto del sujeto como de su referente. Para estos autores, tanto sujeto como referente tan sólo existen en el momento de la enunciación y por ende, en el momento de la lectura. Ninguno de ellos apela a un sujeto transhistórico y esencial ni tampoco a un referente consumado en el

pasado, ambas instancias son fenómenos del lenguaje plasmado en el texto. Esto significa una posición hermenéutica precisa que me parece atinada y a la cual nos adherimos: el sujeto no es preexistente al lenguaje y viceversa, en realidad ambos surgen simultánea e imbricadamente. De esta forma, estos teóricos y críticos afirman y coinciden en el poder cognoscitivo del texto autobiográfico, si bien un conocimiento nada ingenuo (como el de la perspectiva del bios) que presenta más inexactitudes que certezas, más interrogantes que conclusiones. Así lo entiende Pozuelo Yvancos quien al respecto señala:

> Quienes como Gusdorf, Starobinski, Lejeune, E. Bruss, aun admitiendo que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción. Precisamente buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas, toda vez que las autobiografías no son novelas, ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categoría de obras literarias. En cualquiera de los elencos recogidos por los estudiosos, encontramos cientos de textos autobiográficos que se proponen a sí mismos como testimonios verídicos, históricos y que son utilizados como base documental por los historiadores.[17]

Así, el ojo crítico del autos ha analizado las relaciones que hay entre el sujeto de la enunciación y el texto por un lado, y entre texto y lector por otro. De esta manera, el análisis revelará una serie de inexactitudes expresadas a través de diferentes recursos literarios, que en su recurrencia nos darán acceso al sustrato íntimo tanto de sujeto enunciado como de texto. Es necesario hacer énfasis en el hecho de que hablamos del sujeto tal como se presenta en el texto, tal como se textualiza, no hablamos de sujetos reales, sino versiones narrativas del sujeto que escribe. No obstante, y sin el afán de polemizar mucho, hay tendencias psicológicas y literarias que afirman que la identidad del yo es siempre, necesaria e

[17] José María Pozuelo Yvanco, "La frontera autobiográfica", en *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 186.

irremediablemente, narrativa. Esta es la posición sostenida por Bruner y Weisser en el artículo citado anteriormente.[18]

Debido al procedimiento que observa las relaciones entre sujeto de la enunciación y texto y de éste último con el lector se niega por completo la posición biográfica que limitaba el estudio de la autobiografía a una constatación de la conexión recíproca entre texto, contexto y sujeto. Por el contrario, la perspectiva del autos no niega dicha conexión, pero la problematiza al indicar que texto, contexto y sujeto se modifican mutuamente al confluir en la enunciación y que solo ahí, en el texto, tienen validez. Además, dicha relación está llena de contradicciones, silencios, rupturas, fisuras, vacíos que es necesario leer y analizar para poder afirmar que el texto en cuestión tiene un valor cognoscitivo, pero que el mismo texto intenta infructuosamente y por todos los medios de ocultar. De esta manera, los críticos inscritos en esta perspectiva han logrado hallazgos interesantes al cuestionar la solidez del edificio autobiográfico, pues prestan atención a todas esas fisuras que no son aparentes, pero que están ahí para ser interpretadas. Como resultado de esta actitud analítica, se han podido investigar temas que parecían inexistentes: sexualidad, poder, clase, género literario e inserción canónica, por mencionar las categorías que me parecen más abarcadoras. Lo que hace una diferencia tajante entre la perspectiva del bios y la del autos es el afán de revisar el texto autobiográfico ya no como corporeización de la historia, sino subjetivación de la misma. Más que la textualización pública, interesa la experimentación personal, antes considerada como pequeña e intrascendente, y al pasar ésta a un primer plano de importancia

[18] V. Bruner y Weisser, *op. cit.*, en donde discuten un caso clínico de una niña que se autorrelata mientras duerme, gracias al hecho de documentar el caso durante varios años, los autores observan que la conciencia individual se va haciendo cada vez más patente y conlleva la adquisición de un lenguaje cada vez más elaborado que rinda justa cuenta de la configuración de esa individualidad siempre en proceso de crecimiento y complejización.

investigativa se ha cuestionado el edificio autobiográfico tradicional (masculino, de actuación en el mundo, conectado con los grandes acontecimientos históricos) a favor de la antes considerada esfera de lo exclusivamente personal: las relaciones de poder dentro y fuera de la familia, la sexualidad, la subjetivación de la experiencia y hasta el desdén por los grandes acontecimientos inscritos en el ámbito de la historia oficial.

Al mismo tiempo, la perspectiva del autos también alcanza un acierto al destacar la importancia de la relación entre texto y lector. La inespecificidad genérica propuesta tanto por la perspectiva del bios (considerar al texto autobiográfico como un texto histórico más) como por la perspectiva de la grafé (inscribir a la autobiografía como un texto ficcional más), es rebatida por los teóricos y críticos de la perspectiva del autos, para quienes la autobiografía toma su especificidad genérica en el momento de la lectura; se trata entonces de una caracterización relacional que Philippe Lejeune propone y describe por primera vez en su ya clásico texto *Le pacte autobiographique* y que, coincidentemente, Elizabeth Bruss completa en su obra *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre.*

Es gracias al trabajo coincidente y complementario de estos dos teóricos que se puede explicar el auge de los estudios literarios sobre la autobiografía, pues ambos fueron quienes teorizaron acerca de este tipo de textos desde un punto de vista formal y utilizaron sus aparatos teóricos para analizar diversos textos autobiográficos. Tal acercamiento considera al texto en cuestión desde la realidad en sí, el texto propiamente dicho, y lo relaciona con lo que experimenta el lector en el acto de lectura debidamente autobiográfico. Esta concepción específica del texto autobiográfico es el sustento primordial de las construcciones teóricas de ambos autores. Las aportaciones de ambos teóricos guardan coincidencias elocuentes y,

desde nuestro punto de vista, resultan complementarias en la postulación de sus diferencias.[19]

Por lo tanto, nos hemos abocado a estudiar estos cuerpos teóricos para retomar de manera pragmática, de acuerdo a nuestros intereses de investigación, los postulados de cada uno de los autores que creemos más útiles para analizar las obras seleccionadas pertenecientes a la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*.

Son los trabajos de Philippe Lejeune los que marcan el antes y el después de los estudios literarios dedicados al texto autobiográfico desde el punto de vista formal. El autor ha construido un sólido aparato teórico que en cada entrega aporta un componente original al estudio de la autobiografía, ya que Lejeune supera sus concepciones y puntos de vista anteriores por medio de la crítica, la corrección e, inclusive, el rechazo de posiciones que le parecen, a la luz de su actual reflexión, erróneas. Este proceso de autocrítica se pone a funcionar desde sus primeros libros.

Antes de las postulaciones de Lejeune, los estudios teóricos sobre el género consideraban a la autobiografía como textos fundamentados en lo documental, cuyo valor e importancia textuales radicaban en su contenido referencial y, en menor medida, en su eficacia al describir el proceso por el cual se forjaba una personalidad.[20]

---

[19] En el caso de ambos autores sus principales planteamientos teóricos se publican en forma de artículo en *Poétique*. Lejeune (14, 1973) y Bruss (17, 1974). Sin embargo, las versiones extensas y maduradas de ambos sistemas teóricos se publican en 1975. Esta contemporaneidad explica, en cierta medida, ciertas coincidencias que se comentan más adelante.

[20] Es el caso de obras importantes como la de Olney (*Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography,* 1972), Pascal (*Design and Truth in Autobiography,* 1960) y Shumaker (*English Autobiography. It's Emergence, Material and Form,* 1954).

El propio Lejeune se desentiende de su primera definición del texto autobiográfico, la cual seguía estos postulados[21] para buscar los componentes textuales que fuesen más específicamente autobiográficos que, por un lado, diferenciaran la lectura de esta forma particular de literatura personal de otras formas vecinas (como el diario y el epistolario, por ejemplo); y, por otro, favorecieran una comprensión más adecuada del fenómeno autobiográfico como fenómeno de lenguaje. Es decir, que concibiera al yo configurado en el texto como una estructura lingüística y permitiera la constitución de un repertorio específico de textos que conformaran el canon genérico. [22]

La novedad y utilidad del planteamiento de este crítico es capital, pues hace evidente la inexistencia de diferencias entre la novela autobiográfica y la autobiografía en el plano textual. Ambos discursos pueden hablar de lo mismo desde el mismo punto de vista narrativo y desplegar un repertorio estilístico y anecdótico similar; por ejemplo, ubicarse dentro de una misma época histórica y elegir una voz narrativa en primera persona. Es decir, los recursos formales narrativos utilizados son los mismos, por lo tanto ¿no hay ninguna especificidad en el texto autobiográfico que lo particularice? En este sentido, la respuesta es rotundamente negativa y de ser así el crítico se acercaría al texto autobiográfico como a cualquier otro texto narrativo. Pero esta es una posición que el propio Lejeune postulaba y que, sin embargo, retoma para modificarla a la luz de sus nuevas teorizaciones:

> Remontant de la première personne au nom prope, me voici donc amené à rectifier ce que j'écrivais dans *L'Autobiographie en France*: "Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. Tous les procedes que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman

[21] Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique", en *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975, p. 14.
[22] V. Paul John Eakin, "Forward", en Philippe Lejeune, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

> peut les imiter, et les a souvent imités." Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte moins la page du titre; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du *nom* (auteur – narrateur – personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.[23]

El pacto autobiográfico, entonces, considera tanto el texto como el fuera de texto desde el punto de vista del lector, quien lleva a cabo la operación mental e identifica en una sola entidad tanto al autor como al narrador y al personaje principal. Estamos frente a una propuesta que se inclina por el lado del lector, de la recepción, y que condiciona la lectura propiamente autobiográfica a la previa aceptación de este pacto.[24] Así se expresa una nueva definición de este tipo de texto, que también considera otras manifestaciones de la literatura íntima:

> La autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du réçit et le personnage dont on parle. C'est là un critére très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).[25]

El acento se pone en el paratexto, ya que el nombre del autor debe ser reconocido por el lector como artífice de otros textos literarios (sin caracterización autobiográfica) para que el pacto se pueda dar cabalmente.[26] A este requisito se le conoce como espacio

---

[23] Lejeune, *Le pacte...*, p. 26. Cursivas en el original.

[24] Ya se había señalado la contemporaneidad de los críticos discutidos aquí, esa característica hace necesario prestar atención a la teorización de la cual se desprenden sus argumentaciones, nos referimos a la teoría de la recepción. Por ello, se ha señalado constantemente el parentesco que Lejeune y Bruss tienen en el campo de la recepción: "Este desplazamiento hacia el lector queda perfectamente ilustrado por los trabajos de Lejeune y Elizabeth Bruss, quienes coinciden en su esfuerzo por dar una definición o en acotar unos rasgos generales de la autobiografía.", en Loureiro, "Direcciones...", p. 34.

[25] Lejeune, *op.cit.*, pp. 23 –24.

[26] Es el caso también de autores no literarios, reconocibles por su actuación pública y las consecuencias de la misma. Por ejemplo, un político.

autobiográfico, y proporciona el sentido de realidad necesario en la lectura de este tipo de literatura referencial:

> Ceci que nous verrons, est très important pour la lecture des autobiographies: si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui- même dans le livre: il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure *d'autres textes* (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons "l'espace autobiographique".[27]

El concepto de espacio autobiográfico resulta de suma utilidad al momento de acercarse a los textos seleccionados de la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. La colección concebida y producida por Emmanuel Carballo presenta un caso particular de espacio autobiográfico reducido, por el hecho de que la totalidad de los autores incluidos tenían, en ese entonces, escasísima obra. Pero esta característica que podría ser considerada una deficiencia, es en realidad una peculiaridad en la literatura referencial mexicana. Por un lado, nunca antes un editor había pensado en una colección autobiográfica mexicana y, mucho menos, se había estructurado un proyecto de promoción y difusión literarias conformado exclusivamente con noveles autores.

De esta manera, se hace una apuesta por la novedad al margen de autores y estilos que ya gozaban de un espacio autobiográfico considerable, lo cual hubiera asegurado prestigio editorial y recuperación económica.[28] Entonces, ¿cuál era la ventaja de un proyecto de esta naturaleza? La respuesta creemos que se encuentra indiscutiblemente en la cuestión de la inclusión canónica desde la diferencia. Es decir, se busca un espacio en la atención pública y crítica, pero marcando constantemente las características generacionales traducidas como diferencias vitales, estilísticas y temáticas y, por lo tanto, el espacio

---

[27] *Ibid.*, p. 23.

[28] Acerca de la circulación y comercialización, Emmanuel Carballo declarará años después el poco o nulo éxito de la colección, como se comenta más adelante.

autobiográfico de la colección en su conjunto señala el rompimiento con el ambiente cultural de la época, o sea con el nacionalismo cultural, cuya crítica es preocupación textual de la mayoría de los autobiógrafos incluidos.

Por otra parte, el concepto de espacio autobiográfico también resulta operativo para la comprensión del corpus, desde el punto de vista literario. Lejeune indica y enfatiza la necesaria y previa existencia de textos literarios diferentes al autobiográfico para provocar el efecto de realidad deseado en el estatuto de autor. A pesar de lo reducido del espacio autobiográfico, los autores que participaron en el proyecto pueden apelar a esta categoría y, desde ahí, legitimar su trabajo autorreferencial: son jóvenes escritores en búsqueda de la inclusión canónica que sienten merecer, deseosos de ser leídos y ser cabalmente considerados como autores. Por ello, el texto, en el momento de su lectura, es la actualización del estatuto de autor, puesto que sólo como nuevo valor literario se puede concebir la lectura de un texto de quien tiene un espacio autobiográfico reducido. Pero, también, es la comprobación de las facultades creativas que sostienen dicho estatuto, porque la lectura de estos autores debe servir como muestra de las habilidades que supuestamente lo acreditan como escritor. [29]

Por último, al llamar nuestra atención en el paratexto, (en la información vertida en la solapa del libro como mensaje que ostenta significados culturales socialmente consensuados), Lejeune aclara otra característica sobre la naturaleza del corpus. Se trata de la denominación que engloba en un solo título a las autobiografías donde se localizan los

[29] Lejeune, fiel a su constante autocrítica, se separará después de la legitimización literaria que supone el concepto de espacio autobiográfico y favorecerá manifestaciones autobiográficas de autores desconocidos, marginales o vicarios que podrán expresarse en formatos diversos como el cine, el video o la historia de vida. Al respecto, se puede consultar su libro *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Sin embargo, la naturaleza de nuestro corpus no hace necesaria esta rectificación teórica.

siete textos aquí analizados; no resulta difícil encontrarle un sentido a esta decisión editorial dentro del concepto de espacio autobiográfico. Implícitamente se está indicando que estos son los nuevos autores nacionales, quienes están tratando de llamar la atención pública y crítica; en fin, que son quienes deben ser leídos en el momento de la aparición de la colección, durante la década del sesenta.

En esta misma línea de análisis se devela como significativo el hecho de que ninguna de las autobiografías tenga un título particular. Cuestión que no deja de sorprender, ya que la designación nominal es una decisión meditada por ser la bienvenida al ojo que quiere conocer la identidad configurada en el texto. La importancia de la denominación es trascendente para cualquier autobiógrafo. Es crucial en el caso de un espacio autobiográfico sustentado por una profusa tarea creativa anterior porque el autor conoce el impacto que un título acertado puede tener en la recepción de su texto. Pero en vista del reducido espacio autobiográfico de los autores del corpus, cada texto lleva por título el mismo nombre que el autor, el narrador y el personaje principal. Esta decisión es consecuente con la naturaleza de la colección, puesto que el reducido espacio autobiográfico hacía necesario subrayar la realización del pacto. Es decir, promete una referencialidad confiable en cuanto que pretendidamente conoceremos a Juan Vicente Melo o a José Agustín, por ejemplo. Además, este caso extremo de confluencia de identidad también reviste los textos de un supuesto tono confesional, el cual tradicionalmente se relaciona con la autobiografía. De esta manera, se promete nada menos que el conocimiento de personas reales que han decidido autorrepresentarse por medio de una narración. Por último, los autores seleccionados se ven reforzados, apoyados y autorizados por ser parte de los *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos.*

La noción de espacio autobiográfico comprende entonces en un solo movimiento el texto y el paratexto, la textualidad y la referencialidad que proporciona el nombre del autor que hace las veces de conexión entre lo enunciado y el referente que da lugar al texto.

Así se entra al esclarecimiento de un problema que ayuda a comprender el desinterés que, anteriormente, los estudios literarios manifestaban por la literatura personal en general. Se trata de la relación con el referente y su jerarquía en la creación autobiográfica. Si lo que interesaba en un texto de este tipo, en las formulaciones teóricas anteriores a Lejeune, era su grado de semejanza con la realidad extratextual, el texto autobiográfico se emparentaría con la biografía en primera instancia y por añadidura con el texto periodístico, histórico y científico, puesto que todos representan distintas concepciones y soluciones respecto a lo referencial y a lo verídico y verificable. No obstante, de ser este el caso de la autobiografía en particular, y de las otras formas literarias íntimas, estaríamos frente a textos básicamente supeditados al acontecer histórico–científico y, por lo tanto, necesitados de una comprobación de la exactitud de su información, como preocupación principal antes que por su arreglo estilístico.

El caso de la biografía es de gran utilidad para entender esta cuestión. Cualquier lector de biografía puede recurrir a fuentes diversas para corroborar la exactitud de lo que lee, incluso puede explorar las mismas fuentes que anteriormente revisó el biógrafo a manera de comprobación y para determinar la calidad del texto en cuestión. Pero este proceso no es necesario en la lectura autobiográfica, ya que no estamos buscando una correspondencia estricta entre referente y textualidad. La riqueza de una lectura autobiográfica radica exactamente en lo contrario, en la construcción de una versión personal de esa referencialidad, que es finalmente la que interesa conocer literariamente, la manera peculiar

que tiene un autor de relacionarse con la referencialidad pasada utilizando para ello la distancia, la reflexión y el artificio literario:

> Comment un texte peut-il "ressembler" à une vie, c'est une question que les biographes se posent rarement et qu'ils supposent toujours résolue implicitement. La "ressemblance" peut se situer à deux niveaux: sur le mode négatif – et au niveau des éléments du récit - , intervient le critère de l'*exactitude*; sur le mode positif – et au niveau de la totalité du récit-, intervient ce que nous appellerons la *fidélité*. L'exactitude concerne l'*information*, la fidélité la *signification*.[30]

En este sentido, el necesario interés que tiene cualquier lector de textos referenciales en conocer, delimitar y cotejar el grado de semejanza entre codificación textual y referente extratextual resulta productivo sobre todo en el plano de la significación. Es decir, no nos interesa tanto el verificar los hechos vertidos en los textos, cuestión que puede realizarse desde la perspectiva histórica, si no la carga subjetiva que se le da a los mismos y, sobre todo, dónde se ubica el yo autobiográfico respecto a lo narrado, Por ello, es la configuración del yo autobiográfico uno de los intereses de esta investigación. Esta significación se rinde a través de una serie de estrategias textuales que arrojan luz particular sobre el sistema de escritura de los autores no sólo perteneciente a los textos analizados, igualmente se presentan en su obra de creación al momento de la enunciación como en su desarrollo ahora posterior y que les ha dado un lugar en el panorama de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX.

De igual forma, si se considera el pacto referencial en su modalidad positiva la búsqueda también resulta provechosa, pues los textos agrupados en esta colección permiten apreciar la manera en que se entendían el conservadurismo y el autoritarismo mexicanos.

---

[30] Lejeune, *Le pacte...*, p. 37. Cursivas en el original.

Estamos frente a una visión subjetiva, autobiográfica, en el sentido de que sus omisiones, imprecisiones y énfasis, en conjunto, se revelan como significativas.

Así, vemos que los temas de la veracidad, la semejanza y la honestidad que confluyen y moldean la realización de textos de este tipo y constituyen su presentación formal, distinguen al texto autobiográfico de otras formas narrativas referenciales (como el diario o la biografía), puesto que el grado de semejanza con el referente no es un elemento central de análisis, sino su elaboración subjetiva.[31] Es decir, no nos interesa tanto el efecto de realidad, sino la imagen que de lo real se da en el texto. En este orden de ideas resulta muy útil lo postulado por Lejeune:

> Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite au explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.[32]

La delimitación del pacto referencial es de gran ayuda al momento de clasificar las diferentes estrategias discursivas que presentan los textos. En todos los casos uno confronta diversos tipos de definición del campo de lo real y, por lo tanto, de distintas gradaciones o modalidades del parecido a las que los textos aspiran. La relación que cada autor hace, explícita o implícitamente, con el referente que da lugar al texto (su propia vida en el contexto de la sociedad mexicana del siglo XX) se traduce en el tipo de relato que nos propone.

---

[31] Al respecto, es conveniente considerar la siguiente sentencia sobre el arte de la biografía: "La concepción del biógrafo –repetimos- reside en el arte de la narración, no en la sustancia de la historia. La sustancia existe antes de que se inicie la narración." León Edel, *Vidas ajenas. Principia biographica*, FCE, Bs. As., 1990, p. 10. Un texto con fuerte compromiso referencial como la biografía no finca su efectividad en el cumplimiento de este compromiso; como afirma Edel su funcionalidad radica en la eficiencia de su narración. Esta cuestión es desglosada en este interesante cuan útil libro y hace notar que los textos referenciales necesitan un abordaje estructural para su cabal análisis.

[32] *Ibíd.*, p. 36.

En este sentido, las teorizaciones de Lejeune siguen siendo de gran utilidad para los objetivos de esta investigación. El grado de referencialidad de cada texto está directamente relacionado con el grado de apego al orden cronológico narrativo. Es decir, existe una relación directamente proporcional entre la referencialidad y la insistencia en un orden cronológico de los hechos. A mayor referencialidad, mayor presencia de la cronología en la narración y, por lo tanto, el lector se enfrenta a un texto más de actuación en el mundo, donde el yo subjetivo desea no ser reconocido; a este tipo de relato lo podemos llamar relato exterior y se advierte en los textos de Agustín, Monsiváis y Pitol. Mientras que un segundo grupo de autores reiteradamente manifiesta una necesidad de despegarse de la experiencia referencial y por consecuencia sus textos no son del todo cronológicamente lineales, más bien desean adentrarse en la subjetividad. De manera que en este segundo grupo la colección contiene textos más complejos en el ámbito de lo subjetivo, donde las cuestiones de la honestidad y la confesión resultan más problematizadas. Este tipo de arreglo formal puede ser nombrado relato interior. Aquí se inscriben los discursos de Leñero, Elizondo, Melo y García Ponce. Sin embargo, es necesario dejar en claro que esta categorización es más bien operativa, la propia naturaleza del género que interesa apunta al hibridismo. Es decir, el adentro y el afuera, la intimidad y la actuación pública compiten por apropiarse del espacio textual sin que la batalla se incline definitivamente a un polo de la existencia.

Existen otros aspectos de las teorías de Lejeune que deliberadamente no han sido comentados aquí, se trata de sus postulaciones más recientes en las que en general afirma que su visión exclusivamente literaria del género autobiográfico ya no le interesa. Por el contrario, está sumergido en la recuperación de las micro formas autobiográficas populares en la Francia del siglo XIX. Para lo cual, ha emprendido la recuperación de todo el material

contenido en la clasificación "biografía individual" de la Biblioteca Nacional de París. Además ha entablado un diálogo con las ciencias sociales, en particular con la naturaleza de la narración y recuperación oral de historias de vida y con la utilización de modos de representación no literarios como el video.[33] El viraje que Lejeune ha experimentado en sus preocupaciones lo ha situado en uno de los campos sociológicos más debatido recientemente, el de la autoridad de la voz que interpreta la realidad; pero, este mismo debate también enriquece los estudios literarios, puesto que cuestiona la validez y vigencia de los géneros literarios como categorías socialmente consensuadas.

De igual manera, las postulaciones de Lejeune al haber puesto la atención sobre la autobiografía desde el fenómeno de la recepción, han provocado la reflexión de los diferentes modos de lectura. Independientemente de la realidad textual, cualquiera que ésta sea, los textos deben leerse desde una postura genérica propuesta por el autor. Una intencionalidad de lectura se resguarda en cada texto y así una novela supone la aceptación de un pacto ficcional desde un principio; mientras que la autobiografía propone, como condición de funcionamiento, la adherencia al pacto y espacio autobiográficos y al pacto referencial; los cuales residen en el acto de la lectura. Es en la adhesión a estas propuestas que la autobiografía adquiere su distinción genérica, puesto que quien se acerca a este tipo de narrativa lo hace con el afán de conocer, al menos en alguna medida, una referencialidad. En este aspecto no importa el grado de satisfacción de dicho motivo, sino la incitación a leer el

[33] El proyecto de recuperación bibliográfica se llama "La Cote Ln27" que alude a la ubicación de los textos dentro de la biblioteca. De igual forma, ha editado la autobiografía de su bisabuelo, la cual lleva por título *Calicot* y ahora discute la preponderancia de la voz autoral en los relatos orales rescatados por los científicos sociales. Ya no le interesa la singularidad literaria, sino la similitud narrativa impuesta socialmente. Como afirma Eakin: "Whereas traditional autobiography is largely predicated on a belief in the autonomous self, the fully constituted subject who preexists the language into which he casts his story, Lejeune contends that this individualist ideology blinds us to the fact that both self and life story are culturally determined constructs." , Eakin, *op.cit.*, p. xxi.

texto no de manera ficcional, sino propiamente autobiográfica. Es decir como un peculiar híbrido que se traslada del ámbito de la referencia al ámbito de lo ficcional, en un balance siempre precario, pero que no desaparece, como afirma la deconstrucción. Así lo entiende Pozuelo Yvancos cuando indica la importancia del modo de lectura:

> Es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico. Sea o no un espacio de ficción, como pretenden De Man, Derrida y quienes les siguen como Eakin, Catelli, etc., la autobiografía *no es leída como ficción*. Argumentaremos luego que esas diferencia es crucial en el orden de definir que toda sanción de ficcionalidad se da en esferas pragmática, histórica, social y culturalmente convocadas, y no en los términos de una categorización textual, aunque ésta se presente deconstructivamente. La autobiografía no es solamente un discurso de *identidad*, lo es en la esfera de contrato convenido, al otro lado de la frontera de la ficción como discurso con origen y consecuencias sociales, nacido en un momento y con fines específicos, diferentes a los que rigen, en esos contextos culturales, los textos de ficción.[34]

La reflexión de Pozuelo Yvancos apoya varias de las postulaciones que hemos discutido y validado en esta investigación. El texto autobiográfico no es totalmente inmanente; sin la referencialidad peculiar que motiva su redacción y su posterior lectura, estaríamos frente a una novela inacabada, pues es importante recordar que por su naturaleza la autobiografía es un texto sin terminar, ya que la vida de su autor continúa presumiblemente después de la redacción y no puede, por ello, tener una conclusión definitiva análoga a la de la novela. Además, esta lectura no ficcional en la que repara Pozuelo Yvancos es comentada por el propio Lejeune bajo petición expresa de Michel Delón.[35] En dicha entrevista, Lejeune vuelve a ver con ojo crítico sus teorizaciones, específicamente su categorización del espacio y pacto autobiográficos, que no duda en calificar de muy rigurosa y legalista, para matizarla a favor de los aspectos del uso del lenguaje; no obstante profundiza en el acto de la lectura

[34] Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 191-192. Cursivas en el original.
[35] Michel Delon, "Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie", *Magazine Littéraire*, 409, mayo, 2002, pp. 20-23.

y en las motivaciones del lector para elegir una autobiografía en lugar de otro tipo de texto. Es decir, reafirma y expande las características genéricas autobiográficas: es relacional al apelar a una peculiar complicidad con su lector quien, a su vez, busca un contacto especial, casi digamos personal, con la voz enunciante, la cual muestra un grado de compromiso particularmente fuerte y definido respecto a la enunciación (por su valor testimonial) con la finalidad de obtener la aprobación de su lector cómplice.[36] Finalmente, el teórico señala que las dificultades que ha tenido la literatura autobiográfica para ser inscrita dentro del canon se deben a la sospecha que levanta la combinación de un discurso de "verdad" (la referencialidad) con un discurso de belleza (el artificio literario), pero que afortunadamente la situación ha ido siendo modificada:

> Aujourd'hui encore elle est exclue de la littérature par des beaux esprits qui pensent qu'il est imposible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté. Heureusement les choses ont changé au cours du XXe siécle, l'autobiographie est progressivement devenue, au moins chez certains écrivains, une practique d'avant – garde, un domaine dans lequel il y a des choses nouvelles à découvrir, des formes nouvelles à inventer.[37]

Ahora bien, como ya habíamos indicado los trabajos teóricos de Elizabeth W. Bruss son contemporáneos de los del crítico francés recién comentado. Ambos trabajos guardan coincidencias básicas notables que permiten, por un lado, enlazarlos teóricamente como provenientes, tanto de la escuela de la recepción como del sustrato lingüístico del texto y,[38] por otro, hacerlos complementarios. Las deficiencias u omisiones que el mismo Lejeune

---

[36] *Ibíd.*, pp. 22-23.

[37] *Ibíd.*, p. 22.

[38] El propio Lejeune habla de la importancia que la dimensión lingüística del texto tiene para los dos críticos al mencionar sus fuentes teóricas al respecto: "My theoretical point of reference has been Benveniste – in the same way that Elizabeth Bruss, in her study comparable to "Le Pacte", relied on Searle. Both of us are grammarians, and we have conducted a kind of "pragmatic" literary study.", "The autobiographical pact (bis)", en *On Autobiography*, p. 131.

detecta en su teoría, Bruss las hace actuar como piezas fundamentales en el análisis de la literatura autobiográfica. De esta forma, ahí donde Lejeune cambia la dirección encontramos el método de trabajo de Bruss. Veamos de qué manera se da esta entrega de estafeta teórica y metodológica.

En 1975 se edita el libro *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, en el que Bruss tiene como preocupación inicial de trabajo la inquietud de conocer los mecanismos por medio de los cuales un género, como el autobiográfico, conserva su identidad a la vez que experimenta alteraciones que lo mantienen vigente. Una vez que se ha comprendido la coincidencia que ambos sistemas teóricos guardan respecto a la especificidad genérica de la autobiografía, resulta más viable comprender como ambos autores en realidad resultan complementarios.

La autora coincide con Lejeune sobre la ausencia de especificidad del género autobiográfico. Sin embargo, ratifica la categoría de género para este tipo de escritura, al indicar que esta condición se logra desde la perspectiva del proceso de comunicación, del vínculo que se establece entre el texto y el lector y que desencadena una serie de expectativas, focaliza la lectura y la hace funcionar de forma específica.

Bruss, utilizando una metodología propia, llega a una postulación similar a la de Lejeune. Ella coteja el texto autobiográfico con otros textos provenientes de la misma pluma y basados en la misma materia referencial e indica que, en el plano formal, no existe

diferencia alguna[39]: "[...] but a novel as a whole could have roughly the same information and the same arrangement of that information into a plot as an autobiography."[40]

Como en el caso anterior, es también por el lado de la recepción que se debe buscar la especificidad autobiográfica: "It is only by virtue of the constitutive rules of literature that the features of a given text "count as" signals of autobiography. Outside of the social and literary conventions that create and maintain it, autobiography has no features – has in fact no being at all."[41]

Es así que para la crítica, la autobiografía no tiene ningún rasgo formal que la caracterice, se trata de un género que se da como función de lectura, como acto. Por lo tanto, está sometido a la variabilidad en cuatro aspectos: el tipo de características textuales que indican la función genérica del texto, el grado de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales del texto, el valor literario apegado al género y en el valor elocucionario del género.[42]

A continuación, Bruss propone tres reglas que se deben cumplir en todo texto que se adscriba a este género. Las mismas limitan el alcance del acto autobiográfico de lectura y enumeran las funciones que toda autobiografía debe ejecutar: en primer lugar, el autobiógrafo es tanto la fuente de la temática como de la estructura del texto; en segundo lugar, la información vertida en el texto debe ser considerada como verdadera y susceptible

---

[39] La autora ejemplifica este punto al cotejar algunos recuerdos de infancia utilizados indistintamente por Vladimir Nabokov tanto en su autobiografía, *Speak, Memory*, en una novela *Glory* y en una entrevista, "Nobokov Talks about his Travels", V. Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1975, pp. 2 – 5.

[40] *Ibíd.*, p. 4.

[41] *Ibíd.*, p. 6.

[42] *Ibíd.*, p. 8.

de verificarse o refutarse y, en tercer lugar, sin importar la posición que tome la lectura respecto a lo dicho en la segunda regla, el autor da a entender que cree en lo que afirma. [43]

Menos radical que Lejeune, la teórica formula, de manera análoga, la necesidad de conceptualizar en un solo ente identatario al autor, al narrador y al personaje principal, idea esta contenida en las consecuencias que provoca su primera regla:

> Rule 1, for example, necessitates that some shared identity bind author, narrator, and character together; no matter how vague, no matter how great the tension or disparity, the relationship itself is inescapable. The nature of the man or woman writing, the stance and voice adopted within the text, and the features of the emerging characterization must converge, to qualify or even contradict each other, since all are within the specified scope of the autobiographical act.[44]

Hasta aquí las coincidencias entre ambos autores, ya que el método de investigación de Bruss se separa del propuesto por Lejeune. Para ella, la identidad recién señalada focaliza la lectura en la evaluación que lleva a cabo el autor de sí mismo y de las formas en que dicha evaluación se narra en el texto que, por lo tanto, se convierten en guía y afán de conocimiento por parte del lector autobiográfico:

> All that the rules for the act provide is a field within which the task of self–imaging and self–evaluation is understood to take place, making whatever does take place recognizable as a form of self–evaluation. As readers we are aware of this, and thus the amount and kind of revelation, the shaping, and the expressions of intention that we meet become focal to our reading of an autobiographical text.[45]

Lo que la autora nos propone es, una vez aceptada su versión del pacto autobiográfico, volver la atención al texto de manera peculiar. Ella indica que hay que buscar

---

[43] *Ibíd.*, p. 10-11.
[44] *Ibíd.*, p. 12.
[45] *Ibíd.*, p. 13.

una serie de marcas contextuales, relacionales y lingüísticas, que si bien están presentes en todo texto narrativo, aquí toman una significación propiamente autobiográfica.[46]

En este orden de ideas, Bruss señala el estatuto del acto del habla dentro de la narración que se determina dependiendo de la presencia o recurrencia de, por ejemplo, el tipo de discurso, la cualidad y modalidad verbales o la inflexión temporal. De esta manera, la especificidad autobiográfica se da en el momento de la lectura y por ello es un acto y no una forma:

> To say autobiography is an act rather than a form solves some critical questions, but it raises others. Given only a text or even a contrasting set of texts, how can one hope to seize its dimensions as an action? The rules that make form dynamic, that ascribe intention and direction to a textual design, are tacit even for members of the same literary community – how much more silent they must be for readers looking on a century or more away. Fortunately, there does remain one partial ingress into contexts that are lost to us, if we are able to follow certain clues embedded in the language of the text.[47]

Las claves inherentes al texto que el lector debe buscar son, como decíamos, propias a la forma narrativa, pero es su apreciación particular lo que las hace específicamente autobiográficas. Por ejemplo, las estrategias verbales y el arreglo formal de la narración autobiográfica primero centran nuestra atención en el texto y luego nos dirigen a la figura real del autor como artífice literario. Es decir, el texto de autoevaluación es la ejemplificación o constatación implícita de su cualidad de autor literariamente dotado:

> Another point of focus for the readers of autobiography is the arrangement and the process of narration in the text. Of course, any sophisticated act of reading will involve some attention to these aspects of the work, but in autobiography the structural display

[46] La relación de estos parámetros es muy larga y excede las necesidades de nuestra exposición. Se retoman y explican en función del análisis de los textos de la colección. No obstante, en ella se indica, por ejemplo, la necesidad de identificar el rol adjudicado al narrador y al lector como agentes pasivos, activos o testigos de la enunciación. De igual forma es necesario detectar el tipo de relaciones que las diferentes instancias enunciativas conllevan como las relaciones de poder, novedad o autonomía. V. *Ibíd.*, *passim* , pp. 21 – 29.
[47] *Ibíd.*, p. 19.

> of the text is stipulated to be a demonstration of certain of the capacities and habits of the man about whom we are reading. The way the autobiographer has arranged his text is therefore experienced as a "sample" of his epistemology and his personal skill. Because of the rules, there is no way the autobiographer can evade personal responsibility for the shape of his work – even conventional choices reflect his individual identity, perhaps as a man with little need or talent for originality. An even more complicated implication of these rules is the fact that the assumptions the autobiographer makes about the nature of his audience also come under the scrutiny of that audience. From the way an autobiographer imagines and manipulates his readers, we are allowed to draw inferences about his habitual mode of interaction with others. [48]

El tipo de análisis propuesto resulta de gran utilidad al momento de analizar detenidamente ciertos pasajes de las autobiografías que nos parecen destacables por su elocuencia respecto a los parámetros de significación que nos interesa conocer.[49]

Por ejemplo, si a la propuesta de análisis de Bruss la hacemos coincidir con el concepto de espacio autobiográfico ya discutida, podemos efectuar un análisis mejor fundamentado de los aspectos que las propias autobiografías nos indican como centrales. Como estamos hablando de autores en sus inicios, los textos deberían ser muy cuidados en el aspecto formal, ya que sirven de carta de presentación y de petición de inserción canónica de quienes escriben. Además, deberían procurar mostrar un estilo personal, cuestión que se verá reforzada por la singularidad existencial recogida en las páginas.

---

[48] *Ibíd.*, p. 13.

[49] La complementariedad de los dos sistemas teóricos así resulta evidente. El propio Lejeune al hacer una revisión de sus postulados, reconoce la ausencia en su sistema de aquello que Bruss enfatiza: "I concentrated on the elements that, at the edge of the text, made the difference: the proper name and the contract. I came across the same problem again while reflecting on the signs by which we identify a painting as a self-portrait in a museum. And so I left out of the analysis (although I had them figure in my definition) other elements that, without being adequate, were nonetheless necessary for a text to be perceived as autobiography. I apparently overvaluated the contract and underestimated (1) the very contents of the text (a biographical narrative, recapitulating a life), (2) the narrative techniques (in particular the play of voice and focalization), and (3) the style.", "The autobiographical pact (bis)", en Lejeune, *On Autobiography*, p. 127.

Considérense los ejemplos que recurren a la utilización de la ironía y la parodia como instrumentos principales del arreglo formal de sus textos, como es el caso de Monsiváis y Agustín. El apego de los dos a las formas culturales populares y contraculturales puede explicar, en parte, la recurrencia de este arreglo formal. Pero de igual manera, es una estrategia segura de desviar la atención del yo configurado en el texto, de realizar una narración de actuación en el mundo. Esta actitud se constata en la utilización del discurso indirecto, como lo recupera Bruss para la lectura autobiográfica:

> By using an indirect report, the writer indicates that what he transmits is not the original speech act but his own analysis of that act. [...] The ambiguous play between analysis and report facilitates irony and parody. [...] The author may also use the framework of his quotation to suggest a reading of the material he quotes or to emphasize a particular aspect of it.[50]

A la luz de estas posiciones, es muy significativo el arreglo estructural de Monsiváis, quien divide su texto en secciones, cada una de ellas tituladas con una frase extraída de un campo de lo real que se preserva en su forma original o se le ajusta a sus necesidades, pero que siempre permanece identificable. Algunos de estos encabezamientos rezan: "Firmes y adelante, huestes de la fe", "En materia de cultura lo importante no es saber sino competir", "Por medio de la presente, sírvome manifestar mi gratitud" y "Niza y Hamburgo, con paraguas de Cherburgo", por citar unos que nos parecen muy elocuentes.

Estos arreglos formales con su mezcla de citación precisa, como en el primer caso en que se reproduce el inicio de un himno religioso protestante, la adaptación de una fórmula de correspondencia comercial y burocrática o la relativización del ambiente cultural mexicano de la época (donde se combinaba ciertas actitudes "modernas" en el perímetro de

[50] *Ibid.*, p. 28.

la, entonces, artística y snob Zona Rosa con la cursilería de un filme musical francés extrañamente popular en los sesenta, observación que cae en lo kitsch y lo camp) por ejemplo, agazapan al yo enunciante, lo revisten de ingenio y sagacidad verbales, facilitan la crítica mordaz y emparentan al autor con cualquier lector que identifique las referencias extratextuales convocadas. Todo esto redundará en el manejo que el autor quiere lograr de su lector, provocar la simpatía por un yo que procura esconderse.

La propuesta de Elizabeth Bruss resulta adecuada para los intereses que aquí se persiguen, ya que plantea, y lleva a cabo en sus análisis, un estudio detallado de tipo formal, como la herramienta más efectiva para entrar al plano de la significación, bajo la idea de que el autobiógrafo puede poner toda clase de obstáculos para que no entremos en su privacidad; puede hacer cualquier cosa, pero siempre nos da la llave maestra, el texto mismo en su dimensión lingüística: "An autobiographer may inhabit an apparently private world, but it is a world to which, in writing, he cannot help but give us a key."[51]

Todas las coincidencias y diferencias que hemos marcado entre ambos teóricos, ejercicio que sustenta un método de análisis, se apoyan en la creencia del yo como entidad propia de la modernidad, como construcción sociocultural que ha dado pie y sentido a la experiencia humana. Esta cuestión que se ha problematizado, adecuada y fructíferamente, en la teoría de la deconstrucción, no anula la vitalidad y operacionalidad de la noción del yo. Es más, su mero cuestionamiento habla de la vigencia del concepto.

Como apuntan explícitamente Lejeune e implícitamente Bruss, la creencia en la existencia del yo es una postura ideológica que comprende la convicción en la existencia del género autobiográfico y en la referencialidad como punto de partida de la relación del sujeto

[51] *Ibid.*, p. 31.

con el entorno. En este sentido, la crítica también ha relacionado a estos dos autores, pues sus teorizaciones y metodologías recurren a la categorización de un yo ideológico necesario para la funcionalidad de sus propuestas:

> Por último, críticos como E. Bruss y Lejeune señalan de entrada la multiplicidad del yo autobiográfico, pero tratan, a toda costa, de encontrar una solución que garantice el poder cognoscitivo de la autobiografía y se ven obligados a hacerlo postulando implícitamente ese tercer yo ideológico que da coherencia al sujeto y que garantiza así la relación entre sujeto y conocimiento y la lectura de la autobiografía como documento con valor referencial.[52]

Tomando en consideración lo anterior, en el presente trabajo se entiende la existencia del yo como una construcción cultural propiamente contemporánea que encuentra un modo de presencia particularmente privilegiado en la autobiografía. Aquí nos adherimos a la idea de que el yo es una construcción ideológica que se expresa en el texto y que, tal vez, sólo ahí tiene vigencia. A pesar de ser considerado un mito occidental y contemporáneo, el concepto de yo ha incidido determinantemente tanto en la conciencia, como en el desarrollo humano y artístico. El propio Lejeune responde a las críticas y cuestionamientos acerca de la falacia de la existencia del yo:

> We *indeed know* all this; we are not so dumb, but, once this precaution has been taken, we go on as if we did not know it. Telling the truth about the self, constituting the self as complete subject –it is a fantasy. In spite of the fact that autobiography is impossible, this in no way prevents it from existing. Perhaps, in describing it, I in turn took my desire for reality; but what I had wanted to do, was to describe this desire in its reality, a reality shared by a great number of authors and readers.[53]

---

[52] Loureiro, "Direcciones...", p. 35.

[53] "The autobiographical pact (bis)", en Lejeune, *On Autobiography*, pp. 131- 132.

Jerome Bruner ha trabajado, desde la psicología, la estrecha relación entre naturaleza del yo y narratividad. Ambas instancias se necesitan mutuamente, el autor niega la existencia de un yo único, ideal, inalterable ubicado en algún sitio del ser humano. Por el

contrario, afirma la existencia y funcionalidad de un yo volitivo, en constante configuración y susceptible al cambio dependiendo de las circunstancias de la enunciación:

> Comenzaré afirmando resueltamente que en efecto no es dado conocer un yo intuitivamente evidente y esencial, que aguarde plácidamente ser representado con palabras. Más bien, nosotros construimos y reconstruimos continuamente un Yo, según lo requieran las situaciones que encontramos, con la guía de nuestros recuerdos del pasado y de nuestras experiencias y miedos para el futuro. Hablar de nosotros a nosotros mismos es como inventar un relato acerca de quién y qué somos, qué sucedió y por qué hacemos lo que estamos haciendo.[54]

Los autores aquí comentados confluyen en la posición que la identidad personal se da al momento de describir al yo, en el instante de narrarlo y como esta narración se hace bajo condiciones no estables, el yo puede diferir en su caracterización en diferentes etapas. Es decir, es susceptible al cambio y a las nuevas circunstancias objetivas y, marcadamente, a las condiciones de subjetividad. Hablan, efectivamente, de un yo que quiere concebirse como unitario y permanente; pero estos valores son precariamente logrados. No obstante, contribuyen a dar un sentido muy importante de continuidad, de integridad, que definitivamente sedimenta la personalidad y guía los actos vitales, y en el caso de nuestros autobiógrafos, en sus actos creativos posteriores. Esta es la posición teórica elegida en la presente investigación, no hablamos acerca de un yo trascendente y original. Por el contrario, hablamos de un yo narrativo, construido y en permanente reconfiguración.

---

[54] Jerome Brunner, "La creación narrativa del yo", en *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida,* FCE, Bs. As., 2003, p. 93.

Autobiografía: presencia y ausencia de un género

Por las razones explicadas por Lejeune, nos parece inadecuado contraponer como dos escuelas excluyentes y hasta contradictorias a los autores que refrendan algún tipo de poder cognoscitivo con los autores agrupados en la perspectiva de la grafé, siguiendo con la misma clasificación de James Olney. Ya hemos indicado que para los críticos del autos tanto sujeto como referente poseen una virtualidad que únicamente se expresa textualmente; lo que se ha denominado la paradoja de la autobiografía porque al querer dar cuenta de un sujeto y un referente históricos únicamente se le aborda de manera imperfecta por medio de un sujeto y un referente virtuales, inexactos, pero significativos e interpretables en su recurrencia. Tomando en cuenta esta operación analítica, ¿no es posible emparentarla con las formulaciones de los deconstructivistas? Cuando se postula, desde la deconstrucción, que no es posible hacer un deslinde claro y tajante entre ficción y autobiografía, ¿no se está indicando la paradoja autobiográfica?, ¿no se está demostrando que tenemos un texto que motivado por dar cuenta de un referente tan sólo puede brindar uno virtual que difiere del primero, pero que a la vez dice más del referente por su necesaria articulación a través del lenguaje? Cuando Paul de Man indica que "la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada", ¿esa desfiguración no es analizable, significativa, simbólicamente reveladora de aquello que ha desfigurado?[55] ¿No es acaso la función crítica un desvelamiento de aquello que aparece

[55] Se ha enfatizado esta cuestión principal del artículo seminal de Paul de Man, el crítico en cuestión ha señalado que en el original en inglés el título lleva un guión "Autobiography as De-facement", que indica que el texto autobiográfico tanto desfigura como configura; mientras que en la traducción al español se perdió ese doble carácter al establecer el título como "La autobiografía como desfiguración". Aquí podría estar una clave para entender la mala interpretación y abuso que se ha hecho de esta postulación teórica.

problematizado a través del artificio literario? Así lo entiende Pozuelo Yvancos cuando rebate la pretendida diferencia esencial de la perspectiva del bios y de la grafé:

> No entiendo que sean incompatibles. Es más: creo que la bibliografía sobre la cuestión está procediendo a contraponer dos órdenes analíticos que son irreductibles y no se dan en el mismo lugar epistemológico. Que el "yo" autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída –y de hecho lo sea tantas veces así- como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad –y ha actuado- al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autentificador. [56]

Nos encontramos ante una situación análoga a la que se presentó cuando procedí a comparar y compatibilizar las posiciones de Lejeune y Bruss; en este caso las aparentes diferencias irreconciliables entre la perspectiva del autos y la de la grafé, en realidad resultan complementarias, pues han focalizado su observación en planos diferentes y por lo tanto sus objetivos y deducciones dan cuenta del plano desde donde se han trabajado. Si el plano de la referencialidad y de las estrategias narrativas del discurso de verdad han guiado las investigaciones de los críticos del autos; la perspectiva de la grafé ha volcado su mirada en el texto como entidad de significación autónoma, para desmantelar su funcionamiento interno desde sus estrategias discursivas, su semántica, sus recursos estilísticos y retóricos; de la misma manera en que se procede a analizar cualquier otro texto literario de corte narrativo: buscando la especificidad del uso del lenguaje en el texto. Desde este plano de investigación creo que no hay objeción alguna por el hecho de que el yo configurado en el texto, por ejemplo, sea un yo que tiene validez únicamente textual o que no podamos a

[56] Pozuelo Yvancos, *op.cit.*, p. 202.

acceder al conocimiento total, "verídico" o "fidedigno" del yo que escribe por imposibilidad estructural del propio proceso epistemológico.

Si bien siempre me ha parecido incompleto analizar un texto literario sin considerar su modo de producción y de recepción; la perspectiva de la grafé ha privilegiado la realidad textual en detrimento de la referencialidad. La predominancia académica tanto del estructuralismo como de la deconstrucción durante las décadas de 1980 y 1990 opacaron los trabajos realizados desde la perspectiva del autos, pero no contradicen sus hallazgos.[57]

Estrategia de investigación

Desde nuestro punto de vista, si se utilizan ambos acercamientos analíticos (la perspectiva del autos y la de la grafé) la tarea puede ser más fructífera y abarcadora de la realidad del texto autobiográfico. La perspectiva del autos propone una lectura crítica que puede dar justa cuenta de la configuración del yo autobiográfico de una serie de autores muy jóvenes, con incipiente obra publicada y escaso reconocimiento literario. Todo esto en el contexto de la sociedad mexicana de la década de 1960.

Esta década pude interpretarse como de transición, como un puente entre un México que buscó una organización político-social moderna y un México que se jactaba de haber alcanzado dicho estado de modernidad y estabilidad en sintonía con el mundo desarrollado

[57] Así lo entiende Pozuelo Yvancos cuando señala: "Tal reducción a la textualidad, a la construcción del lenguaje y figuratividad de los textos en cuanto textos aislados de su producción y recepción, ha favorecido una postergación de lo que la autobiografía tiene de relación pragmática, social, de contrato y pacto de lectura y a relaciones intertextuales, mejor aún, dialógicas con otras prácticas discursivas vecinas, como la confesión, la apología o encomio y la propia estructura argumentativa del género." *Op.cit.*, p. 207.

al cual quería semejarse. El Estado mexicano logra establecerse a través de fuertes instituciones públicas, que rigen y permean todas las capas sociales y todos los ámbitos de acción individual y colectiva gracias a un desarrollo particularmente exitoso en lo económico, sobre todo favoreciendo a las capas medias urbanas, de las cuales provienen los autores estudiados. Por ello, a estos autores les toca intervenir en la discusión artística entre el México posrevolucionario de la primera parte del siglo XX representado por el nacionalismo artístico y cultural (que produjo objetos estéticos de innegable valía) y el México moderno que busca derroteros más allá de la coyuntura mexicana y que, por lo tanto, preconiza un quehacer artístico más universalizado, complejizado ahora por la psique individual y no necesariamente por el actuar colectivo.[58]

A su tiempo, el análisis retórico permite acercarnos a la versión particular del yo configurado en los textos. Si es cierto que quien escribe de sí mismo se traiciona, esa desfiguración, que a la vez es velada por el mismo proceso, deberá ser significativa y proyectará la imagen que los autores en cuestión pretenden de sí mismos. En un ejercicio totalmente textual, que en el caso de las autobiografías de Monsiváis y Agustín se manifiesta a través del uso narrativo de las técnicas de representación dramática: diálogos, monólogos, invocaciones al lector-espectador, preguntas retóricas, entre otros recursos que, en su conjunto hablan de una concepción espectacular de la existencia, como una continua actuación y susceptible de la reacción que el público asistente a un representación dramática

[58] Desde el campo de las humanidades como de las ciencias sociales se está abordando el estudio crítico de las condiciones y alcances de esta década "bisagra" en todos los órdenes. El debate entre nacionalismo cultural y artístico y las nuevas formas de expresión fue el punto de partida de la exposición "Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967", exhibida durante gran parte de 2014 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y cuyo catálogo contiene una serie iluminadora de textos sobre el tema, además de recuperar gran parte de la iconografía que se apreciaba en el recinto universitario. Cfr. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder, UNAM-Turner, México, 2014.

pueda tener ante las propuestas escénicas. Mientras que las autobiografías de Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Vicente Leñero, Juan García Ponce y Salvador Elizondo echan mano, prioritariamente, tanto de la imagen como del oxímoron como herramientas textuales básicas (tradicionalmente relacionadas con la lírica) para narrar lo que les interesa.[59]

En ambos casos, es posible detectar las estrategias textuales que los autores manejan en sus trabajos de creación. Podría, entonces, cuestionarse la tajante división entre textos referenciales, privados, pertenecientes a la intimidad y los textos ficcionales. Si bien, este deslinde o más bien el posible emborronamiento de este deslinde no es un objetivo central en estas páginas, creemos que se dan los elementos para afirmar que la materia anecdótica referencial o ficcional es acometida y narrada bajo ciertas decisiones estructurales totalmente deliberadas. No existe, así, la espontaneidad, si no la construcción de la realidad y de la ficción.

En vista de lo anterior, durante todo este capítulo se ha manejado la doble naturaleza del texto autobiográfico, por un lado su carácter referencial, anclado en la historia, pero problematizado al mediatizarse por toda clase de filtros que se manifiestan a través del lenguaje. Por el otro, su carácter ficcional por estar sometido por las reglas, estrategias y recursos estilísticos propios de su narratividad. No creemos que pueda privilegiarse o darse mayor preponderancia a uno en detrimento del otro. De proceder de esta manera, estamos deliberadamente abandonando la condición genérica particular del texto autobiográfico, su especificidad bifronte, como apunta Pozuelo Yvancos:

> En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que "inventa" y "construye" una identidad, un "yo".

[59] Como afirma Loureiro al comentar la perspectiva propuesta por Paul de Man: "Esta postura puede conducir a una reconsideración de lo que es un texto, de cómo funciona en él el lenguaje y de la ficción de sujeto". Loureiro, "Direcciones...", p. 439.

Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del "yo" frente a los otros (los lectores, el público). Considero que es imposible entender por separado

ambos cronotopos, se realizan juntos. Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. Porque ese "yo" autobiográfico solamente existe en la nueva ágora, la nueva forma de publicidad que es el libro publicado, la escritura que se hace pública y que inventa un "yo", pero lo presenta como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad.[60]

En este sentido el teórico francés Paul Ricoeur, voz autorizada en los campos hermenéuticos actuales, parece hacer eco de las posiciones aquí adoptadas cuando acomete su propio recuento autobiográfico:

Hablando de autobiografía, tomo en cuenta las trampas y defectos inherentes al género. Una autobiografía es ante todo el relato de una vida; como toda obra narrativa es selectiva y, en tanto tal, inevitablemente sesgada. Una autobiografía es, además, en sentido preciso una obra literaria; en tanto tal, se basa en la distancia a veces benéfica, otras perjudicial, entre el punto de vista retrospectivo del acto de escribir, de inscribir lo vivido, y el desarrollo cotidiano de la vida; esta distancia distingue la autobiografía del diario. Una autobiografía, finalmente, se basa en la identidad, y por ende en la ausencia de distancia entre el personaje principal del relato, que es uno mismo, y el narrador que dice yo y escribe en primera persona del singular.[61]

Habría que agregar que la inexistencia de distancia es una mera formalidad, puesto que existen autores que logran producir esa distancia, es decir pueden objetivarse o ser sujetos y objetos de su propia experiencia. Este proceso es manejado a lo largo de los siguientes dos capítulos analíticos. Por último, queda implícita la idea de que este tipo de textos retienen un poder cognoscitivo que es el que el lector trata de recuperar para sí con las implicaciones que el mismo acto tiene: rescatar el pasado no personal en aras del beneficio de la lectura.

---

[60] Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 211.

[61] Paul Ricouer, *Autobiografía intelectual*, Nueva Visión, Bs. As., 2007, p. 13.

Capítulo 2

La existencia como espectáculo: Las autobiografías de José Agustín y Carlos Monsiváis

Introducción

La lectura de las autobiografías de José Agustín y de Carlos Monsiváis difícilmente puede interrumpirse, ambos textos llevan al lector en una vertiginosa observación por diferentes situaciones y por ambientes poblados de los más variados caracteres. Constantemente uno sonríe con los acontecimientos retratados en las narraciones, simpatiza con las individualidades descritas, sobre todo con el yo autobiográfico, y al acceder a ciertos episodios se experimenta algo similar a una sensación de agobio: un abigarramiento de circunstancias, de detalles, de experiencias se acumulan tan apresuradamente que el lector no puede asimilarlos de inmediato o ha estado impedido de sedimentarlos en su percepción. Esta sensación de rapidez, de experiencia perentoria, hermana a ambos textos y es posibilitada gracias a la utilización de una serie de recursos estilísticos que permiten afirmar que las dos están concebidas como autobiografías donde impera la estrategia formal dramatizada.

La utilización preponderante de una serie de recursos, técnicas, estrategias y propósitos estilísticos dramáticos contribuyen a que la "función" - a la que asiste el lector - tenga el objetivo de hacer resaltar a este personaje protagónico; presentando, mostrando o dramatizando sus características, el entorno referencial donde actúa, sus aciertos y fallas, entre otros aspectos. Este objetivo tiene múltiples consecuencias tanto formales como

interpretativas; por ello, a continuación se procura hacer evidentes las relaciones entre ambos polos de observación (el formal y el de la significación) para ver cómo se interrelacionan, cómo se refuerzan, cómo se influencian mutuamente.

Es indispensable considerar qué tipo de mirada particular quiere producir el texto acerca de este personaje; entonces, se está en el camino de ver que la narración apela a un lector-espectador de una serie de acontecimientos (como los observables en la representación dramática); es decir, donde impera la acción en lugar de la reflexión, la meditación o el aprendizaje (estas tres últimas intenciones que en general se emparentan con la autobiografía). En realidad, el lector cumple las funciones de testigo privilegiado de una serie de acontecimientos que en conjunto buscan hacer exhibir de manera brillante al personaje principal, por ello el lector "ideal" sería un lector pasivo o a lo sumo testigo: no es invitado a pronunciar ningún juicio o valoración, sino a dar fe de hechos que no se modifican por esta presencia. Además, gracias al pacto autobiográfico el héroe también realiza las funciones de narrador y autor.[62]

En las autobiografías de este tipo, que Howarth llama dramáticas,[63] impera una acentuada predilección por presentar la referencialidad que ha experimentado el autor mientras que el dinamismo expositivo provoca la sensación de espontaneidad. Entonces, lo que así podemos llamar referencialidad espontánea sirve de marco para la actuación del autobiógrafo, la cual quiere ser percibida como excepcional pues en ella se ejercita una serie de características que son inherentes al narrador – personaje (es decir, no han sido

[62] En el capítulo I se discute este concepto como la definición de lector pasivo o testigo de la enunciación. V. *supra*.

[63] Las consideraciones conceptuales se tomaron de William L. Howarth, "Some Principles of Autobiography", *passim*, pp. 371-376.

desarrolladas con el transcurso del tiempo y de la experiencia); simplemente el yo textualizado las ejercita de manera instintiva, natural, sin mediación alguna. Se apela a una personalidad permanente que se manifiesta retrospectivamente como única e inalterable.

Por ello, las autobiografías dramáticas brindan globalmente una caracterización del sujeto que no va adquiriendo rasgos identitarios. Muy por el contrario, la personalidad ya está conformada; es decir, el tiempo y la experiencia tan sólo facilitan la práctica de atributos originales; permanentes que, en todo caso, pueden depurarse, pero raramente degradarse.

Estos objetivos generales se logran, como se verá de acuerdo a los correspondientes análisis, a través de la recurrencia de algunos procedimientos dramáticos: la narración dramatizada, la dialogación y el registro del habla, la necesidad de una presencia lectora-espectadora (para cumplir cabalmente con el acto artístico y comunicacional) y el uso de la ironía como estrategia textual que facilita un punto de vista específico. Por último, se discutirá el tipo de sujeto configurado en los textos a la luz de las condiciones formales discutidas. Aunque es pertinente aclarar desde ahora que el yo configurado en la autobiografía dramática desempeña tantos papeles, tantos roles, que su "personalidad" queda tras bambalinas. Al menos, ésa es la intención de esta estrategia discursiva: ocultar al autobiógrafo.[64]

Todo esto provoca que las dos autobiografías que aquí se consideran sean prioritariamente textos de actuación y de poca o nula reflexión y, por ello, las posibilidades

[64] De acuerdo a Elizabeth Bruss, cualquier autobiógrafo quiere ocultar su identidad, pero al mismo tiempo se brindan las claves para abrir esta especie de caja fuerte identitaria, es decir el texto mismo. V. *supra*, cap. 1. Sin embargo, algunos autores teóricos hacen de la estrategia de ocultamiento personal la base de sus argumentaciones. En cierta forma, coincidimos con esta postura, pero creemos que la estrategia autobiográfica dramática hace uso paradigmático de este procedimiento textual y mental, de ahí, en parte, la importancia (creemos) de analizar los textos no atendidos críticamente.

de aprendizaje son inexistentes. En estos textos predomina una organización altamente anecdótica de la existencia y proporcionan una visión literal de la misma, en su modalidad de drama cómico.[65] Veamos cómo es posible sostener estas afirmaciones

[65] El incremento de la atención preocupa mucho a estos autores, deben de precipitar las anécdotas, las escenas, para que el "público" no pierda la atención y no dar espacio a la reflexión autoral o del receptor. Esta consideración del concepto de suspenso la entiende bien Ronald Hayman en *Cómo leer un texto dramático* cuando afirma al respecto: "La primera pregunta que nos hacemos respecto a cualquier obra es ¿resulta real? No queremos decir ¿es como la vida?, sino ¿está viva? *Queremos que se parezca a un organismo en crecimiento, biológicamente independiente de su creador. Queremos que se siga moviendo,* pero no como una máquina que sigue una serie de patrones. Queremos que los movimientos sean lo suficientemente impredecibles e interesantes como para mantener estimulada nuestra curiosidad." p. 31. Cursivas nuestras. La organicidad buscada tiene por última intención escamotear el sentido de construcción textual premeditada, a favor de la sensación de espontaneidad que, finalmente, beneficie al personaje principal: ¿quién más para sacar provecho de situaciones que tan sólo "se presentan", que no tienen causalidad aparente?

La narración dramatizada

Si el pacto autobiográfico[66] señala que es necesaria la existencia de una triple identidad entre autor, narrador y personaje principal de la narración para que un texto pueda ser considerado como autobiografía, no es difícil modificar un poco esta condicionante para adaptarla a la naturaleza del texto autobiográfico de corte dramático. Es decir, desde nuestro punto de vista, el narrador tiene la capacidad de creación de un dramaturgo; en su texto los acontecimientos (seleccionados por su importancia, espontaneidad y por la posibilidad de textualizarse por medio de la acción) se organizan de tal forma que invitan a ser apreciados como un espectáculo teatral. La bidimensionalidad del texto leído puede ser traducida en la tridimensionalidad del texto imaginado al momento de la lectura.[67] De esta manera, el lector imagina una representación que le proporciona una versión construida de la realidad que se acepta como verosímil y en muchas ocasiones como trasposición fiel y directa de la referencialidad.

El narrador puede ser equiparado a un director escénico, ya que su pericia narrativa hace sentir al lector que las anécdotas elegidas están sucediendo frente a sus ojos; como sucede en una puesta en escena. Esta organización textual difiere mucho de la narración autobiográfica más tradicional en la cual lo narrado se presenta como recuerdo o

---

[66] V. *supra*, capítulo 1.

[67] Al respecto ver Hayman, *op. cit.*, quien explica: "De la página impresa bidimensional, el lector de un texto dramático se forma imaginativamente un espacio tridimensional en el cual las figuras se están moviendo. Él puede estar visualizando actores en escena o personajes en un lugar, o estar formando imágenes mentales entre las dos posibilidades; o sin darse cuenta de lo que hace, puede estar cambiando de una posición intermedia a otra." p. 18.

reconstrucción de experiencias ya superadas. Por último, el personaje principal sería equiparable al rol protagónico de una puesta en escena. Es decir, es el actor cuyo

desempeño hace avanzar la acción de manera decisiva; no tiene un papel secundario o es un comparsa; por el contrario incide en los acontecimientos de manera tan efectiva que es notoria su intervención en el rumbo que toman los mismos, es un personaje activo e imprescindible de la referencialidad. Como afirma Howarth: "As in drama, the function of this narrative mode is to stress spectacle, the visible and pictorial aspects of life. Action, not exposition, becomes the author's principal tool, so his persona usually blurs its narrator and protagonist roles into one".[68]

Como se había señalado, el autobiógrafo dramático nos entretiene, nos cautiva con un espectáculo, generalmente muy abigarrado, muy generoso en estímulos, pero la intención autoral que se agazapa detrás del mismo es un afán de ocultarse, de esconder lo que considera su verdadera personalidad, su identidad. Por esta razón, en estos textos se privilegia la representación que desplaza, cuando no es eliminada totalmente, la reflexión. La misma comprometería al autobiógrafo.

¿Por qué este desplazamiento de funciones si afirmamos que se trata de tareas análogas? Quien se quiere ocultar logra representarse, por una razón que nos parece fundamental en este tipo de autobiografías: la necesidad de producir la sensación de acción, característica primaria del género dramático. Por lo tanto, estamos frente a una necesidad autoral primordial en la que es necesario mostrar un personaje activo, que incide en el mundo que lo rodea, procura accionar sobre él, quiere ser considerado así como un participante del entorno, no como simple espectador; aunque los grados o niveles de participación pueden traducirse en grandes diferencias que aquí se explican.

[68] Howarth, W. L., *op. cit.* p. 375.

Además, así se está a la par del mundo y su dinamismo. Entorno y personaje concuerdan, armonizan; esto representa un valor para el autobiógrafo dramático. Este arreglo formal lo que desea es darnos a entender que el mundo posee un ritmo inexorable. El autobiógrafo dramático se asimila a él, forma parte del movimiento; pero igualmente modifica el rumbo que lleva el mundo. Gracias a ello, brilla con luz propia, se destaca y, entonces, decide abandonar (como un giro dramático inesperado) el espectáculo que ha contribuido a modificar.

Carlos Monsiváis divide su texto en pequeños capítulos que inician con una glosa, en la primera de ellas es notoria esta triple función. En la misma se afirma: "En donde el autor confiesa haber nacido en la Merced el 4 de mayo de 1938, acepta sin rubor su condición de héroe de esta historia, proclama su intolerable afición al D. F. y se presenta sin más trámite como precoz, protestante y presuntuoso" (M., 11).[69] En dos instancias de enunciación, autor y personaje principal, el autobiógrafo se reconoce abierta e inmediatamente, se sabe autor, se sabe protagónico y se sabe narrador al adjudicarse un trío adjetival. El mismo es reforzado por su aliteración en "p", lo cual es suficiente prueba de artificio que, sin embargo, generalmente se toma como verosimilitud espontánea.[70]

No obstante, si al detenerse en el tiempo verbal que enmarca el desdoblamiento en estas tres funciones, veremos que el contenido está sucediendo frente a los ojos del lector: el personaje Monsiváis (logrado gracias al uso de la tercera persona del singular) "confiesa",

[69] Todas las citas de las autobiografías provienen de las ediciones originales cuyos datos completos se encuentran en la bibliografía. Aquí sólo se anota la ubicación de la cita dentro del texto en cuestión entre paréntesis, para evitar confusiones la ubicación textual va precedida de la inicial del apellido del autobiógrafo.
[70] Además, el autor-personaje principal-narrador dramático está evidenciando una serie de categorías identitarias que en un texto tradicional se desentrañarían a lo largo del texto. Aquí, el texto se adelanta al lector y le responde desde un inicio desestabilizando la función crítica del lector.

"acepta", "proclama" y "se presenta" en el tiempo verbal presente que iguala el momento de la enunciación y el momento del enunciado. Las cuatro cláusulas de tal forma producen una rapidez bastante sorpresiva sobre todo por ser el inicio de todo el texto, toman desprevenido al lector, al abrir la autobiografía parecen anular cualquier posible discusión porque pretenden ser exhaustivas y auténticas (la significación de los verbos elegidos apunta hacía allá). El autobiógrafo está frente al lector, y antes que éste último cuestione al texto, el texto ya está contestando armado con la bandera de la acción: decide quién es, de dónde viene y qué atributos lo personifican. Dichos atributos deberían irse conociendo poco a poco, deberían ser alcanzados a través de la narración en un proceso evolutivo, acumulativo, progresivo. No obstante, aquí se enumeran como hechos consumados, como el resultado obtenido de un proceso ya efectuado fuera del texto o de manera más acorde con los intereses textuales dramatizados: se presentan como atributos originales del yo configurado.

Si continuamos con el análisis de los verbos elegidos, es posible ver cómo además de la acción que conllevan, proporcionan una visión un tanto paradójica de quien los ejecuta porque al mismo tiempo que el yo autobiográfico se somete (confiesa y acepta) igualmente desafía al lector que lo observa (proclama y se presenta). Algo similar sucede con las sustantivaciones elegidas: "condición de héroe de esta historia", "intolerable afición al D. F.", "precoz", "protestante" y "presuntuoso". La primera señala la construcción necesariamente artificiosa de la narración y el papel fundamental que decide jugar en ella. El resto de las especificaciones señalan características que difícilmente podrían ser catalogadas como admirables; en realidad contienen un grado de posible rechazo o levantarían sospechas en el receptor cuando son adjudicadas por el propio sujeto: la presunción, la precocidad, el interés desmedido por un lugar y la religiosidad minoritaria son

caracterizaciones a las que se somete, pero igualmente enarbola desafiante. Confesión y orgullo, intolerable afición y heroicidad, protestantismo y precocidad se convierten así en pares contradictorios de una posible combinación de rasgos que apuntan a la degradación e inmediata y simultáneamente a su contrario: la exaltación.

El precario equilibrio logrado hace cuestionar más al lector que al supuesto objeto de la observación, puesto que no hay una definición única del personaje que así se está presentando; sino que es simultáneamente contradictoria toda vez que al momento que se entrega al juicio del lector se le rebela. Esta estrategia desplaza el foco de atención del objeto de la lectura a su sujeto. Insistimos, todo está sucediendo frente al ojo del lector que se ha trocado en testigo y espectador, pero no en juez. El personaje Monsiváis está ocupando el proscenio y como director de su propia puesta en escena hace que los reflectores viren en dirección de su audiencia. Se asiste a una función en donde el foco de atención comienza a objetivar al sujeto de la lectura, al receptor. Este proceso es tan rápido, tan inesperado, gracias a la acción teatral, que muy probablemente el lector no sea consiente del juego dramático al que está siendo sometido. La acción cumple uno de sus propósitos al atrapar desprevenidamente al lector en un ejercicio que ha trastocado su procedimiento: el observado se vuelve observador, el lector en espectador de su propio cuestionamiento.

De manera similar se comporta José Agustín en su autobiografía. Pero su narración es mucho más prístina en sus intenciones dramáticas. A diferencia del texto anterior - donde el autobiógrafo se esconde a pesar de ocupar el escenario - Agustín ocupa el proscenio, para ser reconocido en su calidad de protagónico, en su calidad de ser observable y admirable. En más de una ocasión es notoria la actitud de desempeñar la tríada vinculada que habíamos señalado entre dramaturgo, director escénico y rol protagónico, como en la siguiente escena:

> En el grupo de teatro ya empezaba a hacer ejercicios, pero Ancira nunca me dio un papel en sus piezas. Entonces, vi en el teatro Equis una puesta en escena de Petición de mano. Me encantó, y cuando en el Simón se abrió un concurso de teatro, formé un grupo, decidido a montar Chéjov. Pero nunca se me ocurrió comprar el texto de la obra, sino que simplemente lo inventé; aunque eso sí, con mucha honradez, di el crédito al buen Chejovín. Además, como prohibieron la actuación de mujeres, disfracé a un cuate. Trasvestismo ¿no? Gerardo me asesoró en la dirección. La puesta en escena fue la más horrenda de la historia del subteatro, pero me divertí como enano. Yo interpretaba al novio y me puse el traje de montar de mi hermano Alejandro, que entonces estaba en la Asociación Nacional Ecuestre. A guisa de bastón utilicé un tubo de nuestra aspiradora (A., 26).

El narrador ha ingresado en unas clases de actuación que dirigía Carlos Ancira, un reconocido actor dramático de prestigio durante la segunda parte del siglo XX. Pero ante la negativa de incluirlo en las escenificaciones, Agustín decide no sólo buscar otras opciones; sino que acomete las tres tareas señaladas: dramaturgo, director escénico y rol protagónico. Sin ningún reparo, perpetra una "adaptación" de uno de los pilares de la renovación escénica de finales del siglo XIX y principios del XX. Es notoria la igualación entre ambos dramaturgos, la deformación del apellido del autor ruso, denota esa cercanía, esa igualación condescendiente ("el buen Chejovín"). Igualmente cumple con las funciones del director escénico al "disfrazar" a un amigo para un rol femenino y con toda jactancia adivina el posible pensamiento del lector al dirigirle un cuestionamiento que más bien tiene la formulación de una pregunta retórica: "Trasvestismo ¿no?", ésta es una organización del pensamiento que no busca intercambio alguno de puntos de vista, sino la imposición de una perspectiva, en este caso el del autor-director. Por último, se reserva uno de los papeles protagónicos y brinda una imagen un tanto humorística al crear su personaje en el que combina un traje para montar y un tubo de aspiradora.

El retrato así concebido apuntaría al ridículo, pero al aceptar la dudosa calidad del espectáculo (se trata de lo más bajo de lo ya de por sí inferior, la representación fue la "más horrenda del subteatro"), se sale bien librado al señalar que se divirtió "como enano". Carlos Ancira, su amigo travestido, su hermano como asesor escénico e inclusive Anton Chejov se han convertido en comparsas del espectáculo que sirve para que Agustín ocupe el proscenio, se muestre, niegue la posible reacción de rechazo del espectador y finalmente se beneficie al pasarla muy bien.[71]

Gracias a esta narración dramatizada, las anécdotas igualan enunciado y enunciación por lo que se cancela la posibilidad de caer en la nostalgia, los acontecimientos están sucediendo, no se están recordando. La técnica además de recomponer el hecho para su escenificación la ajusta a la imagen actual y pública del autor quien se complace en observar la continuidad de su yo.[72]

Esta multifuncionalidad también trae como consecuencia una especie de invulnerabilidad muy peculiar, la cual se finca en el hecho de que ambos autobiógrafos se muestran voluntariamente al más abierto de los escrutinios públicos, el escenario si bien narrativo, finalmente escenario; pero como si este cotejo con el lector-observador sólo los reafirmara en sus convicciones, en la opinión que tienen de ellos mismos. Se busca denodadamente el cotejo con el entorno, pero al mismo tiempo se es impermeable a su influencia.

---

[71] Al respecto, Howarth afirma: "As an autor he is unpretentious and impertinent, viewing life as a staged performance that he may attend, applaud, or attack, just as he pleases." *Op. cit.*, p. 372.

[72] Ya Lejeune detectaba este tipo de arreglo formal al señalar que se trata no tanto de lo real, sino de una imagen de lo real que se ajusta a las necesidades del momento de la enunciación. V., *supra*, capítulo 1. Para reforzar este argumento, es ilustrativo recordar que *La tumba*, primera novela de Agustín, fue publicada cuando su autor tenía tan sólo 16 años. La tematización de la precocidad se refuerza con el espacio autobiográfico que apunta hacia la misma dirección.

El recurso formal por el que se logra esta actitud sigue siendo la narración dramatizada, pero en otro de sus aspectos: la elección "no deliberada" de esos episodios anecdóticos que se están escenificando para transmitir un sentido de realidad. En ellos, el personaje se entromete espontáneamente; de tal manera que parece que las escenas son preexistentes al narrador y que, por lo tanto, el autor sólo se aprovecha de ellas, no las ha provocado; pero incide fehacientemente en ellas al grado de producir su gravitación de manera que sean favorables al autobiógrafo. Es importante hacer notar que esta afirmación no necesariamente es positiva, es decir no imprescindiblemente el autobiógrafo sale beneficiado objetivamente de la escena pues a veces, muy por el contrario, resulta afectado negativamente, un verdadero perdedor se dibuja en el panorama; pero se arregla la escena de tal forma que el fracaso objetivo se trasmuta en beneficio personal. El autobiógrafo demuestra así ser poseedor de una inteligencia natural, impermeable y espontánea que se manifiesta en un sinnúmero de ocasiones a lo largo de los textos.[73]

La autobiografía de Agustín en este sentido es paradigmática puesto que constantemente el personaje llega *in media res* a las situaciones, a los acontecimientos, en fin, a las escenas; detiene el curso pronosticado de los sucesos, haciendo que la situación acabe beneficiando al recién llegado, en este caso el autobiógrafo. La situación entonces ya no es la misma, la irrupción "no intencionada" del autobiógrafo la ha modificado radicalmente hasta que el intruso se apropia de la situación:

[73] Esta forma de salvaguardar la integridad del yo es una de las finalidades más estimadas por el autobiógrafo dramático. No importa el grado de la falta, la caída, la infracción, la equivocación o el error; el autobiógrafo recompone la situación para que una de sus cualidades innatas destaque. No se escamotea la falta, como se evidencia en la escena; sino que la misma es trascendida, superada porque finalmente Agustín se divirtió "como enano". Como señala Howarth. "But they dissemble obviously, with that disarming candor that is honest about its own deceit." *Op. cit.*, p. 374. En ninguna de las dos autobiografías consideradas aquí se ocultan las "fallas", sino que "inocente" y abiertamente se muestran. Tal procedimiento gana simpatías y prácticamente olvida la "falla" que produjo la acción vital.

> Me invitó a formar parte de los Cafés Literarios de la Jumentud. La cita era en el café San José. Al llegar, había varios gandallas. Resultaba que iban a elegir mesa directiva (a mí sólo me habían llamado para leer una de mis piezas en la sesión inaugural de los Cofis): no pude resistir la tentación y mediante una grilla elemental fui elegido coordinador del grupo, tras una carga de alabanzas mutuas entre Cesarache y una gorda que era algo así como la mamá de los pollitos (A., 50).

En la cita anterior se nota cómo tanto el escenario como la escena son anteriores a la presentación del autobiógrafo: el café y los participantes en la reunión literaria no tienen considerado a Agustín y su proceder (que resultará determinante), porque cambia el orden esperado de los acontecimientos; es decir, la elección de autoridades. El personaje de Agustín entonces crece ante el lector porque caracteriza a los demás participantes como rivales que de antemano han sido vencidos (sin que ellos lo sospechen) por ello los llama "gandallas" en el caso de quienes esperan, "Cesarache" para nombrar al amigo que lo había invitado y "una gorda que era algo así como la mamá de los pollitos", todos agrupados en los cafés literarios de la "jumentud".

La denominación ejercida tiene por finalidad nombrar la función que el autobiógrafo –en su calidad de director escénico- les otorga: por un lado la oposición, los gandallas son aquéllos que sacan ventaja de alguien o de alguna situación sin en realidad merecerla, aquí el narrador se apropia de esta función. La deformación del nombre de su amigo, quien pasó de César a Cesarache, iguala a narrador y amigo en el sentido de que no hay diferencia o agradecimiento que ofrecerle al segundo por involucrarlo en la actividad[74] y la animalización en la que se adivina a la líder del grupo a quien no sólo se deforma y burla: la imagen lograda es la de una persona excedida de peso quien habla demasiado y cumple una función que está a punto de perder.

[74] Actitud condescendiente que ya se anotaba en la cita anterior al nombrar a Chejov, "el buen Chejovín".

Entre la oposición, el amiguismo y la degradación el autobiógrafo va a ocupar, de nueva cuenta, el centro de la escena y ha logrado convertirse en el protagonista quien "desinteresadamente" había llegado ahí, pues afirma que su presencia se debía a una exclusiva invitación a leer una pieza literaria. Esta actividad que tiene la categoría de experiencia pasajera, puesto que Agustín sólo estaría ahí en esa ocasión como invitado, se vuelve permanente, ya que es nombrado coordinador del grupo de quienes son bautizados en conjunto como burros por la deformación del sustantivo juventud en "jumentud". A la vez que se apropia del grupo, se diferencia. Él no es parte de los burros; su proceder, su entronización, su poder nominal lo ubican entre ellos, pero en un plano superior.

De esta manera, la escena que antecede a la intervención del autobiógrafo se ve transformada por la participación espontánea del mismo. En ella, el advenedizo se apropia del rol protagónico, asigna papeles y funciones y al mismo tiempo que las degrada hace que su inteligencia natural prevalezca. El texto encuentra una de sus estrategias discursivas más reiteradas en este proceso que, si bien anecdóticamente va cambiando, cumple la misma función dramatizadora como también puede verse en las experiencias durante el inicio de la consolidación de la Revolución cubana,[75] las intervenciones de todo tipo en la vida escolar;

[75] "Empecé a trabajar en la Casa. De las tres a las siete. Durante ese tiempo escribí muchísimo y frecuenté millones de cabarets. Acabé viviendo con una muchacha de Bélgica. Sólo hablábamos francés. Platicaba mucho con María Rosa Almendros y juraba escribir una gran pieza de teatro, corte brechtiano, para el concurso de la Casa. La Comisión me dio permiso por tiempo indefinido para ir a México y regresar cuando pudiera. Accedieron a que conservara uniforme, credenciales y todo. "(A, 43). Obviamente, "Casa" es Casa de las Américas, una de las novedosas instituciones culturales cubanas creadas al inicio de la Revolución. Pero, la forma sintética (y no explicada) utilizada por Agustín quiere implícitamente dejar constancia de la familiaridad con que el autor se movía en esos ambientes que, para el momento de la enunciación, tienen un prestigio sin competencia.

[76] una reivindicación laboral,[77] o en las negociaciones con las autoridades policíacas o familiares (A., 35, 36 y 52).

De forma contraria, utilizando la misma técnica de dramatización de la experiencia, Monsiváis consigue un protagonismo significativamente diferente. Si en el caso de Agustín es ubicable que en cualquier circunstancia se convierte en un protagonista beneficiario de la situación, el resultado contrario parece ser la ganancia del personaje de Monsiváis. Desde un principio, los guiones dramáticos preestablecidos son repudiados por el autobiógrafo debido a su limitación, a su falta de espacio para la espontaneidad; es decir, no existe en ellos la posibilidad de distinguirse de ninguna manera porque traicionarían la naturaleza misma tanto del guión preestablecido, como de su función normalizadora. Al señalar la incongruencia de este tipo de situaciones, su vacuidad o sinsentido; Monsiváis logra su distinción al convertirse en un espectador privilegiado. Sin abandonar la escenificación, toma cierta distancia y por ello transita de objeto de la observación a sujeto de la misma, en cierta forma se convierte en agente pasivo o testigo de su propia actuación. Su recién abandonada calidad de participante de la escenificación lo habilita para señalar una serie de

---

[76] "El tercero de sec lo hice en una escuelita siniestra: se llamaba Ra'Da'Ar (sic) y tenía pretensiones de ser escuela tipo *Blackboard Jungle*. Ahí gocé como pocas veces, porque me autonombré presidente de la Asociación de Alumnos, fundé un periódico, organicé un grupo de teatro y monté dos de mis piezas. A cambio de estas monerías, el director se hizo de la vista gorda ante mis cínicas faltas de asistencia. Si fui cien días a clase, fueron demasiados. Y cuando iba, asesoraba a un grupo de cuates que querían formar un conjunto de rock. Les traduje canciones y etcétera. Una vez, dejé vivísimamente impresionado al maestro de literatura al disertar sobre el existencialismo: la posición de Bobbio, Sartre, Camus, y la importancia de Kierkegaard, Jaspers y Heidegger." (A., 30). Otro episodio escolar entendido de forma análoga se encuentra en la p. 17.

[77] "Una vez se nos ocurrió pedir un aumento (un peso por informe) en Intercambio. Eso fue suficiente. Corrieron a Arredondo y a nosotros nos amenazaron. A los pocos días corrieron a otros dos redactores pusilánimes. Luego, a mí. Amenazamos con huelga, inventamos que con nosotros estaba la mayoría, los aplastaríamos. Los moserts titubearon: en principio se habían negado a gratificarnos. Nosotros seguimos la farsa hasta niveles de grilla magistral: nos afiliamos en un sindicato balín, repartimos volantes, grillamos, aullamos en Conciliación y Arbitraje y todo lo demás. Los moserts claudicaron y accedieron a gratificarnos." (A, 57). Desconocemos el significado del neologismo "moserts", no hace referencia a ningún apellido, contextualmente tampoco hemos atinado en su sentido. Podría ser una doble errata por la palabra inglesa "monsters" que se compaginaría con el sentido textual y registro escritural, no obstante, la duda persiste.

rasgos que son sopesados desde su nueva posición de observador favorecido, conocedor íntimo de aquello que juzga. Reconoce su deficiente rol de actor o participante de la escenificación, pero se redime de la falla al adquirir esta nueva función de evaluador de la misma, así se excusa la falta y se disminuye un rasgo de carácter que para el mismo autobiógrafo parece condenatorio: su torpeza e inadecuación en el trato social.

Es el caso de la escenificación de la efeméride de la defensa del exconvento de Churubusco, la cual se celebra debida a que la primaria donde el personaje estudia fue bautizada como General Anaya. Se trata del militar, elevado al rango de héroe, por su inútil, aunque honrosa defensa de la plaza, durante la intervención norteamericana de 1847:

> Me aburro en los desfiles y me fastidia, de modo absoluto, el general Pedro María Anaya, por darle nombre a mi primaria y por su frase célebre, la que debo gritar en el coro único que responde a la pregunta: ¿Y entonces, niños de México, qué le dijo al general invasor?
> *Todos*: Si hubiera parque no estarían ustedes aquí (M., 19).

La escenificación aquí es doble no sólo por la ritualización del hecho histórico; ya de por sí de naturaleza teatralizada, sino porque es reconstruida de esta forma también en el texto; lo que la hace suceder en el momento de la lectura. Así, la dialogación[78] logra el

[78] Se entiende por dialogación al uso del discurso directo dentro de un discurso preponderantemente indirecto. La misma equipara el enunciado con la enunciación, procedimiento que enfatiza la acción en el sentido teatral. Este procedimiento se refuerza al echar mano de otros recursos netamente dramáticos como son las acotaciones o didascalias y las especificaciones del dialogante como se aprecia en la cita y, en general en toda la autobiografía de este autor. En este sentido, la dialogación "muestra", antes que "explica" o "reflexiona", y también a la vez quiere ocultar intenciones o sentimientos que se procuran resguardar. La dialogación en estas autobiografías avasalla con su presencia, aunque en realidad es una técnica de ocultamiento. En este sentido, Harold Pinter señala: "Hay dos silencios. Uno cuando no se dice ni una palabra. El otro, quizá, cuando se usa un torrente de palabras. Esta manera de hablar se refiere a un lenguaje bajo llave. Ésa es su referencia constante. *El habla que oímos es una indicación de aquello que no oímos. Es una evasión necesaria, una violenta cortina de humo disimulada, angustiada o burlona que mantiene al otro en su lugar.* Cuando el verdadero silencio cae, aún nos queda el eco, pero estamos más cerca de la claridad. *Una forma de ver el habla radica en afirmar que es una treta constante para ocultar la claridad.*" En Hayman, *op. cit.*, p. 41. Cursivas nuestras. Es elocuente que un dramaturgo nos ayude a entender que el habla, la dialogación, tienden a contribuir a una pretendida demarcación de límites, como afirma Pinter: "mantener al otro en su lugar", impedirle el acceso, puede contemplar las escenas, pero no debe cuestionar a los dialogantes, ése es privilegio del autobiógrafo.

sentido de escenificación de los valores republicanos y nacionalistas a los cuales se les ha antepuesto su desacuerdo (aburrimiento y fastidio) y que el autobiógrafo debe repetir como parte indiferenciada de una anónima masa (el término "todos" en cursivas en el texto); por lo tanto no hay forma de resaltar, de distinguirse, de mostrar las propias cualidades. No obstante, cuando la situación cambia y la escena sí es propicia para la manipulación, el actuar tiene por resultado el abandono del escenario en un sentido literal o relativizando la importancia de la experiencia misma:

> No es el lugar imaginado y en vez de mayordomos y vastas salas donde reina el té y el silencio, oigo pláticas ininteligibles de jóvenes de aspecto agresivo; en un pequeño grupo una mujer se exalta y grita condenando la represión campesina. El maestro sale a recibirme y me lleva a un salón pequeño. Allí se encuentran varios muchachos, todos mayores que yo, discutiendo algo que no recuerdo. Me adoctrinan, me dan una solicitud, la lleno y ya está. He radicalizado el Rubicón (M., 22-23).

Entre la escenificación ideal extraída de referentes literarios ingleses y la escenificación empírica propia de los ambientes politizados de mediados del siglo XX mexicano, el personaje de Monsiváis se deja conducir, registra los movimientos vitales de la misma: el aspecto agresivo de quienes debaten, la exaltación de alguien, la guía del profesor, el tema discutido que significativamente se ha olvidado. No obstante, tampoco aquí (un espacio elegido, buscado, casi clandestino de acción política) el autobiógrafo ejerce decisión alguna: es conducido, adoctrinado, impelido a llenar una solicitud y la escena es relativizada, porque se le relaciona con el cruce del río Rubicón que Julio César hace sin permiso del Senado. Debido a la acotación autoral que cierra la escena, la situación resulta exagerada, hiperbólica y por lo mismo poco confiable como iniciación de la concientización política. Aquí la hipérbole se concluye con la cita de la antigüedad romana que, debido a la disparidad

de la comparación, relativiza toda la escena. La despoja de cierto sentido trascendente, se le disminuye, al ironizarla se le degrada y así también al personaje.

Este proceso de degradación no está dando el acceso transparente al pasado; por el contrario, nos proporciona una imagen clara del momento de la enunciación, en la cual la iniciación política se aprecia como precocidad ingenua. No obstante, al mismo tiempo, la imposición de este valor demuestra por ausencia la verdadera importancia que tuvo para el entonces personaje adolescente su iniciación política, que ahora se quiere desmentir...Este proceso de enmascaramiento autoral y desenmascaramiento por parte del lector no deja de ser elocuente si se considera que las décadas de 1950 y 1960 (período de la primera juventud del autor) estuvieron marcadas por la necesidad de la acción política como única vía posible y legítima de cambios sociales estructurales. Al autobiógrafo parece incomodarle hablar sobre este tema que simultáneamente le causa repulsión y atracción.

En esta escenificación, como en muchas otras, el autobiógrafo ocupa el proscenio, pero desacredita el escenario mismo donde ha elegido actuar y además se exonera de responsabilidad, puesto que la escenificación no es como él pensaba (las salas de los clubes ingleses donde se toma el té, se discute y se es servido por empleados diligentes); además la situación lo antecede, llega cuando las actividades están ocurriendo y aparentemente su intervención resulta poco significativa y en cierta medida realizada bajo presión.[79]

[79] Para contrastar, se puede comparar este episodio con uno equiparable narrado por el historiador Juan Brom. Este autor frecuentó el mismo grupo de izquierda por la misma época y tanto su inserción en el mismo como las actividades que lleva a cabo son descritas y percibidas de forma muy diferente a la de Monsiváis: "El organismo de base en que milité y del que fui responsable (jefe) durante varios años era el Club Luis Carlos Prestes (el nombre se lo habíamos puesto como homenaje a ese dirigente comunista brasileño), integrado por estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Yo ya estaba en la Facultad de Filosofía y Letras, donde había respeto por nosotros, o también, la convicción de que éramos unos locos, posiblemente buenas gentes en lo personal. Una compañera me contó mucho después que una amiga la había puesto en guardia: 'no te juntes con Juan Brom, es comunista'.

Tal parece que la estrategia de la escenificación tiene resultados disímiles en ambos autobiógrafos. Mientras que en Agustín sirve para que su inteligencia espontánea, sin premeditación alguna se manifieste; en el caso del texto de Monsiváis funciona como registro de escenas que tienen vida propia, las cuales resultan casi inalteradas por la presencia o intervención del autobiógrafo. En el primer caso, la escenificación es transformada por el autobiógrafo, en el segundo es relativizada y contemplada.

De cualquier forma, la escenificación de la experiencia está proporcionando una visión específica de la referencialidad; en estas autobiografías se quiere dar cuenta de un medio ambiente en movimiento, activo, dinámico, en el que el autobiógrafo decide intervenir y apropiarse de los espacios, como es notorio en el texto de Agustín; o por el contrario, se decide permanecer en un puesto de observación privilegiado que relativiza o minimiza la experiencia personal a favor del registro de la experiencia colectiva, pero no se abandona el proscenio de la experiencia referencial, como en el caso de la autobiografía de Monsiváis.

Al inicio de este capítulo se indicaba que una de las posibles sensaciones que podían provocarse en el lector era la del agobio; por la cantidad de detalles y situaciones que en tropel se van desmenuzando en las autobiografías. Esta sensación impide, entonces,

---

Consideramos que, como comunistas, debíamos ser buenos estudiantes, al igual que el obrero comunista debía ser buen trabajador. Una cosa es combatir contra el patrón, y otra ser holgazán o descuidado. Para nosotros, la actividad política no podía sustituir la seriedad en el estudio. Nuestra militancia, además de procurar siempre la difusión de nuestros ideales, se orientaba a impulsar la discusión, a buscar la superación de la facultad, sin atacar nunca la libertad de cátedra. Alguna vez elaboramos, junto con otros estudiantes, un anteproyecto de organización de la facultad y lo presentamos al Consejo Universitario. Con todo y las ingenuidades que contenía, era un esfuerzo serio de superación, aunque tengo que decir que no logramos éxito." Juan Brom. *De niño judío – alemán a comunista mexicano. Una autobiografía política*, Grijalbo, México, 2010, p. 96.
El mismo autor afirma haber conocido en CU tanto a Monsiváis como a la directora teatral Nancy Cárdenas. Así, podemos ver que ambos intelectuales frecuentaron el mismo círculo de izquierdas, pero su percepción es diametralmente opuesta: mientas que para Monsiváis se trató de otra experiencia inútil y; por ello, susceptible de ser relativizada, para Brom es motivo de orgullo, de respeto percibido en el entorno y que en retrospectiva califica de ingenua. El mismo Monsiváis nombra al club en la página 22 de su autobiografía y, como es acostumbrado, ridiculiza y convierte en fracaso su recolección de firmas "para la paz". El episodio concluye beneficiando al autobiógrafo, pues el lector tiende a sentir compasión o simpatía por su exacerbada ingenuidad.

reflexionar en la significación de los acontecimientos. La acción dramática no tiene por finalidad mover a la determinación de valores trascendentes derivados de las acciones; por el contrario, lo que se quiere lograr es una sensación de inmediatez, de constante movilidad, propia de esta estrategia de textualización. Para este tipo de autobiógrafos el mundo que se elige retratar en los textos es de acción, no de reflexión. La imagen de un narrador que se detenga morosamente en la significación de las experiencias consumadas no es compatible con la imagen que estos autobiógrafos conciben para ellos mismos.

Por el contrario, los valores que se quieren producir son los constituyentes de la capacidad histriónica; quien acomete la acción (en escenas que de por sí ya se están llevando a cabo) tiene la capacidad de personificar diferentes papeles; igualmente tiene la capacidad de acoplarse al sentido de las situaciones para obtener alguna ventaja o en todo caso modificar la situación hasta que se obtenga algún beneficio.

Además, estas experiencias no son definitorias, es decir el yo configurado en el texto no llega a ellas como una meta, algo para lo que se ha estado preparando o como concretización de un ideal, logro o justificación de un camino existencial.

El sentido central de la experiencia humana en estas autobiografías es el de lo transitorio; es decir, la importancia de la experiencia radica en la capacidad de actuación que se tiene en ella en el propio momento de realización o de intervención, y no en la obtención de algún atributo o revelación que se convierta en valor permanente de la personalidad. Es más, aquí el sentido de atributo permanente parece ser escamoteado, constantemente se le rehúye. ¿De qué manera se desvincula del texto este tipo de característica? Accediendo a la experiencia y abandonándola tan pronto como parezca ya no ser disfrutable o beneficiosa y subsecuentemente sustituyéndola por otra en donde se puedan volver a activar los valores

consustanciales del personaje. Este cambio es tan repentino, tan necesariamente brusco que no da espacio alguno para la abstracción y por ello el desarrollo de ideas a partir de la experiencia es una actividad textual que no tiene cabida en este tipo de textos. De ahí que el lector sea transportado de escena en escena de forma vertiginosa y constante.

De esta manera, parece ser que el tópico del aprendizaje está ausente de este tipo de autobiografías. El aprendizaje sólo puede producirse en un texto que de manera continua se detenga y abstraiga lo esencial de lo contingente, distinga lo permanente de lo circunstancial y a partir de este proceso se arme con mejores herramientas para enfrentar las próximas experiencias. De ser así, estaríamos cercanos a las narraciones clasificadas como novelas de construcción, de aprendizaje.[80] En éstas, el personaje se va apropiando de atributos que decanta de la experiencia, pero esta actitud no puede obtenerse mediante la estrategia textual aquí seleccionada, el personaje es fiel a sí mismo, posee atributos de manera originaria, y como los mismos se manifiestan desde siempre como admirables y eficaces, no existe la necesidad de perfeccionarlos o de asimilar otros. Desde esta perspectiva, la existencia es inmediata, eternamente cambiante, dinámica y lo único permanente es la capacidad de actuar sobre la existencia, de acoplarse a ella o transformarla efímeramente para que beneficie al narrador. De acuerdo a Howarth, el lector se enfrenta a textos donde se privilegia el

[80] También conocidas con el término alemán de *Bildungsroman.* Así se denomina a la novelística donde el héroe experimenta un crecimiento positivo dentro de un relato lineal, progresivo y acumulativo que transforma la experiencia en atributo permanente: a este respecto se puede afirmar que este tipo de novelística es posible concebirla y cuestionarla de la siguiente forma: "Cabe preguntar primero si es deseable entrar en ese discurso. Al considerar el dolor de la ruptura con el yo, la constante necesidad de mantener la separación y represión del deseo, parece que el discurso masculino es la raíz de una experiencia altamente penosa. De hecho, uno podría proponer que el *Bildungsroman* en el ápice de su forma describiría una especie de fracaso, la historia del rendimiento personal al descontento." Leasa Lutes. *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximadciones teóricas al concepto de "Bildungsroman" femenino.* Peter Lang (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 87) Nueva York, 2000, p. 6.

histrionismo en detrimento de la dialéctica; no existe un plan de vida preconcebido y el autobiógrafo es irreverente e irónico ante los sucesos escenificados textualmente. [81]

Este sentido de espontaneidad aprovechada por el personaje estructura la siguiente escena, en la que José Agustín conjunta matrimonio y viaje revolucionario a Cuba en un solo movimiento:

> El huésped de honor era Abreu Gómez. Se sirvió una chupiza loca, y coctel en mano, me topé con Margarita. Bailamos unos momentos y salimos al jardín. Yo llevaba poemas de Rimbaud y los leímos. Después, ella contó: la situación con su familia era gravísima, tenía que largarse de México. A dónde. A Cuba. Ah, qué padre. En La Habana, Marcia Leiseca, secretaria de la Casa de las Américas, esperaba a Margarita. El problema era que sus padres no le darían permiso para salir del país. Tenía dieciocho años, mas para lograr sus planes necesitaba casarse. Qué tal si nos casamos y vamos a Cuba. Juega, dije al instante. Claro, yo deseaba ir a Cuba, pero nunca se me ocurrió que pudiera hacerlo tan pronto. Planeamos: matrimonio al vapor, visas rápidas, avión y qué preciosa es La Habana, ¿no? Todo era como un juego. Sin embargo, quedamos muy formales (A., 37-38).

A los atributos de la espontaneidad y la ausencia de premeditación del autobiógrafo que ya habían sido señalados, se le suma ahora esta habilidad de actuación inmediata, nada reflexiva. En medio de una celebración dentro del mundo literario que el autobiógrafo comienza a explorar, se encuentra a su primer amor que por circunstancias no explicadas había dejado un tanto a la deriva. Se conecta casual y efectivamente con ella y en esa misma escena se compromete a casarse y a viajar a Cuba. Todo está estructurado de forma tal que la acción es vertiginosa, de un dinamismo inconsciente que logra su mayor rapidez cuando se reproduce el registro dialogal, no diferenciado de la totalidad de la estructura narrativa: "Qué tal si nos casamos y vamos a Cuba." a lo cual el autobiógrafo contesta: "Juega, dije al instante." La didascalia que aclara inmediatamente quién pronuncia cuál de los diálogos hace notoria la ausencia de reflexividad que estamos discutiendo, rematada con una hipotética

[81] V. Howarth, *op. cit.*, p. 372-373. Más adelante se discute el registro irónico.

apreciación "y qué preciosa es La Habana ¿no?". Esta misma característica se concatena con la adjetivación planeada de que todo se hará "al vapor" y con la pequeña argumentación formulada desde el momento de la enunciación sobre los deseos del autobiógrafo por conocer Cuba, pero que nunca pensó que este deseo se realizaría tan rápidamente. De igual manera, desde el momento de la enunciación se indica que todo parecía un juego, ese sentido lúdico que apunta a la pretendida poca o total falta de intencionalidad de las acciones es lo que persigue la dramatización de la anécdota.[82] En este orden de ideas, la ya discutida escena sobre el taller literario persigue, como en toda la autobiografía, la misma intención discursiva: negar cualquier intencionalidad de las acciones, apropiarse de las circunstancias, no buscarlas o provocarlas. Simplemente, hacer uso de las cualidades personales - básicamente espontáneas - en cualquier circunstancia.

Algo similar, aunque más consciente, sucede en la autobiografía de Monsiváis cuando a la vista de una serie de experiencias de iniciación política el narrador reflexiona - momento poco frecuentado en el texto- sobre los acontecimientos vividos por el personaje:

> Como casi todos los pequeños burgueses que se radicalizan, mi proceso fue visceral, emotivo y no fue sino más tarde cuando quise otorgarle bases teóricas a tanta irritación. Ahora me doy cuenta que de los henriquistas me atraía sobre todo su odio al poder, la gritería contra el orden establecido. Veía yo en el Estado –un ser mítico al que mi ignorancia confería indistintamente los rasgos débiles de Don Pascual Ortiz Rubio o la leyenda a lo Guzmán de Alfarache de Pasquel- el origen de todos los males (M., 23-24).

---

[82] En 2010 se editó el diario que José Agustín redactó durante la campaña de alfabetización cubana de 1961. Tanto en las páginas del mismo como en su breve presentación campea la ausencia reflexiva. En el diario, el autor vuelve a presentar los hechos como no premeditados, sin consecuencias, sin mayores contratiempos. El sentido vertiginoso impide, de nueva cuenta, la experiencia reflexiva. Por ejemplo, en la presentación se afirma un desconocimiento en el pasado que se perpetúa en el presente de la enunciación: "Los alfabetizadores deberían dejar sus hogares de clase media urbana y vivir en el campo, lejos de su familia, con campesinos pobres que ni conocían. Ignoro a quién se le ocurrió todo esto, pero el plan era muy bueno y funcionó bien." Los ejecutores del plan alfabetizador, las razones teóricas y pragmáticas del mismo, su impacto posterior, por citar tres interesantes calas, se desconocen. Tampoco importa indagar al respecto, pues lo destacable es la actuación en este escenario en el cual se participa de manera precipitada y efectiva. José Agustín, *Diario del brigadista. Cuba, 1961*, Lumen, México, 2010, p. 10.

La ausencia de reflexión se establece en el momento de la enunciación cuando atinadamente se adjetiva el proceso de toma de conciencia como "visceral" y "emotivo" y que, en un acto de honestidad posterior a la experiencia, se indica que sólo después se buscó dar un andamiaje teórico a los pensamientos un tanto ingenuos que poseía el personaje. La diferenciación entre narrador y personaje aquí se hace evidente, en el caso de Agustín la diferencia no existe. El autobiógrafo Monsiváis contempla al personaje protagónico Monsiváis sobre el escenario de la concientización política y encuentra al segundo ignorante; por lo tanto, el lector infiere que el autor Monsiváis ha superado dicha deficiencia. El tiempo y la experiencia posibilitan esta transformación, se ha abierto una fisura en la caracterización monolítica del yo de Monsiváis. En el caso de Agustín no existe este proceso, no hay puesta en duda; todo resulta unitario, sin huecos aparentes: autor, héroe y narrador se deben considerar unitariamente, sin titubeos, como un ser único y permanente. Esta percepción da por resultado un yo configurado en el texto que muestra rasgos de comportamiento catalogables como soberbia, altanería, presunción...Rasgos que podrían atenuarse o trastocarse de acuerdo a la experiencia vivida (la cual no es escasa en estos dos casos), pero que no tiene esa capacidad transformadora.

En ambos textos está presente una crítica apenas adivinada en la autobiografía de Agustín y más consciente en Monsiváis; gracias a ellas podemos ver que los atributos que se pretenden como estables en los respectivos autobiógrafos, no lo son tanto. Los textos mismos desbordan las intenciones autorales, aunque no desautorizan sus intenciones de espontaneidad literal.

Como se ve, hay atisbos de reflexión, valores adjudicados a la experiencia de manera posterior a la misma, pero que no invalidan la actitud de restringir tanto como sea posible la acción reflexiva. Es más, las pequeñas acotaciones reflexivas son tan puntuales que casi se desdibujan frente a la cantidad de especificaciones sobre lo importante que es la acción espontánea y oportuna en cualquier tipo de situación.

Por otra parte, la capacidad de actuación espontánea del personaje de Agustín se transforma en una actitud más meditada en el caso del texto de Monsiváis, porque este último autor tiene una mayor facilidad para personificar distintos tipos humanos en concordancia con las situaciones que se le presentan. El autobiógrafo tiene plena conciencia de esta cualidad porque incluso la designa, o más bien designa sus diferentes actuaciones a partir de una serie de referencias generalmente literarias y cinematográficas; así se siente personaje de novela de Upton Sinclair, al asistir por invitación a una reunión política (M., 31); pasa mañanas estilo Jeckyll y tardes estilo Hyde en las facultades de Economía y Filosofía, respectivamente (M., 48) para finalmente querer atribuirse una serie de rasgos provenientes de diferentes referencias cinematográficas de manera tal que se diluye la persona y se favorece al personaje:

> Una última cosa para el Monsiváis ideal que me alucina: me gustaría conseguir la voz de Miguel Inclán, la gabardina de Bogart, la obsequiosidad de Peter Lorre, la figura de Sidney Greenstreet, la sabiduría de Akim Tamiroff, el conservadurismo de Margaret Rutheford y la indudable mexicanidad del Indio Bedoya (M., 54-55).

Si bien la cláusula expresa un deseo, los rasgos son tan disímiles entre sí, tan específicos y pertinentes de la referencia de la cual se extraen que confunden al lector cuando se presentan en conjunto; pero indican que el autobiógrafo en realidad los utiliza a voluntad, de manera que se ajusten a una situación determinada. A pesar de que se indique que se

gustaría poseerlos para una figura idealizada, la verdad es que se usan y abandonan según convenga porque su confluencia simultánea en un Monsiváis hipotético resulta imposible. Pensemos tan sólo en la combinación de algunos de ellos, la apostura del actor Akim Tamiroff como prototipo del vaquero confiable, apuesto y presto para la acción combinada con los papeles más bien de carácter de Alfonso "el indio" Bedoya (como emblemático de una versión de lo mexicano) y portando la gabardina de Bogart, resulta en un cuadro imposible de caracterizarse.

Por el contrario, lo que sí es plausible es el hecho de que el autobiógrafo puede apropiarse de estos rasgos en algún momento para actuar en una situación específica. Es posible nombrar esta actitud como poder de personificación o mimetismo que, de nueva cuenta, nos oculta a la persona y resalta al personaje. No obstante, este camuflaje resulta revelador, puesto que reiteradamente el autobiógrafo ha desplegado una serie de estrategias de ocultamiento - similares a la que ahora se comentan -, las cuales permiten apreciar que el autobiógrafo experimenta verdadero pánico ante la posibilidad de presentar rasgos que se identifiquen como propios, identitarios, reconocibles y pertenecientes al autor, al narrador, al personaje y al yo configurado en el texto.

Estos autobiógrafos se sitúan en un mundo dinámico que exige mantener el ritmo a lo largo de la acción constante y oportuna de los personajes, es tal el movimiento que se presenta que no hay lugar para la reflexión. Cuando la misma se manifiesta no es un producto de la experiencia misma, sino de su textualización; es decir, del momento de la enunciación, nunca del enunciado. Parece que éste es un subproducto que no cumple con los objetivos autorales, desborda sus intenciones. Por más esfuerzos hechos para mantener el control

textual, la narración se rebela y permite atisbar y explicar las ausencias que iluminan significativamente el texto.

Si el sentido de la vida retratada en las autobiografías es dinámico, no permanente, entonces la vida no puede tener un sentido simbólico o emblemático e igualmente no tiene principio ni fin alguno; sólo sucede, se va desarrollando de manera interminable.[83] Por lo tanto, cómo se diferencia una etapa de otra, cómo se distingue una escena de las anteriores y de las subsecuentes. La única posibilidad recae en la profusión del detalle que las singularice, les dé algo de particularización por la combinación de los componentes que las conforman. Así, estas autobiografías son un recuento literal de las experiencias seleccionadas, para conformar un sentido de realidad que por la acumulación de elementos den una visión de un momento determinado, en el cual el autobiógrafo ha intervenido. En estos casos, el autobiógrafo echa mano de la enumeración para dar cuenta de esta profusión literal, de esta escenografía en la cual actúa el personaje.[84]

La enumeración profusa y llena de significados (que apenas se delinean) tiene en la autobiografía de Monsiváis un ejemplo más que logrado. A veces, es muy difícil avanzar en

---

[83] Se ha indicado que para estos autobiógrafos la existencia es una serie no premeditada de acontecimientos, no existe en ella ninguna (aparente) dirección. Su yo se distribuye y a la vez se disuelve en la infinidad de papeles que les toca y deciden interpretar. Por ello, no se decanta de los textos ningún sentido de adquisición de rasgos identitarios estables y trascendentes. En este sentido, Foucault indica que por este camino no hay posibilidad de acceder a (tampoco hay preocupación por) ningún tipo de "verdad". El filósofo afirma que el cartesianismo indicaba que el conocimiento personal era una de las vías privilegiadas de acceso a la verdad y dicho proceso necesariamente convocaba una conversión del sujeto, una transfiguración para que en el interior del mismo se despejara la incógnita de la verdad: "En primer lugar, la verdad no le es concedida al sujeto de pleno derecho, sino que por el contrario el sujeto debe, para acceder a la verdad, transformarse a sí mismo en algo distinto. El propio ser del sujeto está por tanto en juego ya que el precio de la verdad es la conversión del sujeto." Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*, prol. de Fernando Álvarez-Uría, Las ediciones de la Piqueta, (Genealogía del poder, 25), Madrid, 1994, p. 38.

[84] Howarth señala la presencia y necesidad de esta prodigalidad de detalles como marcador textual del transcurso del tiempo cuando indica que: "The dramatic autobiographer also writes inclusively, compiling details to create a literal – not allegorical – versión of life. At times these details help us to sense the truth, even when the writer cannot." Howarth, *Op. cit.*, 374.

sus descripciones que son verdaderas enumeraciones caóticas, debido a la diversidad de elementos que aborda, a la necesidad que tiene el lector-espectador de dirigir el entendimiento a muy disímbolas referencias (desde las pertenecientes a una cultura letrada hasta las propias de una cultura cotidiana), a la utilización de modismos y de citas textuales de difícil clasificación y casi imposible localización para un lector promedio que, en conjunto, acaban agobiando a quien las trata de comprender cabalmente. No obstante, cada una como unidad descriptiva logra dar una sensación de cotidianidad, de solidificación de un ambiente que casi ningún otro escritor mexicano puede lograr.

De esta forma, la autobiografía de Monsiváis es un muestrario de escenografías que bien hacen justicia a los diferentes periodos por los que el personaje ha transitado: desde la marcha en solidaridad con el depuesto gobierno del guatemalteco Jacobo Arbenz (M., 31), los afanes cívico-educativos generalmente infructuosos de los gobiernos nacionales emanados de la Revolución de 1910 (M., 20-21), la ingenuidad de algunos movimientos estudiantiles reivindicatorios de las garantías individuales y sindicales (M., 46), el propio espacio vital del autobiógrafo (M., 57) y el ambiente contestatario de la costa Este de los EUA durante los años sesenta (M., 58 y 60-61), por mencionar únicamente aquéllas que me parecen más significativas para el propio autobiógrafo. No obstante, hemos seleccionado una que parece contener todas las cualidades estilísticas y de contenido que se encuentran en este tipo de descripciones. En ella, el autobiógrafo caracteriza los cambios anímicos durante la década de 1960 en la sociedad mexicana:

> La ciudad a partir de los años finales de la década del cincuenta intentó desesperadamente el cosmopolitismo. Surgía la Zona Rosa y era posible captar cierta vida nocturna. La una de la mañana no era aún *deadline* y los departamentos todavía no se volvían la única zona libre del relajo. Una incierta y primitiva *dolce vita*, distinta ya de las borracheras épicas de los cuarentas, de la bohemia en el Club Leda, se

> iniciaba. El folklore todavía era posible y no estaba mal visto dolerse con *No Volveré*, A las fiestas acudía Chabela Vargas para cantar *Macorina*. Por ineptitud, los intelectuales desdeñaban el rock'n'roll y revalidaban el folklore, exhumando corridos décimonónicos. Después vendría la radicalización política y al concluir ésta, se iniciaría una racha de falsa y verdadera frivolidad. Con el Twist ya lo pop haría una entrada triunfal. Después Alejandro Jodorowsky introduciría los *happenings* y el nudo y a continuación los departamentos se conmoverían con sus variantes, el nudo con temblor, la tarántula tlalocan, la defensa de Stalingrado, la caída de Berlín, la pira. Se abandonaron los jueguitos psicológicos que me hacían temblar y estremecer. Del freudismo naïve de la botella o el cerillo (los juegos de la verdad donde todo el mundo preguntaba indiscreciones mayúsculas cuya respuesta todo el mundo conocía), se pasó al frenesí destructivo. La consigna era vulnerar, pulverizar los departamentos, golpearse, revivir el infantilismo, nudo, nudo. Y como culminación el a-go-go. *Oh, baby, come on, let me take you where the action is*. Las Golondrinas al mito de la tristeza del indio. Hay que uniformar según dictado de Carnaby Street a los vigilantes Don Porfirio y Doña Carmelita y enseñarles que el cuerpo del mexicano no se hizo sólo para inmovilizarse al oir la Diana o hincarse al escuchar el Angelus (M., 55-56).[85]

En este caso, como en los anteriormente mencionados, es muy abigarrada la presentación de detalles, referencias, citas textuales, situaciones, imágenes. Prácticamente cada uno de los pasajes con valor escenográfico descritos en la autobiografía necesitarían un detallado análisis para poder desbrozar su contenido. Sin embargo, lo que me parece más importante destacar de todas estas enumeraciones es la adjetivación que las acompaña, los elementos así no sólo tienen una función referencial; sino que obtienen una cualidad peculiar, una significación pormenorizada que si bien no deja de proporcionar una versión literal de la existencia, también es cierto que es una versión valorada desde el momento de la enunciación que por su factura es percibida como (de nueva cuenta) espontánea, natural, consustancial a los elementos que modifican. En este caso, se sigue la postulación de

[85] Las erratas y errores en la cita son abundantes, se mantienen por fidelidad textual. Indicar cada uno de estos errores nos parece que interrumpiría la lectura. Sólo por citar un ejemplo, se acentúa doblemente "décimonónico" cuando la reglamentación indica que se pierde la primera esdrújula y se mantiene sólo la segunda. De cualquier manera, los errores no impiden el análisis que aquí se persigue. Por otra parte, recurrir al *sic* sería confuso, pues el autor mismo hizo de esta marcación un recurso significativo de su escritura.

Lejeune, quien indica que el autobiógrafo no es fiel al referente, sino a la imagen que se tiene del mismo.[86]

Desde esta perspectiva, la artificialidad, la subjetivación de la experiencia literal se alcanza gracias a la adjetivación, la cual es la herramienta estilística preferida por este autor y que le permite impregnar una doble categorización a la experiencia referencial. En general, el sustantivo indicaría su raigambre literal; mientras que su adjetivación señalaría su valoración ulterior como componente de un contexto escénico donde el autobiógrafo ha decidido actuar y, en cierta manera, proporciona significación a la experiencia consumada. ¿Cómo se presenta el escenario donde el narrador Monsiváis observa los movimientos del personaje Monsiváis?

Ya se había deducido que el personaje de Monsiváis degrada el escenario que rehúsa abandonar, lo relativiza, muestra tanto su interior como los mecanismos que producen la ilusión de realidad y confunde así los límites entre superficie y profundidad, apariencia y esencia, persona y personaje. No obstante, desde un inicio el narrador adelanta su diagnóstico que siempre será precario; es decir, no es necesariamente pesimista, pero tampoco irradia optimismo, una especie de zona oscura se mezcla siempre conflictivamente con regiones brillantes de tal forma que el lector-espectador de esta puesta en escena no sabe del todo qué valor adjudicarle al espectáculo que se muestra a sus ojos; o al menos cualquier valor otorgado contiene un fuerte sentido de inestabilidad que logra formular más preguntas que

[86] El concepto que enmarca las modalidades que en un texto tiene la referencialidad se conoce como pacto referencial y lo que contribuye a su apreciación no es la semejanza mecánica con lo real, sino las imágenes que de lo real se admiten y ensayan en un texto. Es decir, el grado de semejanza y de reelaboración que un autobiógrafo se permite. V. Lejeune, *Le pacte...*, p. 36 y *supra* cap. 1.

soluciones y; por tanto, cuestionando más al espectador que al espectáculo narrado. Igualmente, desplaza el foco de atención del narrador al lector.

En esta ocasión, la escenificación de los cambios socioculturales radicales que comienzan a manifestarse al final de la década de 1950 y que tomarán carta de naturalización durante la siguiente decena de años son clasificados como intento desesperado de ser cosmopolita, proceso que tiene en la Zona Rosa su mejor ubicación urbana, pero la apreciación es degradada porque un intento no es un logro y su fracaso se vuelve más visible al calificarlo como "intento desesperado", estamos frente a una relativización y degradación del ambiente que a continuación se describe, advertidos de que la descripción en su conjunto ya ha sido relativizada.

Las zonas de claroscuro antes mencionadas se refuerzan porque al observar los rasgos enumerados, los mismos pueden ser divididos en dos grandes bloques: elementos de origen nacional, tradicional o mexicano y elementos novedosos o extranjeros. Lo interesante de esta división es que los primeros están fuertemente adjetivados, mientras que los segundos se sostienen sin necesidad de adjetivación.

Las fiestas que empiezan a desaparecer eran "borracheras épicas" indicando así que eran extremas o memorables por su duración y por la cantidad de alcohol consumido, pero esto está dicho con cierto tono sarcástico que relativiza aquello que singulariza. Comienza la revalorización del folklore como algo digno de encomio, de asidero existencial que conecta con una experiencia o con actitudes que se consideran auténticas, pero este procedimiento es llamado "exhumación de corridos décimonónicos", como sabemos algo muerto no puede ser revivido y lo que desde este punto de vista se logra es la exhibición de un cadáver. Hay un leve rasgo de nostalgia al indicar que había cierta permisividad social,

debida a la tolerancia hacia los lugares públicos de reunión gracias a lo cual los "departamentos todavía no se volvían la única zona libre del relajo", por lo que se infiere que en el momento de la enunciación ha sucedido un repliegue a los espacios privados para encontrar esparcimiento, pero se utiliza una fórmula propia del discurso político, donde se ha impuesto un nuevo régimen al estilo de "territorio libre de América" muy vigente en la misma época de enunciación, ¿acaso el único territorio verdaderamente libre será el de la vida privada ganada por el esfuerzo de una individualidad? Sin embargo, tampoco este territorio liberado genera una nueva civilidad, sobre este espacio hay que ejercer un "frenesí destructivo", si el sustantivo por sí solo ya contiene la idea de violencia y perturbación, las mismas actitudes se potencian con la adjetivación; una vitalidad muy extrovertida que se afana en destruir aquello que le permite manifestarse parece ser la pauta de conducta, un ejercicio finalmente fútil. La cláusula "Las Golondrinas al mito de la tristeza del indio." son muestra de que la tradición sólo puede ser combatida con elementos análogos, es decir con tradición y en su propio éxito encuentra su límite, al desterrar o nulificar un mito permanece otro que a su vez se refuerza, tal vez ahí se encuentre la clave del intento desesperado e infructuoso del cosmopolitismo que, al querer deshacerse de ciertos atavismos, lo único que consigue es reforzar otros generando que todo el ejercicio sea un laberinto que en lugar de encontrar salida se vuelve más intrincado.

Todos estos rasgos están fuertemente adjetivados, calificados, y brindan una imagen espectacular híbrida de finales de la década de 1950 y principios de la siguiente que el autobiógrafo valora sin titubear. No sucede así con el otro bloque de rasgos que podemos llamar modernizantes y que son – necesariamente - extranjeros, veamos cómo sucede esto.

En la descripción escenográfica que nos interesa, los elementos de un bloque y otro conviven mezclados sin que exista aparentemente una jerarquía entre unos y otros; pero los que ahora nos interesa entender no se encuentran, salvo dos excepciones, adjetivados, su sola mención es suficientemente denotativa, se autosatisfacen así mismos por lo que representan valores absolutos, inobjetables; no cuestionables como los anteriores. El cierre obligado y programado de los lugares públicos de reunión se vuelve un "deadline" que pierde en realidad su traducción por "fecha límite" para evidenciar una verdadera trasliteración "línea de muerte", momento en que todo debe perecer, cerrar, callar en aras de la concordia y las buenas formas propias de los regímenes de la época que dan lugar a la manifestación del happening, el rock, el pop, el twist y la salvación al marasmo cotidiano se da "where the action is". En este ambiente se ensaya una *dolce vita* que sí es calificada como "incierta y primitiva", o sea no completamente manifiesta o abiertamente expresada, la cual es acompañada por una frivolidad a veces falsa y en ocasiones verdadera. De esta forma, se retorna a una zona ambigua de representación en la que los elementos chocan unos con otros provocando una escenografía caótica en permanente estado de recomposición, de tránsito, de proceso.[87]

---

[87] Esta confrontación textual es expresión del debate que se mantenía en los medios culturales, educativos y políticos de la época. Una postura indicaba que los valores más encomiables (autenticidad, tradición, fidelidad) se encontraban en los objetos y expresiones culturales considerados como originalmente mexicanos, este criterio partía de evidencias referenciales nítidamente distinguibles: el registro del habla (campesina y después urbana); los conflictos sociales, el muralismo, por ejemplo. Mientras que la postura contraria, indicaba la necesidad de tratar temas universales traducidos en literaturas centradas en lo psicológico (como categoría transcultural y transhistórica) o el arte no figurativo como el propuesto por la generación conocida como de ruptura (Cuevas, Felguerez o Guzmán, por ejemplo). Al respecto, el propio autobiógrafo en otro texto, de corte analítico, señala estas transformaciones: en nuestro caso observadas desde la trinchera personal y ahora transformadas por el ojo del observador desapegado. En estas reflexiones se señala cómo la sociedad mexicana, emblematizada por la clase media, transforma sus fobias y sus filias a favor principalmente de equivalentes norteamericanos; salvo en el plano moral que continua utilizando un código propio de fines del siglo XIX. Lo extranjero está revestido por un brillo de prestigio antes desconocido, que el autor no duda en calificar como "glamur": "En la órbita del desarrollismo, la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de un contexto

En este espectáculo tan abigarrado aparece tímidamente el autobiógrafo agradeciendo el caos, pues gracias a él el cuestionamiento a la persona comienza a perder importancia: "Se abandonaron los jueguitos psicológicos que me hacían temblar y estremecer. Del freudismo naïve de la botella o el cerillo (los juegos de la verdad donde todo el mundo preguntaba indiscreciones mayúsculas cuya respuesta todo el mundo conocía), se pasó al frenesí destructivo" (M., 55). La focalización que desde las primeras líneas del texto parece apuntar hacia el autobiógrafo y que éste ha efectivamente volcado hacia el lector, ahora encuentra una ventaja para escabullirse, la confusión generalizada contribuye a la imposibilidad de objetivar al yo configurado en el texto y propicia la presencia del personaje. Cualquier cuestionamiento psicologista apuntaría hacia la persona, hacia la esencia, el autobiógrafo ha optado por su personaje, ha procurado presentar su actuación y no su presentación como sujeto. Las hipérboles utilizadas "todo el mundo preguntaba" y "todo el mundo conocía" son muestra del temor que la exhibición escénica de la persona produce en el autor. Le parece que ventilar cualquier aspecto considerado personal es una "indiscreción

---

muy favorable: el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio." En cuanto al surgimiento de una cultura propiamente de clase media que se alejó de los contenidos y símbolos nacionalistas, el autor señala que:" Los cincuentas es la década del pleito perdido. La clase media se aburre del realismo, va desprendiéndose de sus mitologías cinematográficas, va desertando de sus costumbres con un dejo de falsa condescendencia, se empieza a avergonzar de sus gustos y predilecciones más entrañables. Lo anterior resulta tan irreversible como inútil la pretensión de exorcizarlo a nombre de una identidad jamás determinada o especificada. En el sexenio 1952-1958 aparece visiblemente la masificación de dicha pérdida y otra mentalidad se va instalando. Todavía no rendidamente colonial, aun ligada a "ideas nacionales" muy profundas, pero carente de cualquier entendimiento de las funciones dinámicas de la tradición, de toda perspectiva selectiva y crítica del pasado cultural. Lo "mexicano", la entidad indefinible, deja de ser el árbol totémico y muchos prescinden de lo "sui géneris" para ir armando su idea de lo que significa ser "contemporáneo de los demás hombres". La moral porfiriana se vuelve el último reducto del México ideal." En Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", *Historia General de México*, versión 2000, El Colegio de México, 4ª reimp., México, 2000, (pp. 1036 y 1035).

mayúscula", una falta de pudor en un texto autobiográfico que se autonombra poco pudoroso, ésta es una estrategia inteligente, similar al aventar la piedra y esconder la mano.

En contra de cualquier esencialismo identitario, el texto de Monsiváis confía en la teatralización para diluirse como persona y construirse como personaje. Las estrategias utilizadas recurrentemente (la enumeración caótica, la denominación de la referencialidad que se connota con la ayuda de la cultura letrada mezclada con la cultura popular, la hipérbole, la acción otorgada por una base discursiva predominantemente verbal, la puesta en cuestionamiento y la relativización del sentido y el significado de lo narrado; todo enmarcado dentro de un punto de vista agudamente irónico) quieren escamotear el sentido referencial tradicional que se vincula fuertemente al texto autobiográfico.

En sustitución de este último, la autobiografía de Monsiváis reiteradamente desea ser comprendida como artificio, como puesta en escena y este movimiento afecta toda la construcción textual que desea desarticular el pacto autobiográfico. Es decir, se propone distinguir entre narrador (quien se yergue como presencia ubicua), personaje (propio de la ficción y; por ello mismo, sin fuerte compromiso referencial y psicológico) y autor (quien procura permanecer en la penumbra para no modificar el espectáculo que a la vez presencia y construye por medio de la narración). De esta manera, se está frente a un caso de autobiografía que no sólo coloca en cuestionamiento la materia referencial de la que se alimenta, sino también pone en interrogación la capacidad referencial adjudicada al texto autobiográfico.

Un procedimiento de teatralización similar emprende José Agustín cuando habla del ambiente escolar en que creció (A., 18), su rápido y atribulado casamiento y viaje a la Cuba revolucionaria (A., 38-45), la celebración de un baile de graduación (A., 46-47) o como se

cita a continuación, la descripción de las injusticias cometidas en contra del autobiógrafo durante los primeros grados educativos:

> En el Simón pasé a cuarto. Mesié Romero era el maestro. Otro homosexual, pero éste más sádico y amargado. Movía sus grasas a través de todo el salón y escupía al hablar. Durante un tiempo me toleró, porque jugaba básket aceptablemente. Sin embargo, a fin de año tuve que esclavizarme haciendo la exposición del grupo; dibujé, hice maquetas, mapas y demás estupideces. Un día, Gordocerdo me citó en domingo para acabar la exposición. No fui, dediqué el domingo a comer pepitas y a leer el primer almanaque de Selecciones (lo sabía de memoria). Gran cachetes se puso iracundo: el día de entrega de premios en el lúgubre Metropólitan me quitó las medallas, y a pesar de haber obtenido tercer lugar, pasé al foro como el diecitantos. Desde entonces lo odié en forma latente. Mis problemas con él no habían terminado (A., 18).

Se seleccionó esta escenificación porque complementa la exterioridad de la descripción anterior, perteneciente a Monsiváis, con el sentido microsocial del ambiente de una escuela privada correspondiente más o menos a la misma época. El contraste es todavía más interesante si tomamos en consideración que la primera descripción aunaba a su sentido exterior, social, un afán englobador de aliento totalizante. Por el contrario, aquí la atmósfera particular se enfoca en dos polos, autobiógrafo y profesor. Es la figura del maestro la que será denostada para favorecer al narrador en una actitud que quiere ser demoledora y por lo tanto se le adjudica al profesor una sexualidad alternativa, la homosexualidad; como rasgo caracterizador principal que moldea toda la percepción acerca del retrato. Veamos cómo se construye la degradación en aras de favorecer al autobiógrafo.

Para los parámetros de la época, esta preferencia sexual era una evidencia casi equivalente a una acusación de las más graves posibles, prácticamente sin oportunidad de defensa o excusa. Este es el punto de partida que desencadena todo un retrato degradado. Consecuentemente, el retrato es presidido por la preferencia sexual y justifica los demás factores descritos. Así, este ya detestable mentor es además sádico, amargado y de modales

poco agradables (escupe al hablar y hablar es una actividad continúa en quien ejerce el magisterio). Además, su corpulencia está excedida hasta la obscenidad y provoca la disolución identitaria: el estereotipo ha desplazado al personaje. En este caso, estamos frente a una presencia que se adivina monumental, grande, obesa y que desplaza su grasa por todas partes, de ahí los sobrenombres de "Gordocerdo" y "Gran cachetes". La insidia descriptiva parece estar en una relación directamente proporcional a la falta de poder que tiene el descriptor porque a pesar de todos los elementos presentados negativamente, el profesor tiene la capacidad de descalificar al autobiógrafo en la escala de reconocimientos escolares. Como se sabe, este autobiógrafo le interesa ocupar la escena pública en calidad de privilegio y el procedimiento del profesor le impide gozar del mismo. Como en el caso del autobiógrafo anterior, la profusión descriptiva de una escenificación rebasa las intenciones explícitas de quien la construye y, a pesar de querer volcar la mirada más allá de sí, sólo logra darnos más elementos para una observación más completa del autobiógrafo.

En este caso, el personaje de José Agustín desea ser comprendido al hacerse pasar como víctima de una injusticia, puesto que es un alumno aplicado, dedicado e incluso sacrificado pues se "esclaviza" elaborando los trabajos de fin de cursos con una disciplina admirable y además en nombre del grupo. Una sola desobediencia, justificable porque su ausencia se debe a que memoriza un almanaque con singular eficacia, es suficiente para despojarlo de los reconocimientos a los que tiene derecho. Aquí parece ser que el autobiógrafo adulto que redacta la escenificación no ha abandonado al autobiógrafo niño que experimentó el episodio, ambos están vinculados por una actitud permanentemente jactanciosa. Dicho de otra manera, el yo encuentra su propia continuidad.

En este orden de ideas, el narrador no puede separarse del personaje, no hay ninguna distancia entre ellos. Ésta es la razón por la que el texto de Agustín carece de total poder reflexivo. En las escena analizada (como en las anteriormente nombradas y que resultan equivalentes) no hay forma de distinguir las diferentes instancias del pacto autobiográfico, todas representan un continuo fluido, sin fisuras. Las estrategias textuales ya comentadas en el caso de Monsiváis son también muy utilizadas en esta autobiografía; aunque con resultados un tanto diferentes.

El yo configurado, en el caso de Agustín, señala claramente responsables o culpables que impiden que el autobiógrafo destaque, ocupe el lugar privilegiado que se merece. Las dificultades que se presentan siempre son externas y están depositadas en figuras de autoridad (en este caso en el profesor, en los otros; en las autoridades familiares, civiles, religiosas o políticas). La única manera de restituir poder al autobiógrafo es por medio de la adjetivación degradante, el sobrenombre, la hipérbole degradada, la escenificación, la dialogación, la base discursiva verbal adjudicada especialmente al autobiógrafo para demostrar habilidad y destreza, entre otras.[88] Debido a este uso de las estrategias de textualización, el yo configurado evade la posibilidad de hacer un juicio sobre sus actos vitales. De ser así, el edificio autobiográfico monolítico, hegemónico, sin fisuras se vería cuestionado dando paso a la meditación, al recuento de errores y aciertos y a la localización de episodios emblemáticos. Estos valores autobiográficos tradicionales no

[88] En el uso estilístico ambos autobiógrafos son muy similares. Lo que es distinguible es cómo las mismas estrategias pueden perseguir objetivos diferenciados. En el caso de Monsiváis, el yo procura ocultarse a toda costa; mientras que Agustín trata de exhibirse a como dé lugar.

tienen cabida aquí, puesto que destruirían toda la propuesta textual de mostrar un yo configurado con atributos permanentes y destacables que buscan exhibirse en cualquier situación.

La dialogación y el registro del habla

La segunda estrategia que estos autobiógrafos utilizan es la dialogación constante dentro de la narración. La misma es la estrategia de figuración de la oralidad que permite la manifestación del sustrato referencial de la existencia. Si bien se han probado como grandes escenógrafos al construir variadas descripciones, igualmente recurren al diálogo directo por las razones que a continuación se enumeran y que son analizadas en cuanto a la manera en que funcionan en los textos.

¿Qué provoca la utilización del diálogo con su fuerte raigambre en el registro del habla? Los textos obtienen dinamismo en las acciones que les interesa plasmar,[89] asientan un registro cotidiano del habla con el cual crecieron, caracterizan situaciones de manera sintética por este medio produciendo un sentido de referencialidad que les interesa mucho manifestar y, por último y no menos importante, demuestran una refinada destreza y pericia mentales al exhibir dominio oral.[90]

---

[89] La acción es un fenómeno dramático fundamental. La oralidad contribuye al mismo.

[90] Al respecto Howarth señala estas características para los autores que analiza: "Of course O'Casey wrote plays for a living, but the others also understand the principles of dramaturgy. They fabricate *dialogue*, shift scenery, arrange for lights and music – Boswell even writes scripts for his characters, complete with line tags and actor's cues. *Their narrative devices are equally theatrical:* Cellini modestly permits the Pope to marvel at his talent (choric response), Franklin highlights his wisdom by conversing with fools (analogous action). Boswell excels at recalling the significant conversation, O'Casey works entirely in that medium, and even Dr. Williams stages some effective scenes – in one, he delivers a three hundred-pound woman of twins!" Cursivas nuestras. Howarth, W. L., *op. cit.*, p. 375. El énfasis en los elementos dramáticos mencionados es válido para las autobiografías analizadas; no obstante, el interés particular ahora se centra en la capacidad de crear diálogos verosímiles que contribuyan al sentido dramático mayor de la acción y de una versión altamente referencial de la materia narrada. Si bien Agustín sí ha producido textos dramáticos como *Abolición de la propiedad* (1969) y *Círculo vicioso* (1974), así como guiones cinematográficos; Monsiváis no tiene estas preocupaciones creativas. Lo cual demuestra, desde nuestro punto de vista, que la dramatización no es un procedimiento exclusivo de la dramaturgia y que, entonces, resultaría pertinente estudiar estos autores bajo esta categoría textual.

En primer lugar, la dialogación constante captura un sentido de oralidad, de cotidianeidad que es muy importante para estos autobiógrafos. El universo que les interesa

no es un mundo de crecimiento interior, psicologizante o intimista; por el contrario es un mundo exterior, socializado y dinámico y uno de los recursos de estilo que mejor pueden caracterizar este universo es el de la oralidad.

Sabemos que la figuración del sentido de oralidad es sumamente riesgosa en manos de un mal narrador, ya que la misma puede mostrarse artificial. De igual forma, puede caerse en un exceso complaciente de coloquialismos que no signifiquen nada, que se regodeen en su capacidad de ingenio y ocurrencia, buscando finalmente la complicidad del lector y abandonando los intereses del propio texto. Afortunadamente, en las autobiografías tanto de Carlos Monsiváis como de José Agustín este peligro se esquiva al limitarse constantemente la oralidad. Ambos recurren a la dialogación, a la oralidad, con el objetivo de proporcionar frescos de una vida cotidiana en la cual se han inmerso y es fuente tanto de desaciertos como de satisfacciones. Simultáneamente, contribuye a la concepción general de la premisa "la vida como espectáculo" que evita la reflexión y confunde las tres instancias del pacto autobiográfico: autor, narrador personaje: "As in drama, the function of this narrative mode is to stress spectacle, the visible and pictorial aspects of life. Action, not exposition, becomes the author's principal tool, so his persona usually blurs its narrator and protagonist roles into one."[91]

En este sentido, el oído del texto de Monsiváis es muy agudo, pues reproduce una serie de frases que pueden pertenecer casi a cualquier integrante de la sociedad que se está plasmando en el texto. Su interés radica en ser caracterizadoras no sólo de quien las pronuncia, sino también de un universo social, de un estilo de vida, de una perspectiva del orden de las cosas:

[91] Howarth, W. L. *Idem.*

llama-al-técnico-porque-se-descompuso-la lavadora; qué-le-vas-a-dar-a-tu-mamá-el-diez-de-mayo; cómo-se-parece-tu-abuelita-a-Sara-García; vámonos-el-domingo-a-Cuernavaca, y demás símbolos de la elegancia y el ascenso de una clase (M., 11).

El autobiógrafo retoma las frases construidas por diferentes grupos sociales para regresarlas evidenciando su chabacanería, su prefabricación sentimental, sus parámetros de pretendida buena educación, de pretendido ascenso social. La utilización de guiones al interior de las mismas refuerza su origen común, su significado estable y su prefabricación emocional. Los registros orales seleccionados tienen una capacidad de amplificación sobresaliente. En su reducida extensión logran contener universos completos de una clase social emblemática del siglo XX mexicano: urbana, de ingresos siempre precarios, con figuras tutelares femeninas, intocables y satisfechas con pequeñas recompensas que le aseguran una distinción respecto a grupos menos favorecidos a la vez que refuerzan una autoimagen complaciente. Por supuesto, todo esto visto con el comentario que relativiza lo que se acaba de describir: "símbolos de la elegancia y el ascenso de una clase". Pero estos valores resumidos en los registros dialogales, no son exclusivos de una clase social; por el contrario, son localizados y relativizados para otros grupos, aunque para este autobiógrafo el centro emocional de la sociedad mexicana emana de lo profundo de la clase media y de ahí se proyecta, se expande, hacia los demás grupos sociales. De no ser así, no es entendible que el autobiógrafo reproduzca un registro dialogal como el que proviene de un estrato social económicamente muy favorecido:

El heredero de la gran tienda era invaluable: convencido de la infidelidad del correo, se había llevado consigo una grabadora que utilizaba enviando cintas a su madre. Cuando regresaban las cintas, nos reunía a todos y nos decía: "Oigan por favor la voz de mi chulapona." Y escuchábamos a la señora aconsejar a su hijo y mandarle besitos. "En seguida te va a hablar tu tía Marta...Joelito, ¿me oyes, pícaro? Te habla Martita (M., 59).

Este registro del habla cotidiana no sólo está al servicio del desvelamiento de lo que para el autobiógrafo es una ridícula, sentimentaloide e infantilizada vida familiar. De igual manera, el registro sirve para burlarse de las instituciones que rigen la vida socializada de los integrantes de esas mismas familias. Lo que aquí es necesario destacar es el hecho de que no se está recurriendo a una gran elaboración formal en el sentido de descontextualizar el registro del habla, de la dialogación. Por el contrario, utilizan los mismos elementos que la sociedad practica cotidianamente, se les fabrica una escenificación similar a la del referente real y la combinación da por resultado una mirada crítica, aunque carente de solemnidad. Además, enfatiza el carácter interactivo de la existencia. Como aquí no importa la meditación individual, lo que se prioriza es el devenir cotidiano de la vida. Sus intercambios, su posibilidad de incidir en la vida social.

De esta manera, el autobiógrafo no renuncia a la actividad crítica, pero evita por todos los medios (como los que aquí exponemos) en ser atrapado en el juego de la solemnidad, de ser así se le estaría otorgando a lo criticado una ventaja que no quiere otorgársele. En la siguiente cita, se escenifican dos pilares del proceso modernizador mexicano: el desarrollo de la infraestructura y de la educación como estrategias que asegurarían el progreso del "pujante" Estado mexicano. El autobiógrafo vuelve a crear un escenario degradado al hacer convivir simultáneamente la figura del presidente Miguel Alemán, con una tonada popular y el apelativo "himno" para agradecer la inauguración de nuevas instalaciones escolares. La consigna, de nuevo vino en viejas odres, no parece funcionar; la utilización de la tonada popular para alabar el afán modernizador tiene en su combinación su propia condena; una tarea estatal es adjudicada a la voluntad de una personalidad; lo cual contradice el concepto

mismo de modernidad. El registro oral aquí contribuye a reforzar los parámetros de observación que ya habíamos detectado anteriormente: la imposibilidad de escapatoria de los escenarios republicanos oficiales (el autobiógrafo "debe cantar"), la contradicción entre conciencia y posibilidad de acción (el autobiógrafo descubre a través de una revista de oposición otras formas de comportamiento y legitimación políticas) y; por último, el autobiógrafo a pesar de su desacuerdo sabe personificarse como integrante de la masa agradecida con la figura tutelar, incuestionable y paternalista, la figura presidencial:

> En esa época descubro, a través de una revista de oposición, que un régimen puede ser sumamente perfectible y sin embargo debo cantar al inaugurarse el nuevo edificio de la escuela, un himno con música de *Las Coronelas*.
> Con alegría, todos contentos
> Vamos hoy a entonar
> Mil vivas al Presidente Alemán.
> El supo darle a nuestra escuela
> Y a nuestro director
> Un edificio sin igual.
> Jubilosos, hoy cantemos
> ¡Que viva, que viva, que viva Alemán! (M., 20).

En tercer lugar, la dialogación o figuración de la oralidad contribuye a la personificación, ahí donde la acción debe imperar y; por consiguiente, la descripción trabajaría en detrimento de la acción misma, la dialogación o el registro del habla logran, de manera sintética, caracterizar la situación y a los personajes que en ella intervienen, como en este pasaje de la infancia escolar de Agustín:

> Perico había sido boxeador y propuso que Gaytán se pusiera los guantes con él: Gaytán se negó del todo pero Mier y Terán aceptó. Perico se enfundó los guantes con un brillo sádico en su calva. Con pocos golpes le colocó una golpiza tremenda a Mier y Terán, cuya flacidez era deprimente. Ándale, Gaytán, ponte los guantes conmigo, pidió Perico, gozando. Ni madres, lepereó Gaytán. Entonces tú, me dijo. Con valentía suicida accedí. Sólo que desde el momento de pisar la lona, empecé a correr (prácticamente), diciendo hijos, Perico, estás bien verraco, ya te cansaste, no aguantas nada. Perico me seguía imperturbable. Ya estás sudando, Perica, te vas a desmayar.

> Perico sonrió, bajó la guardia y en ese momento le coloqué un discreto jab. Todos los compañeros me ovacionaron. Perico decidió no descuidarse más. Ya no puedes, Perico anciano, estás echando el bofe, canturreaba yo, incansable, siempre hacia atrás. Te está sudando el trasero del cansancio, Perico. Ya párale ¿no? Volvió a reír y le coloqué otro jab en la calva: quedo una hermosa mancha roja, porque los guantes eran nuevos y Perico sudaba a mares. Siempre bailando, haciendo chistes, iba hacia atrás, mientras Perico trataba de pescarme. Llegó un momento en que se exasperó y entonces vas a ver, idiota, dijo, y empezó a corretearme. Muriéndome de risa, corrí por todo el jardín y finalmente me tiré en el agua, con todo y guantes. Perico no me pudo seguir, porque estaba vestido. Todos los compañeros se atacaron de risa y Perico juró vengarse. En cierta forma lo hizo: ese año pude entrar ya en la Maya Pony League y me escapaba antes de la salida para entrenar con Polit, un amigo gringo que me enseñó inglés a morir. Cada vez que Perico se enteraba de nuestras escapatorias nos castigaba hasta tardísimo (A., 24-25).

La anecdotización de la escena es representativa de la vida escolar del autobiógrafo, lo que ahora interesa es destacar su capacidad para captar el registro oral propio del momento de la enunciación y cómo el mismo, gracias a su efectiva dialogación, logra el movimiento propio de la escena. Es notorio que casi toda la dialogación está acotada, tiene la especificación de quién habla y cuándo; pero en una fórmula verbal del pretérito: "pidió", "lepereó", "dijo" cuando se refiere a las dialogaciones de los comparsas del autobiógrafo. Por el contrario, cuando se trata de las dialogaciones que pronuncia el autobiógrafo están formuladas significativamente en tiempo presente, en pretérito imperfecto y en gerundio simple: "diciendo hijos, Perico, estás bien verraco, ya te cansaste, no aguantas nada...", "ya estás sudando, Perica, te vas a desmayar...", "canturreaba yo, incansable...". De esta manera, a las características que ya se habían anotado para este autobiógrafo, a saber: protagonista de la acción quien hace que la misma avance; se le aúna cierta superioridad o ascendente, pues mientras que su oponente se desplaza tardíamente en el tiempo pasado, ya superado por la acción misma que se describe como acelerada; el autobiógrafo cumple más

de una acción (gracias al gerundio), designa funciones al instante (debido al presente) y apenas se desplaza al pasado al adjudicarse el pretérito imperfecto.

Si la dialogación y el registro oral servían para evidenciar las aspiraciones de una clase social determinada en el caso de la autobiografía de Monsiváis, en esta autobiografía sirve para demostrar la operatividad de un modelo hegemónico de comportamiento propio de ese mismo estrato social. En este caso, la degradación del oponente que, además resulta de nueva cuenta ser una figura de autoridad, se acomete por el cuestionamiento de los atributos de una masculinidad heterosexual y hegemónica: el profesor no tiene nombre propio, se le animaliza (como ya es costumbre en el texto) y se le feminiza (de Perico se convierte en Perica), se le despoja de fuerza física en todo momento: desde la mención de la calvicie (símbolo de pérdida de la fuerza y donde será notoria su victoria porque hará resaltar más las heridas infringidas), hasta su falta de fortaleza física y su miedo a ser vencido pues "te está sudando el trasero del cansancio, Perico", que es una alusión corporal donde pretendidamente el cuerpo masculino se feminiza y pierde autoridad y curiosamente es ahí (en ocasión de esta mención) en que el profesor decide que es necesario suspender la contienda. Así, el lenguaje dialogado cumple las funciones que por acumulación se ha ido adjudicando este autobiógrafo y además sirve para degradar al oponente al feminizarlo: debilitándolo en sus capacidades físicas, reino de la masculinidad hegemónica.

Simultáneamente, este mismo procedimiento estilístico sirve de igual forma para caracterizar al autobiógrafo, puesto que parece que las respuestas dialogadas que constantemente se proporcionan son tan espontáneas, tan oportunas que no pueden sino alimentar la figura caracterizada de quien supuestamente las ha formulado y utilizado con toda pertinencia. Este procedimiento textual es detectable en la anterior cita de la

autobiografía de Agustín, como también lo es en la siguiente localizada en el capítulo II de la autobiografía de Monsiváis titulado "Viaje al corazón de Monsiváis":

> P.: Resuma su infancia.
> R.: Nada de "coladeritas", nunca el "chiras pelas" o el "tochito", jamás el "Señora, ¿le da permiso a Carlos para irse de excursión al Ajusco?" No hay calacas ni palomas. A cambio de ello, pornografía: el alumno Monsiváis, del Sexto A, propone la creación de una biblioteca. Si he de hacer caso a mis detractores, soy un "matado", el estudioso triste que nunca falta en las mejores familias. Y mi carrera de atleta en el relevo de 4 x 400, se interrumpe cuando entrego la estafeta al miembro del equipo rival. Tuve que posponer mi infancia en espera de la mejor oportunidad que habrían de brindarme finalmente la Cultura Pop y sus comics, jingles y latas de la Fortaleza. POW! Ahora Batman y Robin son Low Camp – *it's so awful that becomes good*-y puedo ser (THACK!) su deleitado exégeta (WHAM!), sin que nadie sospeche mi único interés, comunicar al fin las visiones de una infancia muda. ¡Santa Esperanza Iris! (M., 16-17).

El proceso de dialogación y su subsecuente registro de la oralidad adquiere una versión paradigmática aquí, en la que el autor se desdobla no sólo en la triada que se ha manejado a lo largo de este capítulo, sino que ahora además de ser el objeto de otro (el lector-espectador) se desdobla nuevamente al ser el entrevistador de sí mismo, en un ejercicio que se antoja delirante, autoconsciente al extremo y que muestra la artificialidad de toda la propuesta de pretendida literalidad espontánea que se consigue al utilizar la estrategia textual dramatizada.[92]

De nueva cuenta, vemos la agudeza auditiva del texto de Monsiváis al registrar con un solo término o una cláusula todo un ambiente en el que se desarrolla el personaje. "Coladeritas", "chiras pelas" o "tochito" muestran la falta de pericia física del personaje de manera consustancial a la edad. Mientras que el primer juego sería propio de un niño muy

[92] Igualmente, el narrador se excusa de su falta de socialización efectiva y logra el "perdón y la complicidad" del lector al convertirse en un espectador más del acontecer social al que no es invitado o, en todo caso, tan sólo es convidado como espectador. Espectador como lo es también el lector. Se igualan así estas características que facilitan la toma de partido a favor del narrador. V. *supra*, en este mismo capítulo.

pequeño, el segundo ya supone cierta habilidad para ganar y arriesgar el tesoro infantil de las canicas y; por último, la versión rápida y sin parafernalia del fútbol americano en donde los golpes son directos y muchas veces sobre patios de recreo que no protegen contra cualquier tipo de lesión. Con esta sencilla enumeración proveniente del registro oral se logra un recorrido cronológico. El personaje ha estado alejado de la camaradería y contacto cercano con sus pares, igualmente desconoce la amistad y las invitaciones ("jamás el 'Señora, ¿le da permiso a Carlos para irse de excursión al Ajusco?' "); el autor contempla al personaje con nostalgia: pues el personaje era "el estudioso triste que nunca falta en las mejores familias."

La infancia para este autobiógrafo, por más intentos que ha estado realizando; algunos con mucha pericia e ingenio, no es un territorio que contenga la felicidad pérdida. Al contrario, se hace un esfuerzo muy consciente para que no resulte doloroso; sin embargo, se sabe que la infancia es un territorio del que afortunadamente se ha escapado. La estrategia narrativa dramática persigue estos objetivos. El relato autobiográfico se vuelve picaresco: se contempla el pasado como un territorio superado, donde abundan las equivocaciones, los errores, las acciones inconclusas, las salidas falsas, y aquí la tristeza y la soledad.[93] La

---

[93] Las satisfacciones de la socialización, de la amistad, negadas en un tiempo al autobiógrafo, han servido para apreciar ahora el sinsentido o la artificialidad de las mismas; de manera análoga al ejercicio crítico y humorístico que ejerce el personaje pícaro: "La intencionalidad satírico –crítica que se fundamenta sobre las peripecias del antihéroe implica una problemática sociomoral bien definida, que no se presupone, sin embargo, en un alma transmigrada ni en un animal con fondo humano. Me refiero, como es lógico, a los temas imprescindibles del afán de medro, del anhelo de ascenso social, *de la integración o marginación en un mundo estamental*, de la injusticia que se ceba sólo sobre los pobres, de la nobleza y su relación con el linaje, la honra, el dinero o la casta, etc. Todos ellos ligados inseparablemente al *abyecto abolengo del pícaro, a su herencia, a su pobreza, a su educación y a su miseria originarias*." Antonio Rey Hazas. *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, 2003, p. 21. Cursivas nuestras. Claro que hay que considerar que el problema de la honra (central en la picaresca española) aquí no se encuentra. No obstante, hay otros parámetros que los sustituyen y que son igualmente operantes: la nula socialización, el origen protestante y el gusto por la lectura, características que se convierten en mirada crítica y humorística, equivalente a la actitud del pícaro que ríe y crítica el imperio de las apariencias. De igual modo, este doble propósito autoral, crítico y humorístico, conlleva

infancia es aquí una experiencia insatisfactoria que el yo retratado en el texto puede, en el momento de la enunciación, recomponer gracias al auge de una cultura popular que ahora es susceptible de ser experimentada con fruición y hasta con ascendente cultural ("*It's so awful that becomes good*", marcado en el original en cursivas para mostrar esta nueva categorización) y que parece que permite la frecuentación de la misma de manera tanto infantil como prestigiosa, la inclusión de las onomatopeyas propias del inglés dan cuenta de este doble proceso. Simultáneamente, las onomatopeyas son la representación fónica de los golpes literalmente físicos que el autobiógrafo no propinó en el periodo evocado, pero los asesta ahora de manera incrementada: a cada golpe le corresponde un atributo del personaje contemporáneo del momento de la enunciación: la cultura popular de masas y su interpretación. Es decir, el autobiógrafo se reivindica en el presente de sus "omisiones" del pasado y; además, se adjudica el rol social con el que frecuentemente se le identificó, el de intérprete de lo popular.

Es importante notar que a pesar de que los textos utilizan los mismos recursos estilísticos, su significación profunda muestra variabilidades extraordinarias. Mientras que la autobiografía de Monsiváis procura embellecer un escenario que en realidad se percibe como detestable, la autobiografía de Agustín desea mostrar la permanencia inmemorial de un escenario siempre favorable para su personaje. En el primer caso, la oralidad recuerda un tiempo de desubicación social que se procura relativizar. Por el contrario, para Agustín

---

un registro cotidiano, referencial de la descripción y el diálogo - como lo había anotado anteriormente - y que Rey Hazas señala como básico en el relato picaresco: "Y es que sí es fundamental, en cambio, la autobiografía, cuando lo es de un pícaro, bastante definido en su configuración moral y social, que asume desde ella y desde su exclusivo punto de vista una experiencia con tensiones y altibajos sociales evidentes, presentada así de manera realista y verosímil, porque es absolutamente necesario que sea de ese modo" (p. 21). En este caso es, entonces, posible señalar el raigambre picaresco del texto de Monsiváis. Característica que no comparte así el texto de Agustín.

se trata de la certificación de la permanencia imperturbable del sujeto quien resulta invicto frente a cualquier adversidad.

Conciencia de la audiencia

En los dos aspectos estilísticos anteriores es claramente notable que los textos autobiográficos aquí considerados están al servicio del lector-espectador de manera deliberada. Podría contraargumentarse que cualquier texto autobiográfico está al servicio del lector o se necesita de su asistencia para que el pacto autobiográfico se cumpla. Por supuesto, en este trabajo se afirma que el género autobiográfico se cumple relacionalmente, es decir, en el acto de lectura que considera un examen peculiar del texto: se le otorga poder cognoscitivo porque una de sus motivaciones es la de satisfacer el deseo de conocer una personalidad retratada en el texto. La lectura de tipo referencial, entonces, está tanto en el horizonte de expectativas del lector como del autor.[94]

Esta motivación, esta presencia implícita del lector, en el momento de la enunciación es mucho más patente en el caso de autobiografías como las que nos ocupan, porque el propio género dramático para su realización también considera el ojo del espectador y así podemos hablar propiamente de experiencia dramática. Entonces, si tanto el género como la técnica requieren de la presencia y asistencia del lector-espectador, no debe sorprender que en estas narraciones se le reconozca abiertamente a través del recurso vocativo.

Efectivamente, en ambas autobiografías en reiteradas ocasiones se utiliza la vocación directa lo cual demuestra que se tiene perfecta conciencia de que el texto en construcción tiene un destinatario que lo está esperando y, finalmente, leyendo. Con esto se

---

[94] El género autobiográfico se cumple en el momento de la lectura cuando se satisface el horizonte de las expectativas del lector y se obtiene un sentido referencial (que puede ser unitario, fragmentario, obscuro o poseedor de cualquier dificultad, pero finalmente cognoscible).

refrenda el carácter relacional y recepcional del texto autobiográfico, carácter que se potencia por la estrategia discursiva dramática y se comprueba su construcción socializada.[95]

Pero qué otras implicaciones tiene la utilización de la vocación directa, por qué hay este reconocimiento del lector, ¿acaso se desea algún gesto de su parte? El autobiógrafo dramático es un gran seductor, quiere cautivar a su audiencia, quiere convencerla de su versión de los hechos y al mismo tiempo desea ser reconocido por ello y de ser posible admirado. Al constatar frecuentemente la presencia lectora-espectadora, acaba agradando y además convenciendo de que su versión de los hechos es la verdadera, la verosímil, la correcta. Desde el punto de vista de Howarth, este tipo de autobiógrafo ejerce mucha energía para alcanzar y modificar la actitud de su lector-espectador. El reconocimiento frecuente de su presencia acaba por convertirse en convencimiento, complicidad y finalmente en rendición-sumisión ante los atributos del autobiógrafo. La sociedad, el escenario público, es el sitio donde el autobiógrafo satisface la curiosidad de sí mismo, el cotejo social lo reúne consigo.[96] Igualmente, trastoca la naturaleza tradicional del texto autobiográfico porque en muchas ocasiones, estos textos no explican los sucesos descritos. Ante la narración de algún episodio inmediatamente cuestionan al lector por medio de una pregunta retórica (las más de las veces), como si se buscara la aceptación incondicional del lector o en todo caso depositando en él la probable respuesta o juicio. Este tipo de autobiógrafo no gusta de ser cuestionado, ante esta posibilidad, el autobiógrafo se adelanta y cuestiona a su vez,

---

[95] Al respecto, Lejeune y Bruss argumentan a favor del sentido relacional del texto autobiográfico. V. *supra*, capt. 1.

[96] ¿Cómo se consigue esta atención? De acuerdo a Howarth utilizando la tipología de Frye, el autobiógrafo dramático busca entretener a su audiencia y así provocar su atención y admiración: "Again, Frye provides alternative criteria in his 'low mimetic' mode, where characters entertain their readers with sensational adventures and boastful exploits [...]" Howarth, *Op. cit.*, 372-373.

invirtiendo los roles de recepción y emisión informativas. De ahí infiere el autobiógrafo su poder, su dominio casi imperceptible.

La vocación cumple con otro objetivo: asegura la contemporaneidad de la narración que puede mostrar dos atmósferas: la de la ficción realista y la del drama cómico, como apunta Howarth: "These swaggering heroes aggressively seek audiences, since society offers them the surest means of self-fulfillment. They are concrete conventional types from whom two "narratives of probability" arise: realistic fiction and comic drama."[97]

Estos personajes autobiográficos son peculiarmente soberbios, pero la estrategia dramática y el reconocimiento del ojo del lector-espectador inclinan la balanza a su favor. Sobre todo porque en ambos casos, los autobiógrafos han optado por una especie de drama cómico en el cual abunda la ironía, el ridículo, la equivocación, la insuficiencia performativa; pero en lugar de condenarlos paradójicamente los exalta. Más adelante se analiza esta estrategia en particular.

En algunas ocasiones, el autobiógrafo hace que se acepten y perdonen algunos rasgos que al menos para el mismo autobiógrafo resultan reprobables. La vocación pretende mostrar, en un primer momento, que el hablante está impedido para proceder de otra forma; sin embargo, en realidad estamos siendo manipulados: lo que en la superficie se presenta como carencia, error, defecto o característica imposible de cambiar y que debería excusarse, en realidad es un rasgo digno de encomio, al que el autobiógrafo no quiere renunciar, sino que desea ser admirado por ello:

> ¿Cómo le hago?, díganme. En primer lugar, ¿cómo le hago para abandonar la triste y gassetiana idea de pertenecer a una generación? Y luego, ¿cómo le hago para superar la vieja sensibilidad que me tocó de herencia? (M., 27).

[97] Howarth, *Op. cit.*, p. 373.

Es claro que la responsabilidad del autobiógrafo está siendo desplazada hacia la audiencia, hacia el lector o el espectador. Suena casi suplicante la vocación "díganme"; la respuesta esperada, preconcebida, sería una excusa, una exención. Esta fórmula es un tanto ambigua, pues parece mezclar simultáneamente una súplica y una orden. Con la primera, el autobiógrafo se somete para inmediatamente someter a su audiencia. El autobiógrafo Monsiváis se reconoce como parte de una generación e igualmente como poseedor de una sensibilidad heredada. En ambos casos, la naturaleza u origen de los atributos son externos al personaje, nadie puede decidir en qué generación cronológica se ubica como tampoco puede elegir el tipo de herencia sentimental que se le otorga, que en ambos casos son cuestionadas o relativizadas en su valor como guías confiables de comportamiento. Al menos la formulación de toda la vocación así lo señala, pero en realidad lo que el autobiógrafo quiere provocar es una complicidad sin condicionante. Se busca ser aceptado y admirado por esos rasgos a los que, insisto, no se desea renunciar. El vocativo es una estrategia eficaz de seducción, al usarla el autobiógrafo aparentemente desplaza la autoridad a favor del lector quien supuestamente debería indicar al desautorizado autobiógrafo cómo proceder, qué pensar, cómo actuar frente a la situación delineada como una encrucijada, un dilema, un problema que se plantea como intrincado y al mismo tiempo resulta la manera más eficaz de sometimiento.

El procedimiento mental que se provoca en el lector es de una pretendida superioridad traducida en magnanimidad, benevolencia, condescendencia. Estos valores son preliminares porque únicamente preparan el ánimo lector para aceptar el verdadero objetivo del autobiógrafo: la complicidad. Además, este último estado de ánimo restituye el poder, la

autoridad, en el autobiógrafo, pues se traduce en admiración y sometimiento a las fluctuaciones, movimientos vitales y decisiones del autobiógrafo.

Intenciones similares se persiguen en el texto de Agustín, pero aquí lo más buscado es obtener la complicidad lectora. En la siguiente cita, el autobiógrafo relata una de sus primeras experiencias sexuales que no rebasan los juegos eróticos propios de cualquier infancia, la edad que se adivina contextualmente no es superior a los diez años; por lo tanto, la ausencia de "un coito verdadero" es entendible. Pero aunque se asegure que tan sólo se experimentó un sentimiento de culpabilidad muy ligero y pasajero, la vocación en su estructura parece contradecir estas afirmaciones explícitas; pues se presenta primero como evidencia: "véannos", dirigiendo la atención hacia dos pequeños niños inocentes ("quietecitos") indicación que se complementa con la segunda vocación "Imaginen ahora". Qué es lo que debe imaginar el lector o más propiamente qué es lo que está compelido a imaginar: ¿inocencia?, ¿ausencia de culpabilidad? y más fundamentalmente qué se quiere obtener por respuesta del lector-espectador ¿exoneración si ni siquiera hubo una relación genital? Como en el caso anterior, la vocación resulta seductora y nos lleva a una valoración de la experiencia que el autobiógrafo quiere que le retornemos enriquecida por una exoneración: junto a la aceptación, la admiración y la complicidad:

> Véannos: sentados muy quietecitos en la banqueta, lejos del farol. Imaginen ahora. Sin embargo, nunca logramos un coito verdadero. Lástima. Yo nunca tuve más que un tenue e hipócrita remordimiento, a pesar de que ese año fue cuando más me incliné a un cierto misticismo (A., 19).

El proceso seductor parece menos disfrazado en este caso, el uso de la verbalización imperativa del vocativo es más evidente en su manipulación de la audiencia (véannos,

imaginen ahora). Una vez que se ha ordenado focalizar la atención, se busca la complicidad, el perdón, la excusa al señalar que se encontraban en la penumbra, sentados en la banqueta y sin movimiento alguno; en este caso el uso del diminutivo (quietecitos) contribuye eficientemente en la producción de un estado de ánimo condescendiente por parte del lector a favor del autobiógrafo.

No obstante, este desplazamiento de la autoridad es inmediatamente reclamado por el autobiógrafo cuando, desde la enunciación, jactanciosamente expresa que el único remordimiento verdadero que tiene es por la ausencia de una actividad sexual plena. ¿Acaso estaba buscando el autobiógrafo el consentimiento o el perdón de la audiencia lectora? Nos parece que no; por el contrario, busca la adhesión y la admiración hacia el sujeto textualizado.

Es decir, lo que parece estar formulado como una deficiencia o insuficiencia performativa en realidad se ha convertido en un atributo de carácter. Si en el momento del enunciado no se pudo completar el acto propuesto, en el momento de la enunciación es más que factible, es un hecho. La deficiencia del personaje se ha convertido en atributo del autor, la condescendencia sintetizada en la frase exclamativa ("Lástima") marca la distancia entre los dos. El lector ha sido seducido de tal forma que simultáneamente es benevolente con el acto cuasi trasgresor del personaje y admira al narrador que exhibe su nivel de experiencia en este campo.

Otra estrategia de presentación y reconocimiento de la audiencia consiste en exacerbar las equivocaciones, los sinsentidos o errores del personaje. Al cometer algún error, los autobiógrafos enfatizan el resultado. Narrativamente se insiste en la posición de ridículo como producto de los movimientos vitales. En este punto es pertinente tratar de definir que

entendemos aquí por ridículo. Si en este tipo de textos la exposición pública quiere cautivar al lector para así enaltecer al autobiógrafo, pareciera que insistir en las equivocaciones por lo menos aplaza la obtención de la búsqueda velada de la admiración, no obstante, aquí parece que suceder exactamente lo contrario.

El ridículo se produce por una insuficiencia entre las expectativas y los resultados de una acción, sobre todo cuando el proceso se lleva a cabo frente a testigos. La manipulación seductora consiste no en explicar o insistir en las causas que originan el resultado (más o menos revestido de fracaso o deficiencia), si no en la posición en que se sitúa el autobiógrafo. El mismo no ha estado al nivel de las expectativas, se ha sobrevalorado ingenuamente en sus potencialidades y en vista de esto ahora busca la magnanimidad de la audiencia que lo contempla, por lo menos, con simpatía.

La estructura cronológica lineal de Agustín ha señalado, desde siempre, el interés literario como un marcador confiable y destacable de la permanencia e integridad del sujeto autobiográfico. Igualmente ha señalado sus triunfos parciales; aunque generalmente ascendentes. No obstante, los fracasos también son rescatados en el texto, pero echando mano del humor, del juego de palabras, de tal manera que la falta de éxito sea sustituida por la condescendencia lectora que relativiza la falla y toma partido por el ser imperfecto (pero estimable) que se adivina como ejecutor de la situación:

> Más tarde, iniciamos una hoja literaria radical de la juvemtud (sic). Se llamaba Búsqueda. El primer número fue una obra maestra de la hediondez: Cesarache escribió un editorial (sic) con frases antológicas: "Negamos todo lo que no hicimos nosotros", "algo se pare", y con letras muy grandes decía: "algo se rompe", y en efecto, en CU una gran mayoría rompió la hoja (A., 51).

La narración del fracaso está organizada de tal forma que no se busca ni el juicio ni tampoco la exoneración, sino la complicidad. La utilización del "sic" contribuye en la relativización de los sustantivos que connota, así se señala que la expectativa no ha sido alcanzada, no fue suficiente: la juventud no es tal, ni la nota editorial es verdaderamente una relación de propósitos. Se trata de dos denominaciones que el propio narrador está cuestionando en su función y validez; mientras que la hipérbole "frases antológicas" anuncia una tríada oracional que por su falta de especificidad puede ser muy manipulada, a tal grado que la polisemia presente en la oración "algo se rompe" en el sentido pretendidamente original de ruptura generacional, de desvinculación con cualquier antecedente literario, se trastoca en su sentido más literal: la hoja literaria es rota por sus destinatarios ideales, la comunidad universitaria. Si el ridículo se localiza en el espacio que separa la intención de la realización, este mismo lugar (con capacidad condenatoria) a través del humor, de la manipulación de los mismos elementos acusatorios, se convierte en el espacio de la benevolencia, de la complicidad con el personaje. Como es apreciable en la siguiente cita:

> Del club "Luis Carlos Prestes" recibo mi primer encomienda política: participar en una brigada que consiga firmas para la Paz. Recorro San Juan de Letrán y la Avenida Juárez y llego al local ya tarde, orgulloso, hombre nuevo soviético. He conseguido muchas firmas. Al revisarlas, el responsable del Club me mira compasivamente. Veo la lista y me avergüenzo: contamos 4 Pedro Infante, 3 Sara García, 8 Jorge Negrete, 2 Mario Moreno y así hasta el fin. Sólo diez de los autógrafos colectados parecen auténticos (M., 22).

Las denominaciones referenciales utilizadas aquí están investidas de prestigio político, no exentas de cierta solemnidad, denotan un compromiso que es resemantizado en vista del resultado relativo que se consigue a través de ellas. Así, "brigada", "firmas para la Paz", "hombre nuevo soviético" colocarían al autobiógrafo en situación de preeminencia, le

ganarían una reputación de ser políticamente consciente y consecuente al unir la ideología con la acción. Estos atributos pretendidos son totalmente deshabilitados cuando se revisa el contenido de la hazaña política; una serie de nombres pertenecientes a la cultura cinematográfica mexicana en su versión más popular. De nueva cuenta, la distancia entre la expectativa y su nivel de realización da lugar al ridículo, pero el mismo no provoca la condena o la reprobación. En el mismo texto se señala, a través de la actitud que toma el responsable político que revisa la lista, el impacto proyectado: la mirada compasiva es tanto la del tutor político como la del lector. En ambas ocasiones, la autoridad se ha desplazado del personaje a estas instancias, pero se ha cancelado la posibilidad de la condena. Por el contrario, se ha conseguido la absolución por mediación de la complicidad.

En ambos casos, el proceso es similar: no se ocultan los errores, fallas o fracasos; se exhiben y estructuran con la ayuda del humor. El mismo sienta las bases para que el ridículo que se produce no sea condenatorio, debido a la distancia entre las expectativas propuestas y los resultados obtenidos. Contrariamente, lo que se consigue es una aceptación del autobiógrafo, inclusive una disposición favorable hacia él.

En otras ocasiones, se recurre a hacer evidente la falta cometida o la equivocación, pero se estructura de tal forma que la responsabilidad recae en el contexto y así se preserva la unidad del sujeto autobiográfico. El atributo que se gana resulta ser, de nueva cuenta, no condenatorio, pues un ánimo ingenuo se acumula a los demás atributos del sujeto autobiográfico. Igualmente, se está distinguiendo entre narrador y personaje, el autor ha habilitado al narrador en una instancia superior de observación y capacidad narrativa que además de exonerar al personaje, le atribuye otra característica que aumenta la predisposición lectora a favor de él:

> En la noche, acudimos a la Normal. Priva un ánimo derrotado, un aspecto de cansancio. Se me nombra presidente de debates en una sesión donde todo el mundo acusa a todo el mundo de ser agente del gobierno. Intenté afirmar la honradez de un amigo mío en entredicho y fui cesado en mis funciones parlamentarias (M., 45).

En la escena anterior, el personaje cree denodada e ingenuamente en la capacidad de diálogo y argumentación de un movimiento que se antoja solidario. Si bien es víctima de su ingenuidad, es el medio ambiente quien lo condena. Es necesario resaltar el hecho de que dicha condena es totalmente contextual, no recae en ningún personaje identificable, como si el peso del medio ambiente fuera el responsable de su destitución. Esta falta de referencialidad concreta, hace más perdonable al personaje Monsiváis porque no hay un responsable directo, nombrado, de la situación condenatoria. Se ha reconocido el error, pero la responsabilidad se ha desplazado al contexto, así se exonera al personaje, gana un atributo que procura el refrendo de la complicidad y mantiene la permanencia del sujeto.

Por su parte, Agustín no calibra la trascendencia de sus actos, simplemente imita el proceder de los demás, pero al narrar el proceso de equivocación también distingue claramente entre autor y personaje con la finalidad de exonerar al segundo y reivindicar al primero en el sentido de no comprometerlo en el proceso que ha desembocado en la equivocación:

> El maestro era Carlos Ancira y pidió algunos hombres para el grupo de teatro (la Casa era sólo para mujeres); gracias a eso, mis hermanos entraron y yo tras ellos. Claro que yo no actuaba: era un niño perfectamente ridículo (A., 22-23).

El autobiógrafo tan sólo imita el comportamiento de los hermanos mayores; sin embargo la excesiva confianza en el proceder imitado, le otorga cierta ingenuidad que lo rescata de la ignominia, incluso a pesar de que se afirma que la situación termina por

ridiculizarlo. La condena tiene un sentido retórico que rescata al personaje, a la vez que distingue entre éste y el narrador. Igualmente, mantiene la permanencia superior del sujeto al no identificar estas dos instancias de enunciación. El resultado obtenido es la ingenuidad que así resulta un atributo, más que un error.

En ambos casos uno se imagina a los autobiógrafos como simples imitadores de un comportamiento que no les pertenece, que siguen más o menos al pie de la letra, y que por esta falta de reflexión, por su osadía, son ubicados fuera de la posición que pretendidamente querían alcanzar. En el primer caso, una nueva situación por el compromiso político puesto en práctica; en el segundo caso el lucimiento de un talento precoz.

Por último, en otras situaciones narradas se hace uso de la ironía. Este recurso estilístico es más frecuentado por Monsiváis, pero también es localizable en Agustín. Esta forma superior de humor, tiene la capacidad de hacer visibles las contradicciones internas e insustituibles de un sujeto o situación. Estas contradicciones son inalterables, la acción humana no puede modificarlas. Ante tal situación, el sujeto decide evidenciar los detalles que las hacen irreductibles, anima su rechazo a través de los mecanismos del humor y así logra colocarse por encima de ellas.[98] Estamos frente al uso de la ironía como mecanismo que permite abolir la opresión, ahora es el ironista quien domina al objeto y evidencia su

[98] Abundan los estudios sobre la ironía. Como aquí el interés radica en el yo configurado en el texto, encontramos útiles algunos postulados de Jankelevitch. Este crítico realiza señalamientos interesantes sobre los efectos del uso de la ironía sobre el propio ironista: produce un fuerte sentido de libertad respecto a sistemas opresivos porque logra ejercerse dominio del objeto ironizado (que anteriormente dominaba al sujeto). Además, no duda en calificar a la ironía como la "fuerza del débil" porque al subvertir los sistemas dominantes muestra su arbitrariedad y esta evidencia a su vez provoca distanciamiento y perspectiva tanto del objeto como del propio sujeto ironizador. Este efecto impide la caída en extremos sentimentales, anula la solemnidad del ironista. Como es apreciable, el uso irónico se aviene a la necesidad del yo de escabullirse del ojo lector, pero también de sus propios sentimientos, los cuales si se ventilaran, comprometerían la "autenticidad" del yo proyectado en el texto. "El movimiento de conciencia irónico", en Wladimir Jankelevich, *La ironía*, Taurus, Madrid, 1986, *passim*, pp. 11- 35.

sinsentido, su arbitrariedad; finalmente su vacuidad. El ironista se libera por medio del acto lingüístico e impide el paso a meditaciones que podrían comprometerlo:

> Ya en tercero, empecé a advertir algunas cosas: el director de la primaria, el Papi, siempre abrazaba a los niños más enanos para hacerles monerías. Ven lindo, ven guapito, no te voy a comer. Tenía expresión de afabilidad clerical y los dientes picados. Se rasuraba mal. Aparte del affaire Papi, en secundaria estaba mesié Angulo, rey del albur suicida, que adoraba corretear a los gordos para tentalearlos. Uf (A., 17).

Una de las tematizaciones más estimadas por el narrador Agustín es la de controlar las situaciones, poniendo en entredicho el poder de cualquier instancia, institución o persona que quiera ejercer alguna clase de poder. Además, busca reafirmar al sujeto como individuo atrevido que se aventura en el prohibido tema de la sexualidad y dentro de este campo la pedofilia y la homosexualidad resultan ser las experiencias colocadas al límite del paradigma o al menos las que cumplen más fehacientemente con el cometido de escandalizar al lector. En esta situación, la ironía radica en la utilización diferenciada de los eufemismos para señalar cierto nivel de abuso: "hacerles monerías", "no te voy a comer" y "corretear a los gordos para tentalearlos" son las frases que revisten de un humor irónico a la situación que no es controlable por el personaje. Es importante destacar que el personaje se sitúa en este caso afuera de la situación, contrario a su costumbre de colocarse en medio de la escena, ahora es un simple observador de la escena que no podría revestirle algún beneficio. La observación tiene el doble cometido de exonerarlo de una categorización que sería infamante, fuera víctima o no de la misma; y al mismo tiempo señala los defectos visibles tanto de los victimarios como de las víctimas. El estigma radica en ser el portador visible de una caracterología defectuosa en el caso de los maestros: sin una higiene apropiada, con la dentadura visiblemente deteriorada, abusan de las víctimas que caen en esta categoría por

ser poseedores de atributos condenables: baja estatura o sobrepeso. Al caracterizar a las víctimas principalmente por estas "deficiencias" físicas, en cierta manera está justificando el abuso cometido y al mismo tiempo se está librando del manto infamante que podría sobrevenirle, la escena en este sentido concluye con una onomatopeya que claramente distingue entre la escena y el personaje-autor. Se tiene la osadía de entender y explicar la falta que se comete, pero sólo se participa como testigo de la misma. El manejo irónico hace que efectivamente el autobiógrafo se exima de la situación, revele las contradicciones de la misma y haga permanecer al sujeto inalterable, en situación de tolerancia, de hartazgo. La onomatopeya indica superioridad y exclusión de los hechos infamantes que se señalan. Igualmente señala la toma de distancia respecto a los hechos narrados, en un movimiento simultáneo de singularización del fenómeno y desvalorización del mismo: finalmente, la pederastia y la homosexualidad dibujadas en la escena no son asuntos que espanten al narrador, más bien los relativiza, les resta importancia. Los efectos del movimiento vital de naturaleza irónica son delineados por Jankelevich así: "Corta nuestras últimas ataduras y nos conduce hasta el borde de la abstracción más extrema. Así nos volvemos inmateriales, indiferentes, disponibles y sumamente incrédulos, amos al mismo tiempo de las cosas y de nosotros mismos."[99]

El caso de Monsiváis en cuanto a uso de la ironía es más reiterado y en realidad se ha identificado al autor con este recurso de estilo a lo largo del tiempo en una unidad prácticamente indisoluble. Los mismos atributos y consecuencias recién señalados en la autobiografía de Agustín son válidos para el uso que de la ironía hace Monsiváis. El autobiógrafo se sitúa como observador de las escenas, señala sus deficiencias o

[99] *Ibid.*, p. 33.

contradicciones y permanece por encima de la situación gracias a este beneficio de mostrar las entrañas de la misma y que resultan siempre sin posibilidad de transformación:

> Días antes de que el Presidente nos distinga con su saludo, ha venido a mi secundaria Don Enrique González Martínez a inaugurar la Biblioteca que lleva su nombre. Enrique Elizalde declama "Tuércele el cuello al cisne". Se nos presenta a González Martínez como el gran poeta de *La Suave Patria* y al suceder la rectificación, el director intenta un chiste póstumo, No hay fotógrafos, la ceremonia dura quince minutos y únicamente se advierte entusiasmo en el bibliotecario, un ochentañero ejemplar (M., 20-21).

Se participa en calidad de observador a pesar de que el autobiógrafo es parte de la escenificación que reivindica la importancia de la literatura en particular y de la cultura letrada en general, las cuales se concentran en un inmueble que es sancionado con la presencia de un prestigioso poeta del Modernismo mexicano. Con esta actitud, el autobiógrafo alcanza los mismos objetivos que Agustín. La distancia irónica lo exonera de ser portador de las contradicciones que se señalan, le otorga un estatus especial y apunta hacia la inutilidad de toda la situación: el ridículo que hacen las autoridades escolares al confundir al autor, el entusiasmo sólo adjudicado a un personaje –el bibliotecario- que difícilmente se podría señalar como en etapa formativa y para quien no está supuestamente dirigida ni la actividad, ni la biblioteca, ni las personalidades ahí reunidas. La ironía se complementa con el señalamiento de un "chiste póstumo", la ausencia de evidencias físicas que documenten la trascendencia del hecho y la corta duración de toda la escena. El narrador relativiza la situación del enunciado desde el momento de la enunciación, la hueca importancia que se le da a la cultura letrada, la importancia desmedida a la forma y no al contenido de un acto que se concibe como trascendente. La mirada irónica logra transmitir esta valoración degradada de uno de los pilares de la sociedad mexicana del siglo XX, el

desarrollo educativo. Ante el riesgo de caer en sentimientos derrotistas, catastrofistas o incluso melodramáticos acerca del presente y futuro de la cultura letrada; la ironía rescata al narrador de ese pozo profundo. Por el contrario, la distancia y la perspectiva irónicas lo salvaguardan a la vez que evidencian lo espurio de toda la escena:

> La ironía es la alegría un poco melancólica que nos produce el descubrimiento de una pluralidad; nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes; deben cohabitar en el tiempo y en el espacio con la multitud; las novedades confiesan su vejez y sumen en la confusión a los ingenuos; el universo se anima, pero la particularidad se atrofia; y el mundo se llena de variedad al tiempo que se vacía de fervor.[100]

Las tematizaciones siguen inalterables, lo que interesa destacar es la posibilidad de reformular el material anecdótico a través de procesos humorísticos de diversa índole. En diferentes situaciones los autobiógrafos han recurrido a la insuficiencia performativa, a la ridiculización, al refrendo de la equivocación y a la ironía. Creo que la elección de la modalidad humorística es un proceso consciente que está relacionado con el grado de compromiso que el autobiógrafo tiene con la materia referencial, vista desde el momento de la enunciación. Aquellas situaciones descritas que no representan un peligro para la permanencia del sujeto retratado, son asumidas a través de formas poco agresivas de humor, es el caso de la utilización del ridículo, la equivocación o la insuficiencia performativa. Con su manejo, las situaciones son relativizadas en su potencial condenatorio y puestas al servicio de la obtención de la complicidad que se vuelve autocomplacencia.

De manera contraria, se recurre a la ironía como forma más elevada de humor cuando se narran situaciones más delicadas y que siguen preservando su contenido perturbador. Es decir, tuvieron capacidad de inquietar en el momento del enunciado y la conservan en el

[100] *Ibid.*, p. 34.

momento de la enunciación; por lo tanto, hermanan a autor, narrador y personaje en situaciones que siguen preocupando. Ante la imposibilidad de superarlas subjetiva como objetivamente, se recurre a la fuerza reivindicadora y reveladora de la ironía: pueden ser relativizadas y expuestas en sus contradicciones. Colocadas bajo la lupa del examen, se pueden apreciar puntos álgidos, sinsentidos, arbitrariedades, fragilidades y vulnerabilidades. En cierta medida, rompen el carácter pretendido del autobiógrafo teatral porque escapan al control del director de escena. La única posibilidad que le queda de dominar esta materia referencial escurridiza es el manejo irónico: al evidenciarse su falta de congruencia entre la apariencia o superficie que presentan (la autoridad magisterial, las instalaciones educativas) y su contradicción íntima (una sexualidad percibida como corruptora y un sistema educativo que procura la ceremonia, pero no el verdadero conocimiento).

No obstante, en todos los casos el humor tiene una misión reivindicadora del sujeto que lo utiliza, el autobiógrafo se redime y coloca por encima de las situaciones que narra; en cierta manera lo libera. En este sentido, el recurso al humor permite constatar su permanencia y su preeminencia en escenas que quieren escaparse a su control y, a la vez, logran exponer contradicciones irresolubles en situaciones que se resisten al dominio del

autobiógrafo tanto en el momento de la enunciación como durante el enunciado. El humor – en cualquiera de las manifestaciones recién comentadas – permite apreciar que estas situaciones cuestionan la integridad del yo configurado en el texto y que únicamente son manipulables al echar mano de este procedimiento lingüístico, mental y vital.

El yo configurado en la autobiografía dramática

En el apartado anterior se señalaba el carácter relacional del texto autobiográfico, reforzado por la estrategia dramática que contribuye de forma específica en la fijación de una versión textual de la personalidad del autor-narrador-personaje principal. El conocimiento de esta dimensión de las autobiografías es tanto uno de los estímulos básicos para su lectura como una de las razones más poderosas que motiva su escritura. Por ello, en las siguientes páginas se analiza cuál es la imagen que los autobiógrafos dramáticos producen de sí mismos en sus textos.

Desde nuestra lectura son cuatro grandes áreas las que se exploran en ambas autobiografías. En primer lugar, el personaje es fiel a sí mismo; sus características, personalidad o conformación es permanente, no dinámica, ni susceptible de cambios reveladores o epifánicos. La realidad sirve para comprobar su persona, pero no para fraguarla. Muy aunado a este primer aspecto, se encuentra (como segundo punto de discusión) una actualización del genio romántico, en ambos textos se desprecia la educación formal y se prefiere la autoformación, el forjamiento de una disciplina que se ajuste a los propios requerimientos de creatividad, trabajo intelectual y satisfacción personal. Sin embargo, y en tercer lugar, los periplos narrados no son rectos, ascendentes o siempre positivos. Por el contrario, hay fracasos, contratiempos, errores; pero el yo configurado en las autobiografías está constituido de tal forma que no elabora estas experiencias negativas como tales; muy por el contrario siempre demuestra que algo encomiable se encuentra en ellas. El yo se aferra a este hallazgo de tal manera que lo que en un primer momento se presenta como contratiempo, gracias a su elaboración se

convierte en totalmente recuperable, es una ganancia. Esta maniobra, este acomodo de la experiencia, es uno de los procesos mentales más significativos en estas autobiografías en cuanto a la autoconfiguración que realizan los autobiógrafos dramáticos. En cuarto y último lugar, es sorprendente notar que estas autobiografías son relatos donde impera los rasgos exteriores de la experiencia; es decir, procuran dar una versión socializada de la existencia individual, de actuación en el mundo, de contacto con otros personajes en diferentes ambientes. Por ello, los efectos internos de los procesos vitales están ausentes: la reflexión, la duda, la rectificación, el remordimiento por ejemplo no son espacios narrativos frecuentados por estos autores. Con ello, el autobiógrafo procura ocultar un yo personal (tal vez más "auténtico", tal vez "no apto" para el escrutinio público) y declina a favor de un yo socializado capaz de recibir la mirada detenida, escrutadora del lector-audiencia. A continuación, analizaremos estas cuatro aristas que conforman uno de los ejes temáticos más generalmente estimados en las autobiografías, el del yo configurado en el texto.[101]

La fidelidad que los autobiógrafos quieren para sus personajes es un valor que parece permear toda la significación de los textos. En este análisis, se debe entender fidelidad como la cualidad que presentan los personajes principales para seguir siendo los mismos esencialmente o al menos seguir considerándose los mismos de acuerdo a su propia percepción. Si utilizamos la imagen del espejo (tan socorrido en estos casos para lograr una comprensión analógica) tanto para Agustín como para Monsiváis el espejo les remite

[101] La autobiografía toma singular auge cuando se distingue claramente entre el sujeto público y el sujeto privado. El desconocimiento del segundo se resuelve a través del texto mismo, esta exposición de la intimidad justifica la existencia del género. Su carácter de socializador de información personal es tanto motivo esencial de su redacción como de su lectura. Así, se puede desmitificar al hombre público a través del hombre privado, como aconseja Rousseau. Para entender esta motivación de creación y de lectura, es recomendable revisar el capítulo "II. ¿Quién?" en Georges May, *La autobiografía*, FCE, México, 1982, pp. 30- 45.

siempre la misma imagen en el sentido actitudinal. Su pesquisa personal procura rastrear la vigencia y permanencia del yo desde el origen más remoto hasta el momento de la enunciación. Hay un interés autoral sobresaliente, muy poderoso, por comprobar que el personaje es fiel a la imagen que se quiere para sí mismo.

Esta actitud autoral tiene consecuencias formales importantes. En primer lugar, no existen los momentos de revelación, la epifanía es un sitio desconocido o que no quiere reconocerse porque contradice la propia imagen. Si el yo es único y prácticamente inmutable; entonces, la existencia es un campo de prácticas o de ensayo del yo inalterable y permanente. No existe un "antes" y un "después" de la existencia, la misma se despliega de manera continua. Ante este panorama, es sorprendente que en estas autobiografías constantemente se somete al lector a cambios escénicos, situacionales y de caracteres; no obstante, el personaje protagónico no es fehacientemente modificado por los mismos. Con este arreglo formal implícitamente se está indicando que el yo configurado no es alterable; la variedad de escenas ponen a prueba este esencialismo existencial, puesto que el sujeto se somete a la circunstancia y la abandona sin haber experimentado ninguna alteración. A continuación se examina cómo sucede este procedimiento.

En el texto de José Agustín, como sustrato de toda una serie de tematizaciones, se localiza la oposición a la autoridad legal, escolar, familiar, social, entre las más recurrentes. Irremediablemente, se llega al enfrentamiento, a veces se sale triunfante, pero en un número similar de ocasiones se es derrotado, fracaso que siempre se asimila de alguna manera en beneficio del autobiógrafo. En estas ocasiones el personaje parece haber sido perjudicado, pero el texto encuentra una explicación exculpatoria: su derrota siempre es responsabilidad de alguien más; se encuentra en el contexto, con lo cual el sujeto preserva su sentido de

unidad. Puede tratarse del maestro de personalidad conflictiva, de la renuencia a brindar agradecimientos o de la rebeldía por sí misma. De cualquier manera, el enfrentamiento busca conseguir para el autobiógrafo un refrendo; la permanencia de su sentido de libertad.

La necesidad de preservar el sentido de libertad personal, la necesidad de desafiar a la autoridad (cualquiera que ésta sea), la necesidad de elaborar un beneficio extraído de cualquier situación (por más contraria que la situación sea para el protagonista) son las directrices que estructuran esta autobiografía en el sentido de configuración de una personalidad. De igual forma, es necesario subrayar que no existe explicación alguna para la constancia de estas necesidades. Ya se había anotado anteriormente que este tipo de autobiografía no es en absoluto reflexiva, en este caso una actitud de este tipo haría contradictoria la naturaleza de todo el ejercicio textual. Es una actitud, un actuar y un imperativo innatos, consustanciales al autobiógrafo y que en su exposición quieren ser entendidos como los rasgos caracterizadores del yo configurado en el texto.

De qué otra manera comprender entonces el hecho de que el protagonista se rehúse a hacer un regalo a su profesora, con la supuesta y consecuente degradación pública durante la ceremonia de clausura de cursos al colocarse al autobiógrafo en séptimo deshonroso lugar en las posiciones de aprovechamiento (A., 15). Lo interesante es que esa independencia, esa autonomía que se procura ubicar desde la infancia le trae consecuencias públicas deshonrosas. El mismo procedimiento se encuentra en la explicación acerca de la reprobación de la materia de dibujo que como afirma el autobiógrafo sucedió "(por una canallada que le hice al maestro)" (A., 30).

Pero es en una etapa de desarrollo tan temprano como ésta que se establece (o al menos se hace evidente) una actitud de recuperación del honor perdido, cuando el yo

configurado en el texto se enfrenta a una derrota como las aquí expuestas. En el caso de la reprobación que se acaba de mencionar, la misma va acompañada de otras dos asignaturas suspendidas. El personaje de Agustín aprueba óptimamente los exámenes extraordinarios y "Sin embargo, ya no quisieron volver a admitirme en el Simón, [Colegio exclusivo para varones Simón Bolívar] lo cual agradecí con lágrimas en los ojos, aunque mi papá se molestó" (A., 30). Como es fácil descubrir, el enojo paterno está originado en el hecho de que el protagonista hace del pretendido castigo una ocasión de reivindicación y triunfo.

En el texto de Agustín, la tematización de la libertad es el eje de toda la arquitectura textual, actitud que se trasmina a todas las área de desarrollo y que también está presente en la tarea creativa; por lo cual el autobiógrafo afirma que al escribir: "Decidí prescindir de la mayor cantidad posible de concesiones y trabajar con absoluta libertad, sobre todo en el estilo y en el lenguaje" (A., 59). La fidelidad consigo mismo se mantiene cohesionada debida a la necesidad de localizar su concepto particular de libertad en todo tipo de situaciones, muchas de las veces provocando la reacción de la figura de autoridad en turno para probar que esta libertad es más determinante que cualquier contingencia.

Pero a pesar de tales propósitos, parece que el transcurso de la existencia no necesariamente ha aportado al autobiógrafo la anhelada libertad. Hacia el final del texto, siendo todavía muy joven y después de que anímicamente ha hecho un recorrido bastante considerable, Agustín se establece en matrimonio y se muda a un departamento cuyas ventanas dejan ver el patio de un colegio similar al de su infancia:

> Al lado de nuestro departamento, está el deprimente Colegio México. Es igual que el Simón. Hasta se parecen los edificios. De repente, me asomo a la ventana y veo los patios del México:

> un niño está tirado en el suelo, bocabajo, con los brazos en cruz, tenso, sudando a mares: sol inmisericorde. Lleva horas así, sin moverse. En la sombra, un hermano (en este caso, marista) lo vigila. Adivino su expresión: vacía, pétrea (A., 61).

La fidelidad que habíamos indicado al inicio de este apartado, sorprendentemente revela otro matiz. Durante todo el texto, la tematización de la libertad había sido el subtexto que justificaba la inclusión de las diferentes anécdotas, pasajes, escenarios; así como la descripción y justificación de los movimientos vitales y justo cuando el texto va a concluir, cuando se empalman tanto momento de la enunciación como momento del enunciado, cuando tiende a desaparecer el personaje e impera el narrador-autor nos encontramos con esta contemplación.

Parece ser que la estructuración dramática tiene una motivación más oculta, que probablemente ni siquiera para los autobiógrafos es conocida. Los autores que optan por este arreglo formal no han abandonado del todo el territorio de la infancia, a pesar de afirmar lo contrario parecen estar atados irremediablemente a las experiencias de este periodo vital. A este respecto, es ilustrativo que la escena que cierra la autobiografía de Agustín muestre una escenificación que, por lo que hemos conocido a lo largo del texto, es semejante a las que él mismo vivió. Una especie de fuerte identificación se trasluce en el castigo que sufre ese niño ante el ojo vigilante del marista.

Si bien la escenificación podría prestarse para diferentes propósitos autorales que justificaran todo el desarrollo autobiográfico, la mirada y actitud peculiares del narrador Agustín parecen cuestionar todo el aparato verbal anterior. Si en realidad se tratara de un relato picaresco, el autobiógrafo vería con simpatía una versión suya en el pasado con la distancia y la tranquilidad de haber traspasado el significado y el dolor de una experiencia

semejante. Sin embargo, no es así; la identificación es tan fuerte que el autobiógrafo nada menos que adivina la mirada del castigado: vacía y pétrea. ¿Por qué la adivina y por qué la califica de esta manera? ¿Acaso la imagen dibujada durante todo el texto de un yo retratado independiente y atrevido es más un deseo que un hecho?

Detrás de todo ser optimista, sonriente, emprendedor, activo se encuentra un ser meditabundo, pero ése se queda en la intimidad. El mundo no quiere en realidad conocerlo, resulta de difícil manejo a diferencia del atrevido y libertario; esta última construcción identitaria se ajusta a los requerimientos de una audiencia ávida de admirar a personajes públicos en un escenario ex profeso. La autobiografía de José Agustín en este sentido ha optado por la dramatización para configurar un yo bajo demanda y sin embargo nos da, justo al final, la clave para decodificar y relativizar toda la información anterior y nos deja ver una intimidad insospechada a lo largo de todo el texto, en ella la mirada fija, desmotivada aguarda expectante a quien tenga la sutileza suficiente para comprenderla.[102]

Igualmente, parece que la conquista de la libertad para este autobiógrafo se ha convertido en una meta siempre pospuesta. No puede ser de otra forma de acuerdo a los parámetros existenciales que el propio autobiógrafo se ha planteado; ya que el yo configurado en el texto es inmutable y con atributos permanentes. Por lo tanto, insistirá en los mismos procedimientos para ejercitarse en diferentes y novedosas situaciones. No aprenderá de ellas, sino que tratará de imponerse a ellas. El deseo secreto del autobiógrafo consiste en observar al cura haciendo penitencia en el patio escolar, verlo sudar, bajo el ojo

[102] Los paralelismos entre esta última escena y la primera novela del autor, *La tumba*, no sólo son sorprendentes, sino elocuentes de por lo menos la existencia de dos versiones de la misma personalidad, la pública y la íntima. Igualmente, para el yo configurado de manera más recurrente en el texto; es decir, el yo atrevido, alegre que imita y a la vez supera al objeto de la imitación es posible encontrar su recreación narrativa en la segunda novela de Agustín, *De perfil*.

vigilante (aunque burlesco y descreído) del propio autobiógrafo. Tal vez, sólo en una situación de venganza subversiva podría encontrar algo parecido a su concepto de libertad, pero entonces ¿hacia dónde enfilaría su energía el autobiógrafo libertario?

Al analizar bajo el mismo parámetro la autobiografía de Monsiváis los resultados son igualmente sorprendentes. En este caso, la fidelidad del personaje se manifiesta en la tematización de su poder de observación o más bien en su construcción de un observador profesional que se debate entre el consumo cultural y la concientización política. Lo que le interesa a este autobiógrafo es detectar que ambos elementos han estado presentes y que le brindan dosis proporcionales de vitalidad, que no puede renunciar a ninguno para favorecer al otro, tampoco le interesa.

Como se puede apreciar a continuación, las cuestiones políticas le importan mucho, pero al mismo tiempo no puede sumergirse en una actividad política. Constantemente argumenta que está incapacitado para el ejercicio político profesional, del cual no entiende cabalmente sus mecanismos y entretelones. Aunque no deja de reconocer que quienes se dedican a la política, sobre todo aquéllos que se encuentran del lado de la oposición al régimen imperante, demuestran una tenacidad y una convicción que le son desconocidas para sí mismo:

> Pero en aquella época y frente a los semidioses de la izquierda, mi capacidad crítica era inexistente. Supe acompañar en el viaje y me metí al fetichismo de las firmas, los telegramas de protesta, los mítines en el Teatro Iris. Y me conmovía entonces (como me sigue conmoviendo ahora) la actitud de la mayoría de esos hombres y mujeres convencidos de su eficacia, a pesar de todas las pruebas aportadas en contra por la reaccionaria realidad (M., 32).

Utilizando algunos conceptos clave del discurso de izquierda, el autobiógrafo valora como inútiles los movimientos de oposición. Como se ha demostrado en otras ocasiones

textuales, degrada el propio escenario en el que se desplaza; pero no se concibe como perteneciente a dicha escenificación, se reconoce como "compañero de viaje" que es un eufemismo muy usado en esos ambientes políticos para designar al simpatizante que no necesariamente está "comprometido con la causa". La desvalorización de la experiencia política de izquierda es efectiva porque utiliza los mismos elementos que la validan. El fetichismo de la mercancía, concepto básico del marxismo, ahora se ha trasmutado en "fetichismo de las firmas, los telegramas de protesta, los mítines". Si el fetichismo es adjudicarle un valor simbólico y sobredimensionado a algo que en realidad intrínsecamente carece de ese valor; entonces, la creencia en la efectividad de esas actividades fetichizadas es espuria, inútil, carente de sustento verdadero.

Si el marxismo afirma, también de forma central, que la realidad es modificable, que el cambio de la estructura material modificará la superestructura ideológica, que el orden imperante de las relaciones sociales no es inmutable; el señalar que la realidad es reaccionaria, está (de nueva cuenta) invalidando la eficacia de la propuesta de izquierda. De manera "natural", la realidad tiende a organizarse contrariamente a los postulados de las teorizaciones que se suponen más acordes con el beneficio de sus integrantes. ¿Será esto así? ¿No podría detectarse cierto descreimiento, cierta ambivalencia al respecto? ¿No hay cierta desilusión acerca del ejercicio político?

Lo único rescatable en este sentido es el reconocimiento tanto de la perseverancia que demuestran los activistas políticos de izquierda como su confianza en la efectividad de las acciones emprendidas. La tematización radica en que el autobiógrafo se permite incursionar en estos ambientes, pero en calidad de observador a veces participante, de acuerdo a la fórmula utilizada para designar el papel del antropólogo social en los procesos

que le interesa conocer. Fórmula que supuestamente le asegura cierto grado de objetividad o distanciamiento a la vez que le permite conocer interiormente aquello de lo que quiere dar cuenta. Existen muchos pasajes estructurados bajo esta fórmula de la observación participante, en el caso de las actividades políticas se pueden entender las actividades realizadas durante una huelga en Ciudad Universitaria, por ejemplo (M., 41).

Otro elemento que se quiere constante y que, de cierta manera, justifica la renuencia a manifestar compromiso político es una pretendida ignorancia o ingenuidad al respecto. Ante acontecimientos políticos de cierta magnitud, el autobiógrafo se muestra sorprendido, consternado y abrumado; pues alega no tener los elementos pertinentes para emitir juicios o explicaciones a lo que ha acontecido. Así, ante la noticia del asesinato del guerrillero Rubén Jaramillo (M., 47), la única explicación posible es la ausencia de explicación. Esto no deja de sorprender en un yo configurado en el texto que ya ha acostumbrado a su lector-espectador a los esclarecimientos brillantes que logran comprender de manera muy amplia las variadas situaciones por las que le ha tocado transitar.

Como en el caso del autobiógrafo anterior, hay una reticencia para abandonar ciertos territorios de la infancia; la cual igualmente se manifiesta en etapas supuestamente superadas de desarrollo emocional y cronológico. Ya se había notado que el autobiógrafo agradece la recuperación prestigiosa de la cultura popular, porque personalmente le permite frecuentar sin remordimiento esos productos de dudosa calidad y consumo masivo que pueden entenderse en un niño o adolescente, pero que despertarían suspicacias en el caso de un adulto. En este sentido, se ha racionalizado la fidelidad a una serie de costumbres que provienen de la infancia, pero que ahora se han revestido de cierta legitimidad por ser volitivas y consumidas con conocimiento de causa. Es decir, se opta por ellas, ya no son las

únicas posibilidades que tiene el autobiógrafo o las habilitadas por la imposición de un consumo masivo; ahora se adquiere prestigio a través de ellas y su disfrute asegura que sigue siendo él mismo, que las contingencias no han tenido cabida en esa zona íntima que tan celosamente el autobiógrafo nos ha estado escamoteando durante todo el texto y que, además, pueden convivir armónicamente con productos provenientes de la denominada alta cultura:

> Y sin embargo, me doy cuenta de que, de alguna manera, sigo desenterrando los tesoros poéticos de José López Bermúdez y los discursos de Luis I. Rodríguez, sigo adquiriendo *Demian* y *El Lobo Estepario*, sigo descubriendo Norteamérica a través de *Babbitt*, sigo preocupado porque mis teorías cosmogónicas no van más allá de explicarme el origen de Marvila, sigo oyendo Radio 620 y continúo comprando "Notitas Musicales" para aprenderme la letra de *Stormy Weather*. No hay felicidad mayor que hacer surgir de la rockola una sesión de homenaje a Glenn Miller. Y a eso le llaman tener raíces (M., 26).

La combinación no podría ser más variopinta, incluye un autor y político de presencia importante durante gran parte del siglo XX (López), un político y diplomático guanajuatense (Rodríguez), las obras iniciáticas de Hesse, una novela fundamental norteamericana; una revista, una estación de radio, un reproductor de música popular y personajes de cómic. Todo mezclado y relativizado por la sentencia final, que en realidad se burla del interés lector por conocer el origen (en un sentido lato) del autor. Éste parece indicar la necesidad de fijar rasgos en el exterior, en el público, y no en él. ¿Acaso no es este un procedimiento al que nos ha ido acostumbrado la autobiografía de Monsiváis desde el inicio? Mostrarse y después adjudicar la necesidad de la exhibición en el observador y no en el observado.

En otro tipo de estrategia textual autobiográfica, se ubicarían momentos que podrían llamarse de punto de quiebre, de viraje, de toma de opciones; sobre todo cuando se trata el tema de la politización del sujeto, de su toma de conciencia; pero como ya sabemos esto no

es posible en las condiciones que impone este tipo de estrategia textual. Hay una acumulación de experiencias, una superposición de las mismas, la gran variedad de referencias en las citas que se han singularizado a lo largo de este capítulo son muestra de ello; sin embargo, todas son retenidas, todas son conservadas como talismanes que demuestran la permanencia e inmutabilidad del sujeto. El proceso de concientización política conlleva una elección, son momentos de revelación en los que el sujeto apreciaría lo errado de las ideas y actitudes sostenidas hasta el momento y abrazaría las que desde ahí en adelante regirán su desarrollo y que son valoradas como más certeras. Implícitamente se establece un antes y un después existenciales, un sujeto más auténtico, consciente e integral se avista, se asiste a su nacimiento. Este tipo de tópicos no están aquí en el proceso de politización dibujado en esta autobiografía:

> Si tenían razón o no, y si la actividad guerrillera en México concierne al delirio y no a la política, no es asunto que yo pueda discernir. (Después de todo, sigo siendo cuáquero pacifista y sigo siendo respetuoso de las leyes; cuando el Ejército entró a la Universidad de Morelia sólo se me ocurrió reaccionar con una frase: ¡Han violado la Constitución!) El hecho es que murieron por un ideal y la frase cobra un significado atroz en estos años presupuestales, donde vivir y pensar en voz baja es la conducta idónea, la actitud ideal (M., 47).

El yo configurado en el texto simplemente se declara incapacitado para valorar la actividad subversiva, se parapeta en la fidelidad a su propio sujeto (cuáquero, pacifista y legalista). En este sentido, la fidelidad consigo mismo resulta contraproducente y contradictoria. Si en diferentes instancias textuales se ha jactado de su poder de observación y decodificación, ahora – curiosamente – el yo configurado parece haber perdido esta capacidad que se catalogaba de innata e irrenunciable. Al mismo tiempo, se clasifican como originales características que justifican la ausencia de interpretación política. La

manipulación de los rasgos "espontáneos" y "originales" es ahora evidente. A pesar de las dosis de ingenio, agudeza, irreverencia y consumos culturales vertidas generosamente a lo largo del texto, se ha dejado una oquedad donde el autobiógrafo (guardado celosamente) está mostrando una expresión de tristeza e inconformidad: finalmente los mártires políticos "murieron por un ideal" y ante esta frase, que parece ser común a una serie de discursos propios de la época, ya no hay margen de maniobra que permita su manipulación, descrédito o degradación; es una especie de condición *sine qua non.*

El momento de la enunciación resulta poco atractivo, la contundencia de la frase recién señalada ahora resuena con mayor fuerza, oportunidad y validez; pues los que callaron anteriormente, incluido el autobiógrafo, ahora tienen que vivir en voz baja y amparados en los recursos del presupuesto público. La imagen que se puede atrapar de esta pequeña oportunidad contradice en mucho la imagen que el texto se ha encargado de elaborar. Ahora se tiene conocimiento de un sujeto autobiográfico desilusionado, escéptico, receloso del compromiso político y meditabundo quien no quiere ser apreciado por el público.

El segundo componente de esta percepción es la actualización del genio romántico. En estas dos autobiografías existe un marcado desdén por la educación formal que de acuerdo a la literatura crítica, se trata de una actitud textual muy socorrida en el relato autobiográfico. El Romanticismo exaltó una personalidad que sabía concretar en el papel, el lienzo o la partitura una genialidad, un don, una capacidad creativa que además de individual (solo manifiesta en este ser creativo privilegiado) no necesitaba ser domesticada, domeñada, ni mucho menos, guiada o educada. Una parte importante de su caracterización, lo que la hace también ser auténtica y válida, es que es una especie de emanación original, más o menos espontánea, proveniente de un lugar privilegiado lleno de sensibilidad y sentido

artístico. A mayor naturalidad de la expresión, mayor validez y autenticidad, entonces la educación formal con sus etapas y requisitos aniquilarían la esencia misma del genio poético, pictórico o musical, por ejemplo.

La propuesta romántica fue tan innovadora que todavía se puede detectar en las explicaciones que muchos artistas dan acerca de sus orígenes. Con adecuaciones y modificaciones sigue siendo muy socorrida por diversas razones y con diferentes consecuencias. En un plano social nos parece que es un arma de doble filo, tanto enaltece como degrada al artista. Si el artista (aquí no importa de cuál área de desarrollo se hable) posee un don especial, poco común, incluso tal vez exclusivo, entonces es admirable gracias a tal posesión; pero igualmente es descartable porque no ha hecho nada para obtenerlo. Digamos que es una casualidad, un accidente de la naturaleza y entonces por qué admirar algo que es "biológicamente" consustancial al sujeto. El supuesto esfuerzo personal, base de la ideología capitalista que otorga mayor mérito y reconocimiento a mayor esfuerzo, anularía la existencia natural de la genialidad y en realidad señala el lugar que a partir del Romanticismo se le ha dado al arte y al artista: digno de cierto reconocimiento público, pero despreciado porque su labor en realidad no es un trabajo, es algo para lo que no es requisito entrenarse y por lo tanto una remuneración económica es una concesión más que un derecho.[103]

La manifestación de esta genialidad en las autobiografías es propiciada por la acción dramática, el genio individual se ha estado exhibiendo constante y espontáneamente, con

[103] Arnold Hauser afirma que el Romanticismo funcionó como una efectiva reacción contra el desmedido Racionalismo y aunque las condiciones que originaron al primero desaparecieron, la impronta romántica permaneció en la forma de concebir los actos creativos de corte artístico entendidos como "capricho individual" enfrentado al "desarrollo orgánico" de la sociedad. Cfr. "El Romanticismo alemán y el de Europa Occidental", en *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, Labor (Punto Omega, 20), Barcelona, 1985, pp. 339-412.

naturalidad, sin premeditación aparente. La estrategia discursiva invita a este comportamiento que resulta; entonces, el vehículo propicio para manifestarla; sería contradictorio reconocer una aportación importante originada en el sistema formal de educación. El ámbito escolar es apreciado como muy limitado, castrador, obtuso, poco estimulante y por todo ello es mejor estar alejado de él.

El cuestionamiento de la vida escolar, los beneficios de la misma y lo inadecuado de sus programas curriculares y de sus métodos de enseñanza se articula a través de tres grandes núcleos argumentales y anecdóticos: el aprendizaje verdadero y válido se encuentra tanto en el autodidactismo como en el contacto amistoso con individuos que compartan las mismas inquietudes. De igual manera, para emprender una tarea creativa no es necesario ningún entrenamiento previo, un poco de arrojo y mucho entusiasmo subsanan el periodo de aprendizaje y; por último, las aulas no resguardan nada interesante o rescatable.

Estas tres argumentaciones están ampliamente discutidas en las dos autobiografías, tal vez debido a la juventud de los autobiógrafos, quienes tienen todavía muy presente su relación con el sistema educativo. Pero igualmente por su adscripción social y la época que les tocó vivir. La educación se erigía como la llave maestra que franqueaba el paso a la seguridad económica, a la respetabilidad apuntalada por un título universitario y era uno de los pilares que justificaban tanto la inversión familiar como estatal en los hijos de los regímenes posrevolucionarios. No dudo que el peso de estos factores esté fuertemente relacionado con la necesidad autoral de desacreditar a la educación formal y consecuentemente acreditarse con una formación paralela.

La singularidad del personaje radica en saber encontrar los estímulos, a través de los contactos directos con otros personajes quienes más o menos tienen las mismas inquietudes

creativas e intelectuales; pero que igualmente no reconocen algún valor tanto en la experiencia como en el conocimiento organizados por la actividad escolar. Es entonces que el autodidactismo y el contacto con sus pares suple, con creces, la ausencia de valorización positiva de la educación formal. El primer aspecto se tiñe con los colores del desorden, las posibles equivocaciones, la falta de criterios que rijan el aprendizaje; pero también posee las cualidades del atrevimiento, la precocidad y el acierto.

De esta forma, José Agustín afirma que se presenta a los exámenes de final de la educación primaria con un ejemplar de *El muro* de Jean-Paul Sartre (A., 26), lo que quiere ser valorado como precocidad por parte del personaje presumiblemente no mayor a los 12 o 13 años, edad en la que generalmente se termina la educación primaria. Mientras que Monsiváis si bien reconoce que la carrera de Economía lo había derrotado, la Facultad de Filosofía y Letras lo decepcionaba, puesto que únicamente las clases del catedrático Sergio Fernández eran interesantes. Ante una educación que se adivina como más demandante y otra que no tiene "poder retentivo", de acuerdo a la propia expresión del autobiógrafo, se opta por el autodidactismo calificado como "el desordenado y caótico desfile de lecturas e influencias" (M., 49).[104]

Aunque no aclare la naturaleza de las mencionadas influencias, sabemos por otras referencias textuales que las mismas son tanto librescas como por contacto personal. Sin embargo, resulta elocuente que se quiera escamotear esta información, el deseo de configurar un ser autogenerado parece más acuciante en la autobiografía de Monsiváis, pero por

[104] Es necesario agregar que este autobiógrafo ha señalado anteriormente que su "verdadero lugar de formación" fue la educación religiosa adquirida en la Escuela Dominical de la denominación protestante en la que creció (M., 14). Aquí se contrapondría entonces la educación familiar, personal, doctrinaria de una religión a los valores seculares de la educación formal.

omisión. El precavido silencio que se extiende sobre el texto a este respecto se vuelve elocuente y de mayor trascendencia si lo comparamos con la aceptación abierta y jactanciosa de Agustín sobre el beneficio obtenido a través del contacto con sus pares:

> En Mex-Abril conocí a Vicente Leñero, quien leyó las primeras doscientas cuartillas de mi novela y me dio observaciones de gran valor. En simples pláticas con Vicente y con Gustavo [Sainz] he aprendido más de literatura, en todos sus aspectos, que en cualquier parte. Además, el año pasado leí casi exclusivamente novela. Gracias a eso, pude poner en claro muchas ideas que estaba desarrollando (A., 59).

No está en cuestionamiento la capacidad cognoscible de la literatura, pero la misma no se encuentra exclusivamente en manos de escritores con gran experiencia, como tampoco radica únicamente en la crítica o la academia. Aquí, son las "simples pláticas" las que otorgan la posesión de este tipo de conocimiento. Me parece muy trascendente la fórmula recién mencionada para designar la naturaleza del proceso por el que se adquiere el conocimiento. Tal vez el mismo se encuentra en los lugares e individuos identificados con la educación formal, pero la sencillez sería un valor ausente en ellos. Lo que hace al contacto personal entre iguales ser más valioso y efectivo son su accesibilidad y su facilidad de transmisión. Por oposición, se puede adivinar que la educación formal podría, de nueva cuenta, tener la misma información; pero la soberbia, la complejidad, la solemnidad que se podría adjudicarles (una inferencia que se puede hacer por ausencia) son categorías que denodadamente estos autobiógrafos tratan de evitar. [105]

En segundo lugar, la valoración de los centros educativos es ampliamente negativa. Éstos son aburridos, limitantes, sin lugar para la improvisación (considerada una manifestación del genio y la imaginación espontáneos). Al mismo tiempo, es posible deducir

[105] Además, también es necesario indicar la importancia del autodidactismo en la cita: la lectura de novela proporciona herramientas escriturales que habilitan al novelista.

que estas instituciones son muy reducidas para los autobiógrafos. Sus intereses, sus capacidades, sus potencialidades exceden las estrechas paredes de una escuela. En varias ocasiones se señala que el autobiógrafo es un alumno dedicado y cuando por muy diversas razones esa dedicación no se ejerce y viene el consecuente descalabro escolar, el autobiógrafo está más que capacitado para superar el escollo de manera fácil y muchas veces en posición ventajosa. Como indica Agustín: "Preparé a conciencia mi campaña electoral en la prepa, y antes presenté a título mis materias de primero. Pasé perfectamente" (A., 47). Algo similar se presenta en el caso de nuestro otro autobiógrafo cuando indica que la diversión se encuentra más allá de las aulas: "Las clases eran uniformemente aburridas y era preferible asistir al concurso de besos – elepé en el Tío Pepe o irse al café Goya a discutir "Derrota Mundial", defendida agriamente por un sobrino de Salvador Borrego" (M., 25). La institucionalización educativa no considera las potencialidades y cualidades de estos seres excepcionales, quienes aparentemente no necesitan estudiar de manera regulada o sistemática. Las pláticas informales, el desorden informativo son las luces que señalan el camino de la complementación de un genio creativo y desbordante.

Por último, si el autodidactismo es la clave del verdadero aprendizaje y el autobiógrafo posee un don especial e innato; entonces, la tarea creativa es retratada como una pulsión que más o menos desde un principio se lleva a cabo con eficacia. En las autobiografías se pueden encontrar pequeñas alusiones a ciertos fracasos o errores cuando se emprenden tareas creativas, pero los mismos palidecen frente a la afirmación que señala que los proyectos creativos son tarea fácil, porque manifiestan la genialidad innata de su ejecutor. En este tercer punto es cuando me parece que la posición se vuelve contraproducente. En la ideología imperante, aquello que no significa esfuerzo no tiene

mayor valor; por lo tanto, como el trabajo de estos creadores no implica esfuerzo, entrenamiento y dedicación entonces no es valioso. Puede ser admirable, curioso, disfrutable, pero se le excluye de la categoría de valor.

En ambos autobiógrafos hay una enfática actitud de improvisación. Entre el estímulo o necesidad de producir algo y su realización no media ningún periodo de entrenamiento o de ensayo y error. A lo sumo se llega, como se había indicado, a señalar pequeñas fallas; pero las mismas se ven como datos curiosos e inclusive como detalles que contribuyen a la valoración positiva de la actividad; nunca son errores que produzcan una toma de conciencia, un cambio de actitud o una elección artística diferente.

Agustín escribe una obra de teatro que él mismo cataloga de mala, pero que le granjea varias simpatías; finalmente no fue tan mala si es que le ganó una serie de halagos y amistades (A., 23). Mientras que Monsiváis reconoce que improvisaba en la radio porque al hacerse cargo de un programa de crítica cinematográfica no sabía prácticamente nada de este campo y que, a pesar de haber producido el programa ya por un tiempo considerable seguía en una posición casi idéntica (M., 51). La falsa modestia es notoria y debería trabajar a favor de la imagen del autobiógrafo genial. El lector-espectador está impelido a formular un pensamiento de esta naturaleza: el autobiógrafo lo hace muy bien sin necesidad de entrenamiento ¿qué será una vez que tenga práctica?

El tercero elemento a considerar (y último vértice de este triángulo de la excepcionalidad del carácter) es la presencia constante de una actitud seductora y humorística o tal vez sea mejor llamarla una seducción humorística. Constantemente, estos autobiógrafos coquetean con su lector, le hacen guiños, procuran granjear su estimación y complicidad. Esta actitud va muy ligada, qué duda cabe, a toda la estructura dramática. Si

hemos señalado que esta estrategia textual considera de forma fundamental al lector quien se ha convertido en un verdadero espectador; entonces, el texto debe de complacerlo y seducirlo para mantener su atención y recordarle al propio lector su presencia, su lectura, su observación.

Para lograr esta permanencia de la atención y además convertirlo en su cómplice, los autobiógrafos utilizan el humor como recurso básico del que se derivan tres significaciones peculiares: la soledad del personaje o la certidumbre de que se encuentra enfrentado contra el mundo; la ejecución de errores fatales en momentos decisivos y la observación de una actuación segura, confiada, en situaciones específicas que después se tornan decepcionantes o fracasadas con lo que el autobiógrafo se ubica en un ridículo o patetismo dignos de compasión y simpatía. En todos los casos, el humor es el recurso utilizado con la finalidad de rescatar al yo del entredicho en que se encuentra y además obtener complicidad, aprobación, benevolencia y simpatía por parte de quien ha sido testigo de la situación. Veamos cómo sucede este proceso.

Un ser genial no puede compartir experiencias, pasados comunes ni rasgos similares con otros seres geniales. De describirse una situación semejante, lo genial perdería su carácter de excepcionalidad para convertirse en la norma. Por ello, se hace necesario representar un ambiente de crecimiento donde se destaque la singularidad del autobiógrafo. En este ambiente, el yo retratado debe ser singularizado en un mundo que se presenta en cierta manera hostil o contrario a los intereses o peculiaridades del autobiógrafo:

> Mi verdadero lugar de formación fue la Escuela Dominical. Allí en el contacto semanal con quienes aceptaban y compartían mis creencias, me dispuse a resistir el escarnio de una primaria oficial donde los niños católicos denostaban a la evidente minoría protestante, siempre representada por mí (M., 14).

El humor con que el autobiógrafo enfrenta la hostilidad del mundo exterior se reviste de la legitimación que brinda la clasificación de "minoría protestante"; pero aquí la hipérbole trabaja para evidenciar la soledad del autobiógrafo niño en medio de una primaria que no comparte sus ideas religiosas. El efecto es sorpresivo, la fórmula usada para designarse es propia de un grupo reducido, pero finalmente es gregaria. Un grupo pequeño que se sostiene recíprocamente, una minoría por reducida que sea no puede estar conformada tan sólo por un integrante; a partir de ahí se produce simultáneamente el humor y la condescendencia. Se aprecia la manera en que se rescata el yo por medio del humor, se disipa hasta cierto punto su singularidad, su soledad. Lo que permanece es esta condición del individuo enfrentado a un medio que estructuralmente representa valores y posiciones contrarios a los del sujeto. Esto es verdaderamente paradójico puesto que el texto quiere ser, en uno de sus diferentes planos de significación, una petición de inclusión social mientras que constantemente, como en este caso, se marcan las diferencias y las condicionantes que impiden esa inclusión armoniosa con el entorno. No obstante, el recurso del humor tiende puentes entre estos dos polos de la existencia, el deseo y la circunstancia.

En este mismo plano de significación se encuentran ciertas actitudes de la autobiografía de Agustín. Hay un verdadero paralelismo entre ambos textos en la estructuración anecdótica. La autobiografía de Agustín señala un triunfo contundente en un concurso de obras dramáticas, pero inmediatamente después se señala que en cierta categoría del concurso (la de obras originales) el autobiógrafo y su grupo fueron los únicos competidores. El supuesto triunfo sobre la demás competencia se desarticula al hacer esta aclaración. El humor, como en el caso anterior, se da por esta incongruencia entre lo propuesto y lo alcanzado debido a las circunstancias que no están bajo el control del

autobiógrafo. El paralelismo sigue existiendo pues aquí también el autobiógrafo (si bien acompañado de los otros integrantes del grupo teatral) se enfrenta a un entorno hostil o que estructuralmente supera las capacidades y virtudes del narrador:

> Las fotos de la obra muestran dos bastidores muy estiraditos y el telón de fondo completamente arrugado. No ganamos el premio de escenografía, pero sí la mejor actuación y obras inédita (única concursante). Fuimos los independientes del concurso, todos los demás estaban dirigidos por maestros y eran poderosos económicamente. Ay prrr (A., 28-29).

En ambos casos la estructuración ha sido la misma, se establece una condición legitimadora (la minoría religiosa, el triunfo en un concurso) y después se relativiza dicha condición haciéndola ver con un valor menor o excedida al comparársele con la situación contextual de la cual se desprende: una minoría de un integrante, un triunfo en un concurso de un solo competidor. El pensamiento lógico, sería el de desacreditar totalmente el triunfo o la condición existencial, negarlos; por el contrario, el lector se alía con el autobiógrafo, se vuelve su cómplice, simpatiza con él.

En otras ocasiones los errores o fracasos son tan evidentes que no se pueden eludir, pero como el yo retratado textualmente no puede mostrar una derrota (por momentánea que ésta sea) el escollo es subsanado utilizando el humor para redimensionar el error y así hacerlo menos perceptible. Es decir, se le sobreactúa, se hiperboliza a grado tal que la exageración minimiza la falla y es percibido todo el asunto como muestra de espontaneidad ineficiente que mueve a la simpatía apoyando a quien ha cometido la equivocación y minimizando el error: "Ganamos el segundo lugar y en las críticas a la obra, apuntaron: José Agustín Ramírez tiene madera, pero debería memorizar sus parlamentos (yo había dicho tetetengo o alguna cacanallada similar)" (A., 27).

El autobiógrafo posee una serie de atributos innatos de naturaleza excepcional que no requieren pulimento alguno, la fórmula convencional "tener madera" hace alusión a ello. Entonces, el no realizar una tarea mecánica y convencional como memorizar diálogos teatrales es una nimiedad, o al menos así quiere que se considere al repetir un error que ni siquiera es de memorización, sino de dicción y que en el escenario probablemente demuestre inseguridad, inexperiencia o incluso pánico escénico. No contento con evidenciar el posible error ("tetetengo") se reproduce de manera deliberada ("cacanallada"), originándose una reiteración que no debe pasarse por alto porque otra vez deliberadamente se está cometiendo el error y al mismo tiempo se le está adjetivando. La insistencia en el error tiene por cometido desposeer la acción de su valor reprobable a favor de su valor histriónico, como si el autobiógrafo nos dijera: ¿No ves que todo es un juego que se emprende de manera totalmente voluntaria? ¿Crees acaso seriamente que sería capaz de cometer una falta tan elemental? Claro que así el autobiógrafo sanea la situación, la hace aceptable ante su propio juicio y de paso convence al observador.

Otra forma de articular el error y a la vez desdibujarlo por medio del humor consiste en evidenciar el mismo como cometido en el último momento, antes de completar algún logro socialmente reconocible. Esta es una estrategia común en el caso de la autobiografía de Carlos Monsiváis: "[...] por ejemplo, en el instante en que Bob Hope anuncia mi nombre y me levanto para aceptar el Oscar, Tito Guízar me obliga a rehusarlo porque mi smoking denigra a México "(M., 16). Así también se manifiesta esta misma técnica, al describir una hipotética carrera de relevos en la que el autobiógrafo entrega la estafeta al corredor del equipo contrario en el último tramo de la competencia o cuando sale despavorido de la

preparatoria nacional al ser amagado por un esquirol justo cuando el autobiógrafo se disponía a distribuir panfletos de información política.

El último de estos rasgos es el que puede considerarse como más efectivo porque describe una serie de situaciones comprometedoras que ubican al autobiógrafo en la categoría de ridículo, de equivocación, de falta y, sin embargo, no se reconoce abiertamente el error. El mismo se acepta implícitamente, se hace tan obvio en su descripción dramática que es altamente comprendido; entonces el hecho de que el autobiógrafo haya actuado movido por la soberbia resulta olvidado o al menos excusable. En diversas situaciones, el autobiógrafo se ha sentido apto para realizar una serie de actividades que están por encima de sus posibilidades, ha actuado con confianza desmedida y ha fracasado. De nueva cuenta gracias al humor, la hipérbole y la actuación la falta se convierte en ocasión para allegarse simpatías y complicidades:

> Del club "Luis Carlos Prestes" recibo mi primera encomienda política: participar en una brigada que consigna firmas para la Paz. Recorro San Juan de Letrán y la Avenida Juárez y llego al local ya tarde, orgulloso, hombre nuevo soviético. He conseguido muchas firmas. Al revisarlas, el responsable del Club me mira compasivamente. Veo la lista y me avergüenzo: contamos 4 Pedro Infante, 3 Sara García, 8 Jorge Negrete, 2 Mario Moreno y así hasta el fin. Sólo diez de los autógrafos colectados parecen auténticos (M., 22).

El humor y la simpatía que despierta son producidos por la insuficiencia del autobiógrafo. La encomienda política debería incluir sagacidad, perspicacia y no únicamente el convencimiento, decisión y dedicación irreflexivas de este "hombre nuevo soviético". Sus buenas intenciones, su esfuerzo, caen en el vacío y la inutilidad colocando al autobiógrafo en posición de ridículo. La situación se hace más patente e hilarante debido a que el

autobiógrafo se involucró en la tarea, se impregnó de una atmósfera y con esas armas supuestamente conquistará la calle y convencerá a los transeúntes de manifestarse por la "paz", nada menos. El pretendido radicalismo es engañado por la falsedad de las firmas.

En este sentido, ambas autobiografías se hermanan sorprendentemente. Ambas echan mano de la autodenigración, de la relativización de la importancia o del valor adjudicado a una experiencia específica. Para ello, utilizan los mismos elementos que sirven para legitimar, objetivar y adjetivar la situación, pero a su vez sirven para evidenciar la ineficiencia del autobiógrafo. Por ejemplo:

> Más tarde, iniciamos una hoja literaria radical de la jumentud (sic). Se llamaba Búsqueda. El primer número fue una obra maestra de la hediondez: Cesarache escribió un editorial (sic) con frases antológicas: "Negamos todo lo que no hicimos nosotros", "algo se pare", y con letras muy grandes decía: "algo se rompe", y en efecto, en CU una gran mayoría rompió la hoja (A., 51).

La utilización del latinismo "sic" para designar que fehacientemente el proyecto literario utilizaba dichas expresiones adjetiva desde el momento de la enunciación la experiencia emprendida en el momento del enunciado. Separa cabalmente al personaje del narrador-autor y logra producir la mirada condescendiente tanto en el narrador como en el lector. Los errores por soberbia, jactancia e inexperiencia (los tres valores combinados) así son responsabilidad del personaje y eximen a su autor, producen simpatía por parte del espectador-lector y colocan en un plano de superioridad al narrador.

El humor, además, es producido por la utilización de los mismos términos y expresiones que justificaban la actividad y al resemantizarlos se provoca el gesto hilarante, se rescata la figura del yo y se ganan simpatías en el momento de la enunciación que seguramente (por la forma en que se describe el fracaso de la experiencia) provocaron el

efecto contrario en el momento del enunciado. Si la expresión "algo se rompe" tenía el sentido figurado de la novedad que desconocía su conexión con lo establecido (valor propio de esta autobiografía) ahora "algo se rompe" deviene en un acto físico que denota el fracaso convertido en humor y que; por lo tanto, desdibuja la falta y promueve la aceptación de toda la experiencia.

El rescate del yo configurado en el texto en ambas autobiografías, retoma los acontecimientos del pasado adjudicándolos al personaje y distanciándolos del autor-narrador del texto. Así se logra provocar la simpatía, condescendencia y exoneración del error tanto por parte del autor como por el lector. El acierto consiste en utilizar los mismos valores y definiciones que dieron vigencia a la experiencia específica en el pasado que, al proporcionarles nueva significación, ahora cumplen un cometido diferente al original. En ambos casos el humor no sólo entretiene, sino que exonera de la falta.

Por último, en estas autobiografías se encuentra lo que se puede llamar como relato exterior. Si se ha sostenido a lo largo de la discusión el hecho de que esencialmente estas narraciones autobiográficas están construidas con elementos propios de la teatralidad, del drama, no podíamos esperar sino una exhibición abierta como la que se aprecia en la boca de un escenario.

Así como los movimientos de los actores, de las situaciones y del escenario están concebidos para ser apreciados u ocultados para y por el ojo del espectador; este tipo de decisiones (visión y ocultamiento) son determinados desde el punto de vista hipotético, esperable y escrutador del espectador, no del creador; por lo tanto una especie de exhibición debe ser estructurada constantemente y a ella me refiero a continuación como parte integral del proceso de conformación del yo retratado en el texto.

Gracias a la utilización de esta estrategia se puede insistir denodadamente en la actuación en el mundo, en la personificación, en la capacidad de histrionismo mutante que es una estrategia para escamotear al ojo del lector la verdadera autopercepción del autor. En este sentido, el autobiógrafo dramático es celoso de su identidad íntima, no quiere mostrarla y por ello actúa los papeles que sean necesarios. Además, este procedimiento habla de un narrador que se distingue del personaje principal porque el primero contempla condescendientemente al segundo, hay una actitud manifiesta y constante de ver al otro como un ser ya superado y que por lo tanto se infiere que el narrador está en un plano que en algo es mejor, superior o al menos diferente, donde tal vez no exista ahora la degradación adjudicada retrospectivamente. La exterioridad del recuento autobiográfico asegura de forma casi perfecta la ausencia de introspección del autobiógrafo, ya se ha visto un par de situaciones en las que a pesar de esta seguridad el texto se desborda y muestra al autobiógrafo que no es para el consumo público. Ahora se verá el propósito contrario.

En pequeñas sustantivaciones y adjetivaciones asoma un Monsiváis autobiográfico no público; pero el texto muestra un peculiar y bien armado personaje apto para el escrutinio. Lo singular de esta exhibición es que raramente se hace a título personal, constantemente se evita el uso del pronombre en primera persona y se predilecta la forma impersonal del verbo. Así aunque todo remite al autobiógrafo, la formulación transforma los rasgos personales en rasgos sociales, propios de un grupo, un gusto, un ambiente o época y los mismos son visibles, se encuentran en la superficie de los textos y de la experiencia:

> Se creía en la palabra que mueve montañas, se recordaban con unción los nombres de Germán de Campo y García Formentí, se revivía de continuo el movimiento del 29, se era liberal como ahora se sería baterista. Mi imagen de la vitalidad era una reunión ebria donde se declamase *El brindis del bohemio* o un viaje exhaustivo por el Tenampa y el Guadalajara de Noche, precedido de un fatigoso trotúa por Santa María la

> Redonda: oír como truenan esos chicharrones y echarme un tequila con los valentones. Todo concluía a las cinco de la mañana (después de la impostergable visita a Meave 12) en los caldos de Indianilla, en medio de promesas de amistad eterna y decretos redimiendo al pueblo oprimido (M., 28).

"Se creía", "se recordaba", "se revivía", "se era", "se sería"; cabría preguntar ¿a quién se refiere el texto, al autobiógrafo, al grupo de adscripción o a los rasgos generacionales? El personaje es dibujado a la vez que desdibujado, se le determinan rasgos, pero esos son rasgos compartidos, socializados. En medio de la descripción, efectivamente surge el autobiógrafo para especificar la idea que tenía de la experiencia valiosamente vivida, pero la misma es (paradójicamente) una experiencia colectiva en donde el personaje se vuelve masa, se pierde la individualidad a favor de la atmósfera gregaria e inclusive ahí predomina la impersonalidad de la fórmula verbal, como si nadie fuera el autor de los actos llevados a cabo en nombre de la comunidad efímera: "se declamase", el infinitivo "oír" (sin acento en el texto original) junto a un inclusión intertextual (proveniente de la cultura popular) que difícilmente podría adjudicar la actividad que señala como realizada por el autobiógrafo: "como truenan esos chicharrones y echarme un tequila con los valentones". Por último, ¿quién pronuncia, en la conclusión de la escena, esas declaraciones amistosas y socialmente reivindicadoras? Ahí donde el lector piensa que asistirá a la declaración de ejecución, de responsabilizarse de un acto, se proporciona una versión actuante, masiva y exterior de actitudes, situaciones y creencias que son compartidas por el autobiógrafo; pero no son asumidas a título personal.

La autobiografía de Monsiváis es muy autoconsciente, niega lo que anteriormente afirma, afirma después lo que anteriormente negaba. Proporciona una yuxtaposición de imágenes o versiones del autobiógrafo que no necesariamente se excluyen. Es decir, una

imagen puede ser objetada por la siguiente, pero no nulificada, el autobiógrafo así está en todas ellas y no se localiza en ninguna que suponga algún valor de autenticidad:

> Infortunadamente, he dedicado gran parte de mi esfuerzo a crearme una imagen de mí mismo, de cuya fidelidad dudo en forma abierta. No por un desacuerdo consciente con mis teorías sobre el sentido crítico y el sentido del humor, sino porque en mis reacciones de tristeza, en mis depresiones, en esos momentos inefables de la autoconmiseración cuando me conmueven Olga Guillot o Los Tecolines, siento invadido mi rostro, inevitablemente, por el *joi de vivre* de la Coatlicue (M., 29).

Aparentemente, el autobiógrafo ha bajado la guardia, la precaución; pero todo es un engaño. Ante la probable exhibición de la sentimentalidad, de los motivos o despropósitos personales se interpone una nueva imagen que impide el acceso directo a la persona al colocar un nuevo personaje en su lugar. El enigma así no puede ser develado, se elige una figura titular del panteón azteca que representa las fuerzas terrestres en su naturaleza dual, vida y muerte, y la contundencia de la representación objetual monolítica, impacta, impone y parece impedir la penetración analítica, como le interesa a este autobiógrafo. Este obstáculo se sella y afianza con la expresión francesa incompatible con los valores atribuibles a la diosa azteca, la cual con su ferocidad difícilmente puede identificarse con la gozo de vivir ligeramente, con el disfrute de los sentidos que encierra la "alegría de vivir". Así, el relato exterior tiene sentido porque remite la imagen que le interesa tener al propio autobiógrafo. Si la validación del yo retratado en el texto es la socialmente conseguida; entonces la configuración del sujeto es externa también, radica en la opinión de los demás. Por ello, cuando Agustín señala la búsqueda creativa del personaje, no es en primera instancia una búsqueda introspectiva, sino un encuentro dado en el exterior:

> Un día, Augusto me llevó a San Carlos, donde varios estudiantes conocían mis historietas porque él se las había enseñado. Seguro que vas a venir a San Carlos, decían. Quedé azorado. Nunca creí que mi hermano, que alguien, concediera

importancia a mis idioteces. Salí feliz de San Carlos, sintiéndome el amo. Después, gané un concurso de dibujo en televisión. Todos creían que yo iba a ser pintor. Yo también, la mera verdad (A., 19).

Es el ánimo y la opinión del medio el que hace surgir el sentido de identidad en el personaje: son el punto de vista de los futuros pintores, el del hermano y el del refrendo de ganar un concurso los que le señalan al autobiógrafo lo que supuestamente debería ser un valor interno, identitario. De esta manera, no se sabe cómo se articula el deseo, la búsqueda de identidad, la estructura del personaje; por el contrario se tiene acceso a una versión externa, cuyo valor es adjudicado desde afuera. Así se privilegia finalmente al personaje escénico en detrimento de la presencia de la persona. Incluso, la insistencia en reafirmar la propia valía a través de concursos u opiniones externas autorizadas es la evidencia irrefutable del valor del personaje representado en detrimento del sujeto que nuevamente se esconde.

La estructuración narrativa exterior que es posible gracias a la dramatización también encuentra otra razón de ser en la posición anímica del autobiógrafo. Gracias a la escenificación, se puede diferenciar claramente entre el personaje textual y la contemplación que de éste hace el narrador desde el momento de la enunciación. Se establece, entonces, una brecha temporal, anímica y situacional que por general favorece al narrador. Este último se encuentra en una mejor situación que el personaje que textualiza. Esta mejoría puede ser percibida desde cualquier punto de vista, puede ser de toma de conciencia, de experiencia, de conocimiento, de madurez; pero siempre denota algún tipo de superioridad.

En este sentido, las autobiografías dramáticas pueden semejarse al relato picaresco tradicional, el cual posee muchas de las características formales que hemos discutido aquí. En la narración picaresca, el narrador en primera persona deja ver que la retrospección

personal se hace desde una situación cualitativamente diferente y beneficiosa para su autor. Así, el texto es una especie de reconocimiento y desconocimiento de aquel que ya no se es. La propia contemplación es la de un sujeto que ya no existe.

Ahora bien, esta argumentación parecería contradecir gran parte de lo que se afirma en este capítulo acerca de la permanencia e inmutabilidad del yo configurado en el texto. Por su propia naturaleza, el texto autobiográfico no puede ni quiere ser totalmente uniforme y tal vez esté conformado de más excepciones que de uniformidades. Tomamos, pues, este punto como una excepción en la que confluyen ambas autobiografías y consideramos este aspecto como una valiosa ocasión para apreciar que en algunos momentos los textos en cuestión ejercen una especie de autocrítica.

En el siguiente juicio, el Monsiváis narrador y redactor desde el momento de la enunciación contempla y rechaza al personaje adolescente perteneciente al momento del enunciado. En este sentido, de nueva cuenta, el texto está desbordado porque el contenido contradice la inmutabilidad del personaje o su recuperación y puesta en vigencia a través del ejercicio humorístico:

> Por supuesto, me niego a reconocerme en aquel torpe adolescente pelado a la brush, como habría de ser su costumbre, queriendo estar a la moda sólo sabía vestir pavorosamente y cuyo mal gusto llegaba al refinamiento de los calcetines fosforescentes y las chamarras con escudos gigantescos de la Universidad; ese adolescente que deambulaba por las librerías de viejo y seguía creyendo en los Domingos de la Lagunilla y las matinés del cine Río. Mi cinismo actual abarcaría en su sonrisa condescendiente a ese sujeto sin sentido del humor, cuya mayor frustración es su incapacidad de convencer a nadie de que vote por algo y cuya mayor pasión son las neverías. Definitivamente, dijo el Destino; los he visto mejores (M., 26).

Aparte de la preponderancia de los signos identitarios externos a los que recurre el narrador con frecuencia y que en esta ocasión también contribuyen a la ridiculización, degradación y relativización de lo descrito; ahora hay una brecha abierta por la que se asoma la crítica y la diferencia entre el personaje y el narrador. El primero se encuentra en entredicho, en ridículo por su cuestionado gusto en el vestir, por sus arraigadas costumbres originadas en la infancia y frente a él se asoma, en una situación presumiblemente mejor, calificada como cinismo, el autor-narrador que ejercita una estudiada condescendencia. La fórmula que abre la autocrítica es contundente en su propósito explícito: "me niego a reconocerme"; además es imprescindible notar que aquí el lector encuentra una de las pocas ocasiones donde el uso de la primera persona del singular es tan clara, volitivamente utilizada y asumida.

Es importante notar que el autor constantemente nos ha querido ocultar algún tipo de descripción identitaria, a una imagen que se piensa tendrá algún tipo de estabilidad se le arrebata esta condición al sobreponerle otra y así sucesivamente con la finalidad de que no encontremos este valor autobiográfico. Pero aquí, por contraposición, se le contrasta con lo que no se quiere reconocer como propio. La distancia establecida y la diferenciación entre personaje y autor-narrador dan una oportunidad excepcional para apreciar que la identidad actual se prefiere a la identidad adjudicada a otro que quiere ser considerado como superado. Ahí nace la posibilidad de que el narrador se establezca satisfecho en una situación valorada como sustantivamente superior, mejor.

De nueva cuenta, el paralelismo con la autobiografía de Agustín vuelve a presentarse de manera sorprendente y reveladora: "El maestro era Carlos Ancira y pidió algunos hombres para el grupo de teatro (la Casa era sólo para mujeres); gracias a eso, mis hermanos

entraron y yo tras ellos. Claro que yo no actuaba: era un niño perfectamente ridículo" (A., 22-23). La formulación en pretérito imperfecto indica duda, muestra cierta incertidumbre sobre la certeza de ya no poseer el atributo negativo; de ser así se hubiera recurrido al pretérito perfecto simple ("fui") con lo cual, el sentido de la crítica de Agustín tendría la misma dirección y valor que los establecidos por el otro autobiógrafo. No obstante, el autobiógrafo también aquí se está situando en posición ventajosa y pretende (aunque de manera imperfecta) adjudicar la característica al personaje y desconocerla en el narrador.

El tercer aspecto que se expone reiteradamente es el de la actuación del personaje principal. Tal vez deberíamos aclarar que es un actor consumado, fácilmente adquiere las características necesarias para desenvolverse en una situación determinada. Este poder camaleónico es un atributo muy celebrado por los textos. En la autobiografía de Agustín es una tematización importante, tal vez tan importante como la tematización de la libertad. Los recursos utilizados para llevarla a cabo así como las recompensas obtenidas son muy reconfortantes tanto para el autor como para el personaje. En esta ocasión, la brecha entre ambos es prácticamente inexistente, con lo cual se refrenda la continuidad del yo:

> Cuando regresó el director, se sorprendió al vernos tan contentos. Consideró que yo era un buen maestro, con facilidad para manejar a los alumnos, aunque un poco joven. Firmé una solicitud balín, inventé un currículum escalofriante y me aceptaron. Por supuesto, no creo que hayan digerido esas papas, pero les convenía tener a quien pagarle poco. Sin embargo, en comparación con otros tícheres, mi sueldo no era malo: 25 pesos por clase (A., 35).

La situación se refiere a su contratación como profesor de inglés en un colegio particular. Lo destacable es que el personaje todavía no ha terminado la preparatoria, ha afirmado anteriormente que sus conocimientos de inglés más que adquirirlos sistemáticamente han sido conseguidos por contactos personales de la infancia y por su

devoción por la música de rock interpretado en inglés. Se ha presentado a la vacante, le han puesto enfrente de un grupo (por la organización textual, el lector asume que el autobiógrafo nunca antes había impartido clases) sale bien librado de la experiencia, miente sobre sus antecedentes académicos, es contratado e incluso (poniendo en duda la capacidad verosímil de su actuación) indica que se encontraba en una situación ventajosa en comparación a otros compañeros de trabajo. El poder histriónico del autobiógrafo está comprobado y, simultáneamente, se complementa con los otros aspectos que se han estado discutiendo: genialidad, atrevimiento, adaptación contextual, entre otros.

La autobiografía de Monsiváis también hace muestra de esta misma capacidad de transformación, aunque la misma es asumida más conscientemente, como es entendible cuando comenta que trabajando en los programas radiofónicos de la UNAM y debido a la falta de entrevistados él, junto con sus compañeros laborales, personificaban todo tipo de identidades y profesiones con tal de producir el programa en cuestión (M., 38). Desde nuestra lectura, dudamos mucho de la veracidad de la afirmación y nos inclinamos más a la hiperbolización; sin embargo, lo que en este momento interesa es constatar que el poder de actuar diferentes personajes o personificar distintos roles de acuerdo a una situación es el atributo que rescatan para sí los autobiógrafos. Es interesante porque la permanencia del autobiógrafo radica en ocultar su persona y exhibir sus personajes.

Por último, habíamos indicado que la permanencia de la identidad y de sus atributos supone la ausencia de momentos epifánicos y en verdad consideramos que la revelación (en su sentido tradicional) que marca dos instancias temporales bien diferenciadas excede los objetivos explícitos de estas autobiografías. No obstante, sí existen los momentos de revelación, de epifanía y congruentemente están ligados a la tematización que encontramos

como más importante en cada uno de los textos. En el caso de Agustín el momento de discontinuidad, de cambio, se da por su actitud consciente de abandonar la casa familiar, casarse y partir a Cuba:

> El domingo, al anochecer, mis papás se enteraron. Mamá sufrió muchísimo, lloró toda la noche. Papá trató de hacerme entrar en razón. Y es que, de hecho, no había ningún motivo por el cual saliera de casa, siempre me había llevado a las mil maravillas con mi familia, quería y quiero a mis padres, a mis hermanos. Hemos sido una familia extraordinariamente unida. Mis padres siempre habían sido muy comprensivos e inteligentes. Pero ése era mi problema: yo comprendía, con alguna claridad, que era necesario separarme radicalmente de mi casa, aunque fuera por un tiempo, porque después estaría más atado y siempre viviría a la sombra de mi familia. Eso no lo podían comprender ellos y tuve que valerme de una carta injusta para que me dejaran salir (A., 39).

Si la búsqueda y obtención siempre precaria de la libertad es la tematización que orienta principalmente el texto de José Agustín, la misma intención no podía estar ausente de la casa familiar. Por única ocasión, el texto se dibuja de naturaleza reflexiva porque se indica que en el momento de la enunciación se tenía "alguna claridad" de que era necesario salir del ambiente seguro, amable de la familia. De no accionar así, el yo configurado permanecería en calidad de recluso; por ello calificar dicha situación hipotética como que se "estaría más atado" y "se viviría a la sombra", son adjetivaciones justas, precisas y congruentes con la tematización. La categoría epifánica se consigue porque el narrador conscientemente está señalando que el movimiento vital es de consideración, es de trascendencia y efectivamente el autobiógrafo renuncia a una identidad familiar en aras de conseguir una identidad personal y, en su caso, acompañada de su versión personal de la libertad.

En el caso de Carlos Monsiváis la tematización también se encuentra en el momento epifánico. De manera congruente, la misma se presenta en la oscuridad de una sala

> volver a contemplar con admirada serenidad a esos próceres del tedio, mis maestros? ¿Cómo, si aún recordaba a Harpo que perseguía infatigable a todas las mujeres o a Groucho que señalando a Chico afirma: "Chicolini aquí puede parecer un idiota, puede hablar como un idiota, pero no dejen que los engañe, es un idiota", ¿cómo entender entonces que José Angel Ceniceros fuese Secretario de Educación Pública? Allí lancé mis primeras carcajadas estentóreas ya definidas como de la gayola del Titán. Allí aprendí, con los Marx, que la seriedad es un robo y que el orden aparente, al verse subvertido, manifiesta su pudibunda ridiculez (M., 52).

Es clara la definición de un antes que se califica de triste, de sombrío ("lúgubre") y un después que contiene la tematización que le interesa autoadjudicarse al autobiógrafo: la subversión de los valores establecidos y el humor son las herramientas con las cuales este autobiógrafo se ha querido identificar y lo sabe abiertamente. Es tan consciente de este proceso que no sólo estructura la personalidad textual del autobiógrafo; sino que es el procedimiento mediante el cual ha escrito su autobiografía.[106]

Además, la dialogación citada establece un paradigma muy interesante. Se puede ser un idiota y aun así se puede actuar como tal. Entre la esencia afirmada y la actuación convincente el yo se diluye, se esconde y ha optado por la barrera del humor. La sonrisa bloquea el paso al conocimiento del yo. El mismo controla la situación al desviar la atención de su persona hacia el contexto de forma enriquecida. Es decir, desde un punto de observación resguardado, el autobiógrafo logra aportar incisivas observaciones que se convierten en la materia predilecta y en el estilo particular de los textos del autor.

[106] En realidad, todo el trabajo crítico que el autor realizó podría entenderse estructuralmente mediante esta premisa: crítica a través del humor y la subversión.

Capítulo 3

El texto como territorio experimental: las autobiografías poéticas de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo

Introducción

Los textos autobiográficos escritos por Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Juan Vicente Melo comparten una serie de características que permiten agruparlos en una misma categoría analítica. La forma de acercarse a la materia referencial es particularmente poética por las razones que a continuación enumeramos.

En primer lugar, el texto en sí tiende a ser considerado de manera inmanente, es decir, posee un significado por sí mismo, independiente de la referencialidad que lo origina, lo que en cierta medida contradice una de las facetas del discurso autobiográfico: la de ser un medio o acceso a la referencialidad del autor y del contexto. Pero veremos cómo esta pretensión autoral en algunas autobiografías es superada por los propios textos o rinde una referencialidad altamente ficcionalizada; en cualquier de las dos posibilidades se trata de diferentes grados de referencialidad, aunque de características particulares, lo cual tiene consecuencias relevantes en el texto porque los autores frecuentemente recurren a la utilización de imágenes para hacer avanzar sus autobiografías y estas imágenes no van acompañadas de ninguna glosa, explicación o análisis que las complemente. Por el contrario, se apuesta por la inmanencia de la imagen como entidad autosuficiente que no necesita de mayores accesorios textuales para justificar su presencia en el texto. De esta manera, la referencia se ve hasta cierto punto desplazada a favor de una abierta creación

verbal independiente del sujeto que la crea y quien vivió la experiencia, pues le interesa desplazarse del hecho a la invención. Por ello, la primera estrategia narrativa que se estudia a continuación es la de la utilización de la imagen y su poder independiente de concreción experiencial y subjetiva que organiza estos textos.

En segundo lugar, estas autobiografías no persiguen en realidad dar cuenta de una referencialidad terminada. Su verdadero objetivo podría denominarse como de autoconsumo. Es decir, la escritura tiene por finalidad brindarle un singular conocimiento de sí mismo al propio autobiógrafo y no al lector. Aunque sabemos que el texto autobiográfico brinda un sujeto socializado, este fin no es el que primero interese a los autobiógrafos poéticos. Ellos ven el texto como la posibilidad de forjar un espejo que les proporcione una imagen de sí mismos para sí, no para los demás. Así considerado, el texto es un verdadero viaje de autoconocimiento y las señales en este camino son descubrimientos personales, pero signados de una manera específica. Todo motivo de alegría, de avance, de descubrimiento, se tiñe de un fuerte tono de duda, de inseguridad, de relativización debido a que el hallazgo en vez de afianzar la personalidad, de proporcionar señales que marquen una trayectoria consumada (que se proyecta hacia adelante) producen desazón, duda, inestabilidad. Es decir, colocan al sujeto frente a una nueva incógnita, digamos que la dinámica del movimiento existencial no es una respuesta, sino una nueva pregunta.

Subjetivamente hablando estos autobiógrafos parecen no desplazarse linealmente. Por el contrario, se hunden en las profundidades de una serie de situaciones e interrogantes que retornan incesantemente renovadas. Se trata de un movimiento en espiral que en su profundización tiene su ganancia. Aunque dichas interrogantes arriben camufladas con

distintos atributos externos, el autobiógrafo poético las despoja de esos ropajes y las examina como a viejas conocidas que si bien le brindan nuevos elementos analíticos, siguen formulándole las mismas inquietudes básicas, permanentes y, en última instancia, indescifrables. Los textos de esta forma, están proporcionando mayores elementos para su comprensión, pero nunca llegan a dar respuestas definitivas. Vistos así, los textos en cuestión no llegan a ninguna síntesis, a ninguna epifanía o momento de inflexión; esta posibilidad no está habilitada aquí. Por ello, la segunda instancia analítica que se discute explora las posibilidades y alcances del autoconocimiento permitidos por la narración que, paradójicamente, nunca parece llegar a un fin convincente.

En tercer lugar, los autobiógrafos poéticos centran su mayor interés en el despeje de una interrogante –si bien de la manera imperfecta o incompleta que acabamos de comentar- que ocupa de manera prioritaria sus textos. La vocación literaria, su origen, su validez, su capacidad de dar sentido a una existencia son preocupaciones de suma importancia para estos autobiógrafos. Si hay una inquietud anecdótica que hermane estos cinco textos indudablemente es ésta. Los textos tienen su mayor tematización en la observación, descripción y trascendencia de esta preocupación que, sin lugar a equivocación, es la máxima inquietud textual y existencial de estos autobiógrafos. En este sentido, el texto vuelve a refrendar su naturaleza personal, la vocación literaria y sus interrogantes son una preocupación del escritor y, tal vez, raramente del lector quien estaría predominantemente preocupado por los productos de dicha vocación y no por su genealogía y justificación. Aunque puede leerse esta inquietud de manera totalmente opuesta: la anecdotización de la vocación literaria puede proporcionar un yo autobiográfico socializado al satisfacer la curiosidad de conocer una actividad solitaria como la del escritor, la cual muchas veces sigue

estando revestida de rasgos provenientes del Romanticismo: concepto de genio, crecimiento en contra y a pesar del medio social, superioridad moral y estética críptica. Estos rasgos pueden condensarse en la idea de genio excepcional y espontáneo y por ello también de rareza y fuera de la norma. Creemos que cualquiera de las dos lecturas es posible, por lo que trataremos de dar cabida a ambas en el siguiente análisis. De forma consecuente, los textos tratan de localizar los estímulos, las situaciones, las experiencias que refrenden la autenticidad de la vocación literaria y en este orden de prioridades la materia referencial se convierte en subsidiaria de esta búsqueda textual. Es decir, la referencialidad no motiva el texto, tan sólo sirve para dar forma a una preocupación que se localiza en un lugar ideal e inalcanzable donde supuestamente radica el origen vocacional. No obstante, es importante señalar, desde ya, que esta búsqueda es simultáneamente perentoria e infecunda, nunca se llega a su total deducción, tan sólo es posible aproximársele y, sin embargo, es urgente y prioritario realizar la búsqueda.

Por último, el yo configurado en las autobiografías poéticas está construido con base en la precariedad. Detenta una personalidad inestable, susceptible a los constantes cambios de atributos, intereses, fidelidades. Su signo prioritario es el de la mudanza, para este sujeto no hay nada permanente o sagrado; todo está abierto a la posibilidad de la variación; las más de las veces repentina, como quien sigue un impulso, una corazonada; como quien se avienta al vacío sin tomar precaución alguna y después se ufana de los contratiempos, heridas o galardones ganados como muestras tangibles de su osadía. Además, los autobiógrafos poéticos ejercen un despiadado sentido crítico que ejercen con igual virulencia hacia sí mismos como a su entorno. En muchas ocasiones se frecuenta la

crítica para señalar lo equivocado de acciones pasadas o lo insulso que se fue, el autobiógrafo poético es tanto el infractor como el juez de sus propias acciones. Igualmente, la crítica se ejerce agudamente hacia el entorno, el mismo no es ocasión de reconocimiento, de reunión armónica o de escaparate del sujeto. Muy por el contrario, el entorno es un territorio hostil contra el cual el autobiógrafo poético ha crecido. Así, se formula un sujeto configurado textualmente que no crece dentro de la sociedad, sino en oposición a ella. De esta forma, la crítica ejercida evidencia el aislamiento autoral, su agudo sentido de la soledad que, curiosamente, es la condición necesaria para ejercer la vocación a través de la cual se crea un mundo personal, casi incomunicable y con su propio código de valores. El sujeto cobra independencia de la misma manera en que su recurso retórico fundamental, la imagen, posee autonomía en su significación. A continuación, se detallan estos cuatro ejes analíticos de las autobiografías poéticas.

La imagen, estructuradora de la narración

Como se ha señalado en el capítulo teórico, la presente investigación debe su estructura al artículo de William W. Howarth, "Some Principles of Autobiography". Este crítico es quien propone la clasificación que aquí utilizamos. Howarth señala, al momento de discutir la categoría de autobiografía poética, que los textos presentan una organización a través de la imagen del material narrable. Además, señala que el autobiógrafo poético es sobre todo eso: un poeta. Por ello, en los textos se encuentran una serie de experimentaciones con el ritmo, la rima y otros recursos de naturaleza lírica, él apunta:

> Since each of these autobiographers actually wrote verse, we have some justification for finding 'poetic' devices in their prose. Sustained analysis of sample passages would undoubtedly reveal experiments with diction, rhythm, or imagery...and his injunction that the purpose of poetic language is primarily aesthetic, not didactic. If not metrical, the language is rhythmical; it abounds with figures of speech and suggests meanings without explaining them to death.[107]

A este respecto, tenemos que hacer un par de observaciones. En primer lugar, ninguno de los autores aquí considerados tiene una obra poética en sí. Es más, dos de ellos se desempeñaron más bien como dramaturgos: Juan García Ponce enfila sus intereses creativos tempranos a la escritura dramática, lo cual le vale tantas recompensas como sinsabores, para después dedicarse a la crítica teatral, actividad que acaba abandonando para favorecer una actividad narrativa (cuento y novela) y ensayística que son las que en realidad le asignan un lugar en las letras mexicanas. Por su parte, Leñero comienza siendo

[107] Howarth, *Op. cit.* pp. 378-379.

un premiado narrador,[108] tarea que combina con el periodismo y el guionismo. Sin embargo, hacia final de la década de los años sesenta comienza a producir piezas teatrales que, en cada montaje, producen un peculiar éxito como una enconada polémica. No obstante, en ninguno de los dos casos se les conoce interés alguno por la poesía, no es un género que les haya entretenido mínimamente. Esta última situación es la misma que encontramos en Pitol, Melo y Elizondo quienes son clasificados como narradores exclusivamente.[109]

En vista de ello, diferimos un poco con lo planteado por Howarth y extendemos el sentido de experimentación lírica, de interés por la inmanencia de estos textos, al hecho de que los cinco autobiógrafos en realidad están muy preocupados por producir textos donde la originalidad se manifiesta como un valor buscado por la narración a través de la experimentación, del uso de recursos estructurales de forma novedosa, específicamente hablamos de la imagen. Aunque no es el único, hablaremos de la presencia de otros recursos de índole poética, pero a sabiendas de que es la imagen el más utilizado.

Hay que insistir que este grupo de autobiógrafos está sumamente preocupado por producir un texto artístico, un texto con valores estéticos antes que referenciales, la creación se antepone a la documentación. Tal parece que los autores toman la oportunidad para probarse y ensayarse como escritores, como autores un tanto "despreocupados" por la materia referencial y sí, efectivamente, interesados en el texto como evidencia de sus cualidades escriturales. Por ello, tal vez se entienda la recurrencia del tema de la vocación

[108] Se le otorga el Premio Biblioteca Breve, de editorial Seix Barral, en su edición de 1963 por la novela *Los albañiles*.

[109] Inmediatamente se puede pensar en la autobiografía del único poeta de la colección, Marco Antonio Montes de Oca, pero el mismo no se considera en esta investigación, su pobre factura y escaso interés referencial ameritan un análisis individual que no está dentro de nuestros intereses aquí. Queda pendiente esta asignatura.

literaria en una especie de movimiento de retroalimentación: la autenticidad de la vocación se ubica en la contundencia de un texto que sea original, estructuralmente logrado y que pretende disipar la atención en el yo como personalidad configurada en el texto y, por el contrario, procura enfocar la atención en el yo como autor con capacidades literarias y que conoce lo mejor de las tradiciones literarias no necesariamente mexicanas, sino consideradas con un linaje más asentado, longevo, prestigioso que puede ser la literatura germana, oriental o francesa, por ejemplo. Esta es la razón por la que la intertextualidad es repetida en estos textos; de forma explícita (al mencionar obras, autores, fragmentos) o implícita (adoptando rasgos estructurales novedosos provenientes de otras latitudes).

En vista de lo anterior, es necesario analizar la naturaleza experimental de estas cinco autobiografías. Como habíamos mencionado, estos autores no parecen muy preocupados por los retos y obstáculos que se pueden encontrar en la redacción de un texto que, convencionalmente, dé cuenta de su pasado, de sus inicios, de su entonces corta existencia. En cambio, tienen la fuerte convicción de que no tienen nada que enseñar, en la doble acepción de la palabra: no se suben al podio a aleccionar al receptor y tampoco quieren develar los recovecos de su vida personal. Es decir, los textos no buscan, en primera instancia, tener un fin didáctico, sino estético. El lector es conducido por el sendero del disfrute de la forma, del giro inesperado, del corte lineal de la narración, de la cancelación del sentido de progreso. En este orden, encuentran en la utilización de la imagen a su mejor aliada, puesto que ésta logra tres propósitos: desplaza el interés referencial, vuelve inmanente el texto y permite un alto grado de subjetivación de la experiencia. Estas tres consecuencias del uso de la imagen ubicarán al yo narrador-protagonista como un ser aislado del mundo, quien crece un tanto en contra de la sociedad y en el imperio de lo no

convencional. De esta manera, como lectores nos ubicamos en el dominio de la sensación, de las emociones o sea de la imagen y no de la racionalidad o del análisis, cualidades que se avienen más al discurso narrativo convencional.

Dos de los autores inician con una serie de imágenes que hacen evidente el momento de la enunciación, en ellas no hay explicación o valoración de lo observado. El narrador las percibe y transmite, su significación tendría que ser en todo caso una tarea del lector. Juan Vicente Melo abre así su texto:

> Yo estoy aquí, aparentemente vivo. [...] Ahora veo una improbable antena, unos árboles prematuramente llenos de hojas verdes y frescas, las gentes que caminan y se saludan amigablemente, el ruido de los automóviles y autobuses (que sacuden a todo el Edificio como si se tratara de un temblor, a veces oscilatorio y a veces trepidatorio), las azoteas de las casas, las sábanas blancas columpiándose como velas de barcos que esperan la orden para dirigirse a países lejanos e improbables. Y escucho el *Poema del éxtasis* de ese maravilloso loco que fue Alexander Scriabin. Todo se detiene y me obliga a empezar por el principio (Me., 17).

En la anterior cita los recursos poéticos se hacen presentes de manera inesperada, el narrador se aleja del valor referencial y se ubica en el territorio de la creación. Los signos de la cotidianidad urbana son captados y en el momento transformados al adjudicarles un valor lejano de su propia naturaleza ordinaria: las sábanas, que son el medio de propulsión de barcos cuyo destino es incierto, devienen en una prosopopeya, una animación de lo inanimado, ya no tienen su valor de uso, sino un valor adjudicado, descontextualizado que favorece la imaginación. La imagen visual se ve apoyada por la mención de la música que coincidentemente es el *Poema del éxtasis*, pero esta composición convive en antítesis con el ruido producido por los transportes en su paso cotidiano. Los sonidos así parecen abandonar su sentido opuesto: música enfrentada al ruido urbano, pues conviven armónicamente desde la percepción del personaje. Lo cotidiano y lo intertextual se manifiestan sin problema

alguno. Igualmente, señalar el gusto por la composición musical y llamar "maravilloso loco" al compositor son signos que identifican al narrador, lo caracterizan en el espacio interior que parece no existir, como si estuviese suspendido en el vacío, tan sólo sostenido por la inmaterialidad de la música, del recuerdo, de la música que es literatura, del recuerdo que debe convertirse en literatura. La imagen visual producida textualmente se refuerza con la imagen sonora produciendo una sinestesia que denota el mundo sensorial que se nos está presentado: el oído y la vista captan y recrean o inventan a partir de los estímulos que objetivamente son contrarios: la música de concierto y el trajinar urbano, los elementos de la vida cotidiana y su reinvención en elementos poéticos. Además, el nombre de la pieza musical aludida, *El poema del éxtasis*, contribuye al sentido estético de la narración, puesto que sugiere la unidad del arte, un arte indivisible o un arte que se quiere síntesis de todas las manifestaciones artísticas: poema musical, música lírica, imágenes como sinestesias, trastrocamiento de significados de lo cotidiano y dos recursos más que ahora comentamos.

El episodio tiene circularidad y énfasis gracias a la anáfora "improbable" que está hacia el inicio y hacia el final de la descripción. Al respecto interesa resaltar el sentido de duda, de ausencia de certeza que se aplica tanto a los elementos cotidianos descritos a los cuales se les despoja de su característica tangible, cualidad adjudicada que de igual manera se aplica a los elementos imaginativos, lo que da por resultado el tono que prevalece en las autobiografías poéticas: la incertidumbre. De igual forma, el narrador utiliza un anticipado: "prematuramente llenos de hojas verdes y frescas", ¿por qué prematuramente?, ¿es la época del año en la que un árbol no debería mostrar vida?, ¿incluso la naturaleza trastoca a voluntad los ciclos que parecen ser inmutables? Por último, hay que destacar que la presencia humana, referida en una sola ocasión, se ve avasallada por los demás elementos en los que el autor ha

utilizado procedimientos poéticos para infundirles un valor inusitado, poetizado, subjetivo, hecho con base en voluntad y estética. La presencia humana en la escena es mínima y se percibe como reducida frente al el mundo creado por el narrador. El episodio además, con el conjunto de recursos analizados, obtiene un singular ritmo, una cadencia que denota a un narrador preocupado por la forma antes que por el contenido. Podemos concluir señalando que los valores objetivos, en general, se trastocan, lo natural se humaniza se hace sujeto de la voluntad (las sábanas, el árbol comportándose de forma anticipada) mientras que lo humano o mecánico se naturaliza (el paso de los transportes se asemeja a un movimiento telúrico que se manifiesta sin consideración alguna). Estamos, entonces, en los territorios de la creación estética.

En la descripción conviven elementos poetizados con elementos verdaderamente prosaicos, pero se les da un valor poético y subjetivo. Esta serie de recursos líricos marcan un desequilibrio entre el interior del espacio autoral (no detallado) y el exterior del espacio urbano (objetivado, alejado y finalmente subjetivado). El autobiógrafo está lejos de darle un sentido a este orden de cosas, no aventura ningún juicio o crítica sobre la conveniencia o estado propiciatorio que puede conminarlo al ejercicio de introspección. Simplemente parece aceptarlo tal cual es y en medio de él decide emprender su tarea rememorativa y más que esto se trata de una oportunidad para emprender un ejercicio de naturaleza inventiva. No obstante, la duda se ha sembrado desde un inicio, ya que el narrador alega desconocer su estado vital. Esta primera afirmación parece teñir todas las imágenes de un registro poco realista y más subjetivo de lo que uno podría considerar en una primera lectura. La clave está, pensamos, en la transformación ya anotada de la prosopopeya de las sábanas entendidas como velas de barco. El autor se permite extraer del ámbito de lo real lo que le interesa para

dar pie a la invención. Así, la imagen se desentiende o desconoce su compromiso realista y franquea el paso a la subjetivación de la experiencia. Insistimos, esas velas de barco serán la que lo llevarán a inventar su pasado, a reconstruirlo en un afán de poetizarlo, de volverlo más literatura de ficción que testimonio, a su vez, dará pie a la consideración del autor como creador ficcional (y no como cronista) y tratará de cancelar la opción de considerar el texto como oportunidad de acceder al autor real.

Algo muy semejante sucede en la autobiografía de Vicente Leñero quien, seguramente influido por los procesos narrativos de la nueva novela francesa de los años sesenta, construye un texto que inicia y termina en el mismo sitio: la posibilidad e imposibilidad de ejercer la escritura:

> Escribe: estoy en el mismo sitio, ante la máquina, mirando la acera de enfrente a través de la ventana: el 76, el 76A, el 76bis, los cables de luz y de teléfono que convergen en el poste, la casa de la señora Dulce recién vuelta a pintar, siempre de blanco y de rojo, siempre. Cruza traqueteando un camión de carga y luego una bicicleta perseguida inútilmente por los ladridos de un perro. Hay un hombre sentado en el quicio del 76 comiendo una mandarina: escupe los huesos contra la banqueta y dice algo a la sirvienta que cruza frente a él llevando un par de zapatos en las manos. La esposa del ingeniero sale de su casa y entra en el automóvil después de cerciorarse que ningún auto se aproxima; abre la ventanilla antes de encender el motor, arranca silenciosamente y desaparece. Al pasar bajo la ventana, un muchacho vuelve la cabeza hacia el estudio, pero desvía la mirada apenas me descubre. Un niño llora en alguna parte. Otro corre hacia el sur, por la acera de enfrente, gritando a no sé quién. Tropieza y cae. Él mismo debe levantarse para seguir corriendo y llamando: su voz se pierde junto con él. La calle queda solitaria. No he visto levantarse al hombre del 76, pero ya no está. Sólo la cáscara de la mandarina. Deben de ser las cinco o las cinco y media. Hoy también es sábado. Estoy frente a la máquina de escribir, los codos apoyados en la mesa y el cigarrillo en la boca, sujeto aún entre los dedos, aspirando el humo, cerrando y abriendo los ojos en el momento de colocar el cigarrillo sobre el saliente del cenicero para continuar tecleando. Escribo: estoy tratando de escribir (L., 61-62).

El proceso es similar al usado por Melo, el autor atisba por la ventana y ve transcurrir la vida diaria, aquí también la descripción está precedida y cerrada con una anáfora:

"Escribe:" y "Escribo:" dan sentido de circularidad al texto, pero es muy elocuente que sea esto de forma diferenciada entre la tercera persona al inicio y la primera persona al final. La materia es objetiva, el propio narrador es objetivado, se ve desde afuera, con el esfuerzo por redactar ya rindiendo sus frutos se apropia de la materia a su gusto, le pertenece y de ahí el cambio a la primera persona, el proceso es un círculo virtuoso que se retroalimenta constantemente. Sabemos que la literatura de este autor está signada por preocupaciones sociales, políticas y religiosas; se alimenta de estas cuestiones y se las apropia por medio del artefacto literario, está consciente del rol que la estructura juega en el quehacer literario, toda su autobiografía se construye a partir del interés estructural.[110] El uso anafórico es reiterado en las secuencias numéricas que con leves cambios repiten y renuevan al número 76 en cinco ocasiones y que se refuerzan rítmicamente con los sonidos anafóricos en "t": traqueteando, tropieza, también. Este sonido, presente de igual manera en las secuencias numéricas, parece reproducir el tecleo de la máquina de escribir mecánica. Este sistema de escritura también contribuye al sentido circular de la descripción, pues está al inicio y al final y condensa los retos y miedos del autor. Es interesante que sea la máquina de escribir y no la tradicional hoja en blanco la que se haga presente, de nueva cuenta parece que la formación en ingeniería prioriza el artefacto con el que se construye, la máquina hacedora de edificaciones e igualmente de textualidades. Se le percibe como un contrincante misterioso, como si ambos se vieran directamente. El sentido de la vista es el que impera en la descripción ya sea que se perciba el contexto de manera objetiva, incluido el narrador, como subjetivamente hacia

[110] Su profesión de ingeniero civil demuestra, igualmente, una preocupación estructural. Cuando el texto medita sobre las posibilidades profesionales en este ámbito, las referencias a la creación de estructuras infinitas, que se mantengan en pie sencillamente, son un eco de las mismas preocupaciones por construir un texto que se sostenga por sí mismo, de forma inmanente.

el final del pasaje. De igual manera, la sinestesia funciona al brindar imágenes sonoras de toda la escena. La racionalidad no tiene cabida aquí, como no la tiene en el caso de Juan Vicente Melo.

La denominación aquí es más específica, pero es lo suficientemente ordinaria como para no centrar la atención en la cotidianidad. Para ello, la narración se cuida de no dar nombres de ningún tipo, (excepto en una ocasión: Señora Dulce que, igualmente puede ser un nombre o un apelativo subjetivo) sino denominaciones generales: "camión de carga", "hombre sentado", "ladridos de un perro". Esto prepara la introspección, se aleja de lo pintoresco y objetiva la escena. Esta especie de desprendimiento anímico se logra a través de las imágenes, incluso podemos inferir que la así nombrada como "la esposa del ingeniero" se refiere a la propia esposa de Leñero, pero la fórmula utilizada hace que se cierre la posibilidad de cualquier comentario de índole personal, de tal manera que tanto texto como narrador se concentren en la máquina de escribir, en la actividad que provoca sentido, orden y desafío al autor: la escritura. Desde nuestra lectura de las imágenes que componen el momento de la enunciación, creemos que el pasaje se focaliza en los residuos de esa cotidianidad: la cáscara de mandarina. La mirada del narrador proporciona esta evidencia como lo único que queda de esa vida diaria que pasa frente a su ventana. No hay nada más en que distraerse, la escritura es la única opción que es a la vez fuente de satisfacción y de reto: se escribe que no se puede escribir o que se intenta escribir y esto ya compone el texto; así inicia la introspección que engloba la autobiografía.

En ambos casos las imágenes han recurrido a una denominación general para no distraer la atención en detalles referenciales espaciales o temporales, lo cual hace que la

realidad se objetive de tal forma que se sienta externa y abra el diálogo del narrador consigo mismo; es la oportunidad de la invención. La inmanencia de las imágenes permite, entonces, textos donde el momento de la enunciación se perfila como contenido en sí mismo. No hay antes o después de estas escenas, de estas imágenes, son en el momento sin causa ni consecuencia. Despojados de estas realidades, los narradores abren el espacio y el ánimo para proceder a su actividad escritural. De esta manera, se rompe con la linealidad temporal, paradójicamente la interrupción temporal da pie a otro tiempo aparentemente detenido y personal que abre intersticios por donde se cuelan otros significados y necesidades: el reto de la creación, el dominio de los elementos formales, la recuperación del edén infantil. La contemplación espacial que realizan los narradores apunta a la necesidad de actualizar una instancia temporal perdida y añorada, este proceso ha sido estudiado por la crítica autobiográfica detenidamente.[111]

En ambos casos hay una marcada ausencia de cualquier explicación racional de lo que se ve en el contexto o de la tarea que se quiere realizar. La imagen se impone en su contundencia como fiel al momento. Algo similar sucede en el cierre del texto de Salvador Elizondo:

> Porque hace frío evoco en mi mente las imágenes cálidas. No tengo por qué ser explícito a estas alturas. Ya he confesado que estuve en el manicomio. Recuerdo una puerta que se abre y que se cierra azotada por el viento. Y las nubes que formaban

[111] Así lo entiende la crítica al decir: "Mi hipótesis es que uno de los rasgos especificadores del 'relato de infancia' es la importancia de los espacios como vehículos configuradores de la memoria autobiográfica infantil. En tanto que la del adulto se mueve por series cronológicas, con el tiempo como factor dominante, en la memoria de la infancia cobran un relieve fundamental las metonimias y metáforas espaciales, y no solamente en lo que podríamos llamar nivel elocutivo, por la suerte de los tropos desarrollados en su fraseo, sino incluso en la propia estructura de los hechos seleccionados, que van cifrando sus procesos narrativos por medio de vínculos que tienen lugar en torno a nódulos de espacialización clara..." José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, p. 112. Habría que inferir, entonces, que la conciencia poética radica, en gran parte, en esta posibilidad de recrear la mentalidad infantil a través de la espacialización de la experiencia, como se verá en páginas posteriores.

> paisajes marinos de islotes y de dunas al regresar por la tarde a casa y mi abuela que tocaba *Für Elise* y la voz de mi madre diciéndome el poema: "...es el mismo paisaje de mortecina luz...", y aquellos campos de girasoles. Las enormes corolas amarillas se mecían lentamente y ella dejaba escapar su aliento formando canciones sin sentido en la armónica que rozaba apenas sus labios. Yo miraba fijamente su cuerpo desnudo...
>
> Pienso en los Nenúfares que son, para mí nada más, los girasoles reflejados en la superficie del agua. Pienso en ellos porque faltan pocas horas para que salga el sol y entonces habrá que reanudar la tarea de tratar de salir de la cloaca.
>
> ¡Qué bella es esa música en la noche!... (E., 61-62).

En realidad el autor que recurre más al uso de la imagen es, sin duda, Elizondo. El uso virtuoso que hace del recurso produce que su texto sea, tal vez, el más logrado de toda la colección. La imagen tiene las mismas funciones que en los casos anteriores, pero curiosamente las imágenes de Elizondo tienen referencias más concretas, por ello hay elementos que las objetivan en instantes más entrañables, más emotivos que en los casos anteriores. El narrador elije denominaciones inquietantes por su contundencia: "una puerta que se abre y se cierra azotada por el viento", "canciones sin sentido", "Pienso en los Nenúfares que son, para mí nada más, los girasoles reflejados en la superficie del agua". Y es en esta última imagen donde entendemos claramente el sentido subjetivo y totalmente válido del instante de la enunciación. Las flores significan algo muy personal para él, un significado secreto y casi incomunicable. Se trata de la misma situación localizada en los autores ya comentados, pero con una profundidad especial que ha convertido la experiencia personal referencial en un significado más universal, más poético o literario, susceptible de variadas interpretaciones. Además, la apropiación de la intertextualidad no debe pasarnos desapercibida. Ambas flores tienen raigambre estético. La serie de nenúfares de Monet y los girasoles de van Gogh que implícitamente señalan el tamiz estético por el que las percepciones referenciales se transforman. Pero, también, marcan la osadía voluntariosa de

Elizondo, un elemento estético es otro referente estético para él, el último elegido igualmente está signado por la locura del pintor, la cual es una condición mental apreciada por Elizondo. Estamos lejos de la referencialidad mecánica y nos ubicamos en la experiencia estética y subjetiva.

Si en el caso de Melo el narrador se enfrenta a una realidad que poetiza ciertos detalles para aferrarse a ellos y de ahí emprender una búsqueda interior y mientras que en Leñero la realidad objetiva se reduce al residuo de una fruta, aquí los recuerdos calificados como "cálidos" iluminan una noche cerrada y fría que no avizora más que la necesidad de salir de esa inmovilidad vital, la antítesis así planteada hace de la descripción espacial la evidencia de la necesidad de recuperar el mundo infantil, donde la existencia se concibe armónicamente y donde los elementos tienen un valor propio: "dunas", "viento", "paisajes marinos de islotes", "nubes" se combinan con sinestesias ejecutadas por los familiares femeninos: el piano de Beethoven y el poema "Los días inútiles" de Enrique González Martínez.[112] La vista y el oído componen así un mundo donde el arte no está separado, como en Melo, se manifiesta sinestésicamente. Además, Melo y Elizondo hacen referencia a la locura, el primero más objetivamente a través del apelativo de "loco maravilloso" que le adjudica a Escriabin y la confesión abierta del segundo. Por otra parte, hay un uso más frecuente de la intertextualidad, las alusiones gongorinas en la triada "enormes corolas amarillas", los girasoles que remiten a van Gogh, otro artista aquejado de locura y la propia musicalidad nocturna arman una descripción entrañable en la que los sentimientos canalizados por la mirada y el oído remiten a un mundo irracional, primigenio que es el

[112] Elizondo fue sobrino nieto de este poeta, la referencia así se hace incluso más personal. Independiente de la calidad de la misma, tiene una clave familiar que se refuerza por los personajes femeninos ya mencionados.

mundo de la infancia abierto al interrumpir el tiempo del reposo (la noche) y dar paso a este otro mundo, hecho a la medida, aunque imposible de prolongar cuando se asoma el alba. El elemento "escandalizador" lo aporta el recuerdo del cuerpo desnudo de la niñera alemana. El erotismo infantil se establece en un cuadro netamente femenino, muy valorado por el autobiógrafo, y la experiencia vital como irremediablemente estética.

En los tres casos notamos que las imágenes persiguen tener un significado por sí mismas, sin que necesariamente se les relacione referencialmente con un tiempo y espacio concretos, identificables por ello con el campo de significaciones del autor socializado. Aquél que interactúa, tiene una vida cotidiana, experimenta situaciones y contratiempos como cualquier persona. Por el contrario, las imágenes se sostienen como desveladoras de la validez de un instante que objetivamente no podemos compartir con los autores: el momento de la enunciación creativa, sus dificultades y condiciones que abre un espacio-tiempo propio de tipo ilimitado. Aquí no interesa cuándo, cómo y por qué se alcanza este momento, lo cierto es que es alcanzado y el mismo formula retos y condiciones que dan una cara poco idealizada del quehacer literario: la preparación de Melo para asumir una tarea evocativa como si se encontrara frente a un juez, la preocupación de Leñero por ganarle tiempo al tiempo para conseguir el espacio para la creación y una vez conseguido la dificultad para acometer la tarea; y la inamovilidad de Elizondo que en medio de la noche se refugia en recuerdos gratos. En ninguno de los tres casos se da pie a la explicación del orden imperante de las situaciones. Es decir, no hay causa y consecuencia posibles, la propia inmanencia de la imagen impide esta búsqueda. Por lo tanto, resulta más inmediata y fácil la identificación desde el punto de vista del receptor: son narradores con dotes específicas, pero que se enfrentan a dificultades y obstáculos de muchas especies para concretar esas

habilidades por las que quieren ser reconocidos y valorados. Desde nuestro punto de vista, la humildad es una característica transmisible con el uso de las imágenes. No obstante, esta cualidad de humildad tendrá que ser puesta en cuestionamiento. Podría tratarse, también, de un caso de captación de benevolencia, de falsa humildad, una fórmula tradicionalmente utilizada para avenirse simpatías.[113] Así, la intención textual de ocultar al yo configurado ha dado paso a una configuración más específica en el plano de las subjetividades que rodean a los narradores.

Parecería que se están dejando fuera las contribuciones respectivas de Juan García Ponce y Sergio Pitol, pero las mismas, desde nuestro análisis, no tienen la calidad emblemática que las anteriores. Sin embargo, hay dos pasajes donde la utilización de la imagen es profusa y remitimos a ellas para su cotejo.[114]

Es pertinente detenernos un poco más en la utilización de este recurso. La razón principal es que dos autores, quienes con el paso del tiempo han ganado un lugar hasta cierto punto compartido, (creadores de literatura despreocupada de la cuestión social mexicana y centrada en cuestiones estéticas y psicológicas) parecen estar más conscientes de la importancia y las consecuencias de utilizar la imagen en sus textos. En García Ponce como en Elizondo hay una reiteración de las posibilidades de este recurso a tal grado que ayuda a componer algunos pasajes vitales, algunas actividades personales e incluso la misma obra creativa individual.

---

[113] No nos inclinamos, sin embargo, por esta posibilidad. Los argumentos expresados por todos los autobiógrafos en diferentes planos de la existencia, que se examinan más adelante, hacen poco atractivo el ejercicio retórico de captación de benevolencia.

[114] V. La autobiografía de Pitol quien en la página 18 describe un juego de pelota que acaba en pleito y la autobiografía de Juan García Ponce quien en la página 29 describe su reticencia para asistir al jardín de infantes.

Como ya habíamos afirmado, la contundencia de la imagen cancela la posibilidad de una lectura literal y, por el contrario, favorece una gama de posibilidades interpretativas que subjetivizan la escena tanto para su creador como para su lector. El recurso parece así hallar la razón de su frecuente uso. La imagen tiene como cometido abrir las posibilidades de significación y no dar una explicación única y permanente. Cada vez que se recurre a ella puede proporcionar diferentes respuestas u opciones, todo depende del contexto del observador o lector. Este tipo de reflexiones se encuentran contenidas en los comentarios que Salvador Elizondo realiza a lo largo de su autobiografía. En un grado menos frecuente también lo hacen García Ponce y Vicente Leñero. Nuestros siguientes ejemplos tienen la intención de demostrar estas cualidades del uso de la imagen en general, es decir, su poder de seducción, su fuerza, su contundencia. Será, además, oportunidad de sopesar la valoración que se hace de este recurso retórico.

En este orden de ideas, el texto de Elizondo vuelve a ser de singular importancia. Es notable como no sólo utiliza el recurso de la imagen, sino que también puede reflexionar sobre él. Medita acerca de la manera en que lo utiliza, es juez y parte. Esto es detectable en los comentarios que vierte sobre su texto *Farabeuf*, obra por demás difícil, críptica e inclasificable. El relato, para no adjudicarle la categoría de novela que el propio autor repudió, tiene su detonante en la contemplación de un suplicio llevado a principios de siglo XX en China. No es una imagen en absoluto grata y, sin embargo se parte de ella para construir un relato con sentido circular, en el que aparentemente "no pasa nada" en el sentido lineal de los textos narrativos convencionales. El asesinato del soldado chino puede tener una lectura muy literal tomada como conjunto: la crueldad personificada. La muerte del

inculpado se ve con piedad por parte del observador al apreciar las torturas a las que es sometido y así el significado de morir toma un cariz humanitario.[115]

Si se observa nada más el rostro del falleciente, la expresión puede ser relacionada con las expresiones de éxtasis místico, frecuentes en la iconografía católica. ¿Cómo pueden convivir sensaciones o percepciones tan alejadas en una misma imagen? Esto es posible si relegamos el sentido literal del conjunto y lo percibimos desde diferentes perspectivas. La inmanencia de la imagen así se establece como un valor que depende en mucho del punto de vista del observador. Estas posibilidades de un recurso estilístico son usadas por el autor en la autobiografía y en *Farabeuf*. Lo interesante aquí es que el narrador puede ejecutar ambas actividades sin menoscabo o detrimento una de la otra. Puede textualizar la imagen visual y puede explicar la función de dicha imagen:

> Todos los elementos que configuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura (Elizondo, 43).

Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la fotografía podría dar pie a una serie de comentarios contextuales acerca de las luchas intestinas en China, los métodos de tortura, las faltas cometidas merecedoras de tal suplicio, entre otras. Un procedimiento de esta naturaleza estaría en el ámbito de las preocupaciones históricas, documentales y, sin

[115] La fotografía fue conocida a través del libro *Las lágrimas de eros* de George Bataille. Su amigo, el pintor Alberto Gironella, la utilizó profusamente en su obra durante la década de los años sesenta. Con el tiempo, la imagen se ha convertido en un símbolo del arte no oficial de ese entonces. Elizondo publica la imagen en la revista *S.nob* que auspició junto con otros artistas y también la utiliza en su filme experimental *Apocalipsis*. La reiteración en el uso de la imagen marca el interés tanto autoral como el hecho de que un estímulo (visual en este caso) puede resignificarse al colocarse en una cadena semántica específica. Cfr. VV. AA. *Desafío a la estabilidad*, ver Bibliografía.

embargo, no es así. La imagen se descompone, se fractura y se retoma como un conjunto para adjudicarle valores varios que interesan no sólo al narrador, sino que pueden ser de vital importancia en la comprensión de la civilización. Son tales los atributos que se adjudican a una imagen que incluso se le categoriza como un "zahir", es decir, una imagen que una vez observada no puede olvidarse y es tan avasalladora que todo lo inunda, todo lo impregna. ¿Quién podría haber llegado a definir la escena representada en la imagen como "la esencia mística de la tortura"? Sólo un yo configurado que posee cualidades artísticas y observacionales como Elizondo. El estímulo de la imagen visual al descomponerse en partes da pie a más imágenes textuales que se alejan del significado literal inicial, se pierde así la referencialidad y se accede al dominio artístico y a una estética que puede encontrar belleza en la crueldad. Se abre así una posibilidad interpretativa insospechada que, sin embargo, no quiere establecerse como única e irrebatible, sino como momentánea y pasajera.

Por ello, su interés por el estudio del idioma chino no debe sorprender como una excentricidad intelectual. Por el contrario, creemos que es consecuente con estas mismas preocupaciones acerca del poder de la imagen. El ideograma es tanto imagen artística como lenguaje codificado, por ello hay maestros calígrafos: la escritura china es comunicación artística en el sentido que un solo ideograma puede ser considerado como una pieza creativa con valor por sí misma gracias a sus trazos e independiente del significado que transmita. Elizondo percibe la poesía implícita en esta caligrafía y por ello ingresa al Colegio de

México, institución que no le merece mayor reconocimiento que el haberlo puesto en el camino por él ya intuido de la potencia de la imagen[116]:

> Mi paso por esta institución no se significó mayormente sino porque ahí tuve los primeros contactos con la escritura china que yo había vislumbrado como una disciplina eminentemente poética, tanto por mis intentos de crear una expresión gráfica basada en el principio de montaje como por la veneración que tenía yo a los procedimientos de cierta poesía china con los que me había familiarizado a través del prodigioso ensayo de [...] (E., 45-46).

La imagen entonces, refrendamos, es válida como una revelación propia de un instante. Como si se obviaran los procesos de asimilación o depuración del conocimiento y una imagen pudiera enseñorearse plenamente en la mente dejando una impronta que sobre todo se siente y ese sentimiento es certero; es más genuino y auténtico. Vemos cómo nos estamos moviendo en el territorio de la intuición, del instante y de la revelación.[117] Y así nos lo deja saber el mismo narrador cuando describe otro momento epifánico dentro de un museo:

> [...] no sólo en el orden de la expresión conceptual, sino también, en el orden puramente gráfico. Algunos meses después de iniciado mi aprendizaje del chino escrito pude darme cuenta, en Nueva York, ante un cuadro de Mathieu, que el valor que yo había atribuido a estas formas en su individualidad no era escaso pues, [...] La caligrafía simplemente, como expresión sensible de un estado de ánimo pictórico o poético *instantáneo*, si bien en mí ponía en entredicho la preocupación que me había hecho concebir el *Farabeuf*, me daba, sin embargo, la posibilidad de proyectar, en un futuro que para el escritor es, tal vez siempre demasiado cercano, obras en las que,

[116] El autor menciona justo antes de lo que aquí citamos a esta institución, pero parece minimizar su importancia social o personal. La nombra con pudor, cortesía, política y vanidad; pues como él mismo dice, no fue una experiencia importante para él.

[117] Bachelard define en estos términos el instante poético: "El instante poético es entonces necesariamente complejo: conmueve, prueba – invita, consuela-, es sorprendente y familiar. En esencia, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos. En el instante apasionado del poeta hay siempre un poco de razón: en la recusación razonada queda siempre un poco de pasión. Las antítesis sucesivas gustan al poeta. [...] El instante poético obliga al ser a valuar o devaluar. En el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo." V. Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, pp. 94-95. Lo que nos interesa enfatizar en este caso es tanto la capacidad de reproducción de los instantes, digámoslo así a voluntad y el hecho de que el mismo objetiva dos situaciones disímbolas de manera conjunta; definidas aquí como antítesis y que más adelante categorizaremos bajo la figura del oxímoron.

> mediante ese aprendizaje de los caracteres, podría yo quizá conseguir, de una manera más congruente, esa congelación de las imágenes que tentativamente ya había intentado, mediante el lenguaje, en algunos de mis escritos (E., 47).

Es necesario destacar aquí la potencia evidenciadora de las imágenes visuales, cómo se apoyan las unas con las otras, para revelar una verdad buscada (en los senderos correctos) por el autobiógrafo. No obstante, este nuevo hallazgo anula las certezas anteriores colocando al yo en una nueva encrucijada llena de preguntas.

Los demás autobiógrafos no parecen estar conscientes de las posibilidades del recurso. Ellos se quedan en una acera, la de quienes lo usan de manera intuitiva. Por ejemplo, Juan García Ponce brinda una valoración paradójica de su infancia con el uso de la imagen:

> Sólo cuando regresé a Yucatán, después de esos diez años de vida en México, el posible sentido de esa infancia, que para entonces parecía pertenecer ya a otra persona, empezó a revelárseme. La primera impresión fue totalmente contradictoria. Podía reconocer todo o casi todo; pero de alguna manera parecía verlo realmente por primera vez. Sentía las casas, las calles, los parques, esas sorprendentes casas con portales y altos corredores perdidas entre los árboles, esas calles bordeadas de tamarindos, de palmeras reales, de framboyanes rojos, esos parques llenos de luz y de pájaros con alguna pequeña iglesia en el centro, como si los estuviera viendo a través de un lente que agrandara todo inconmensurablemente, sacándolo de su ámbito natural, pero por esto mismo dándole su verdadero sentido. No era un regreso, sino el reencuentro de algo que era yo mismo sin que pudiera pertenecerme ya. Y esta característica daba lugar al nacimiento de un amor que no podía desaparecer porque en él no tiene cabida la posibilidad de transformación. Su misma lejanía lo dejaba fijo para siempre, alimentando el presente (Po., 35-36).

El aliento poético que alimenta a estos autobiógrafos parece encontrar aquí su naturaleza. Consiste, de acuerdo a lo descrito por García Ponce, en poder renovar la experiencia, de sentirla nueva cada vez que se le evoque, como la primera vez. En un nivel sigue siendo la misma, pero la mirada, la imagen que se capta es nueva, con otros detalles o

elementos y esto la hace diferente. Inclusive afirma: "como si los estuviera viendo a través de un lente que agrandara todo inconmensurablemente, sacándolo de su ámbito natural, pero por esto mismo dándole su verdadero sentido". La descontextualización que hemos señalado se efectúa aquí, pero no se entiende su mecanismo, no se comprende cómo se lleva a cabo el efecto. No hay un antes y un después de nueva cuenta, no hay explicación referencial alguna que podría dar cuenta de esa sensación de la mirada como podría ser el paso del tiempo cronológico, la madurez, las experiencias... Las expresiones aquí son de certeza y asombro, la subjetivación permite esta apropiación particular que nunca está fija, siempre sorprenderá como la primera vez. A pesar de su autenticidad, de su validez, entonces, no puede tener el valor de la trascendencia o de la permanencia. Igualmente, vemos que lo que impera es la descripción espacial, la mirada focaliza los hitos y espacios urbanos, elocuentemente despojados de pobladores.[118] La agudeza de la mirada de este autor-narrador-personaje principal tendrá en sus ensayos sobre artes plásticas su mayor expresión. El espacio tiene vida por sí mismo, independientemente de quien lo podría habitar. La equivalencia entre mirada, descripción espacial y recuperación imposible/posible de la infancia se vuelve a presentar con inaudita claridad.

En realidad, el análisis de la imagen nos ha llevado a comprender el espíritu artístico, o poético para ser más precisos, como aquel que puede reproducir una emoción como novedosa, personal y nueva, desatada de las circunstancias que le dieron vida en primera

[118] La crítica autobiográfica ha encontrado un campo fértil en el estudio de la recuperación de la infancia. La misma destaca la frecuencia de las descripciones espaciales en esta búsqueda. Por un lado, las imágenes así creadas pueden denotar un sentimiento de desolación al comparar la permanencia del espacio y sus construcciones con la fugacidad de la presencia humana, notoriamente ausente. Que nos parece que es el caso aquí. Aunque hay otras posibles explicaciones, como la que se comenta anteriormente. V. *supra*.

instancia.[119] Si tan sólo se pudieran reproducir sensaciones ligadas a circunstancias concretas, reales, estaríamos hablando de la vida simple y llana y por ello irrepetible. En cambio, en el dominio del arte es posible reproducir casi a voluntad sensaciones, visiones, sentimientos o posibilidades sin tener el estímulo preciso a la mano. He ahí la esencia de lo que aquí entendemos como espíritu poético o artístico, del cual los autobiógrafos aquí analizados parecen tener dominio manifestado por el uso reiterado de la imagen.

Si bien esta utilización y comprensión de los procesos posibles a través de la imagen hermana a Elizondo y García Ponce, no deja de presentarse en los otros autores, pero es en Leñero donde la imagen está ligada a una preocupación central para los cinco autobiógrafos poéticos: el quehacer literario. En al menos tres ocasiones, Leñero recurre a la imagen para mostrar sus dificultades para emprender su proceso creativo. En dos de ellas, usa imágenes prosopopéyicas muy elocuentes, como por ejemplo: "Cuartillas heridas por las cicatrices de las tachaduras" y "remiendos de lápiz" (31) nos muestran páginas consideradas imperfectas, lisiadas, con enmendaduras totalmente visibles. En otras ocasiones, son páginas con anotaciones que ni siquiera el autobiógrafo entiende. Es una situación de imposibilidad que se ha presentado repetidamente, como cuando cursaba la carrera de ingeniería. Ocasión que incluso lo encuentra tan disperso que una marcha de hormigas lo entretiene:

> Trepa una hormiga por la albardilla del murete; detrás viene otra y otra más. Viajan rumbo a la cicatriz del tabique donde el tránsito se complica entre bienvenidas y adioses del silencioso lenguaje con el que parecen comunicarse. Cuando el salivazo penetra en la cicatriz del tabique, un desconcierto general trastorna la circulación,

[119] Esta capacidad de reproducción "original" está en la base del espíritu poético que, en este caso, parte y regresa a la experiencia personal. Por ello, el lector se ve compelido a seguir al personaje y vivir como propias las experiencias expresadas. A través de su factura el texto autobiográfico puede alcanzar este objetivo de empatía que, de acuerdo a Zambrano es la peculiaridad de los discursos confesionales: "Mas si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la Confesión, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima que es dado ejecutar con la palabra." María Zambrano, *La confesión: género literario*, p. 18.

> pero más pronto de lo imaginable se normaliza como si las hormigas estuviesen acostumbradas a reaccionar ante situaciones imprevistas, adversas. Buscan un nuevo camino y lo encuentran; persisten en su viaje (L., 56).

También ahora el autor recurre a ciertos recursos líricos, como la prosopopeya que también funciona como anáfora: "cicatriz del tabique". Igualmente prosopopeya es la adjudicación de saludos y despedidas entre los insectos ("entre bienvenidas y adioses"). El símbolo de la hormiga laboriosa, tenaz, constante, se reproduce aquí y sorprende al autobiógrafo por comparación. Un obstáculo, perpetrado por el narrador, desconcierta, pero en absoluto cancela el cometido de los insectos. Las hormigas se reorganizan y continúan su labor, actitud que parece no ser compartida por quien observa y produce el obstáculo. Como podemos apreciar, el autobiógrafo no hace ninguna conexión entre la imagen y su situación, el lector debe encargarse de realizar el vínculo pertinente. Como en el caso anterior de García Ponce, lo que queda por parte del narrador es la sorpresa, la huella de experiencia primera, la conciencia que se logra en esta ocasión; la cual resulta develarle en su pequeñez una posible solución a los problemas de creación que enfrenta el narrador. Como veremos más adelante, el bloqueo creativo y sus obstáculos tangibles serán la tematización más apremiante de este texto, pero que igualmente se presenta en los otros cuatro autobiógrafos. No obstante, la imagen resulta acertada en la intención general de la autobiografía, puesto que transmite un sentimiento de perplejidad y envidia. Es decir, envidia ante la tenacidad de los insectos y perplejidad pues al menos conscientemente no se hace la conexión entre el desempeño activo de las hormigas y la inmovilidad creativa del autobiógrafo.

El examen de la utilización de la imagen creemos que ha rendido sus frutos. En un primer momento ha logrado desplazar el interés referencial de estos textos y, por

consecuencia, ha focalizado la atención en el momento de la enunciación. Por extensión, el momento de la enunciación se entiende como las condiciones que enfrenta el narrador para llevar a cabo su tarea: bloqueo creativo, ausencia de tiempo y espacio, recurso nemotécnico confiable por alejarse del contenido aparente y favorecer la esencia de las cosas y las situaciones sin una razón contextual determinada. Por el contrario, la imagen habilita explicaciones más universales que no están comprometidas al tiempo y al espacio. Paradójicamente, la imagen también nos abrió la puerta para ubicar a autores preocupados por la salud de sus habilidades creativas. Los problemas y obstáculos experimentados presentan un saldo desidealizado del creador, quien a veces se aprecia atormentado y en otras atrapado por las circunstancias. De cualquier manera, su talento no es suficiente, debe combatir diversas adversidades.

Igualmente, la utilización de la imagen nos ha puesto en el camino de entender que los autobiógrafos están muy preocupados por cuestiones formales principalmente. Las temáticas no parecen ser las motivaciones para la escritura, por el contrario, son las preocupaciones estructurales las que dan pie al ejercicio literario. El texto producido tiene que sostenerse por sí mismo, ser inmanente, su importancia o valor no puede depender de su contenido documental en primera instancia. Esta condición se cumple en diferentes grados en las autobiografías consideradas. El texto de Elizondo se ubicaría como el más logrado en este aspecto, seguido por el de García Ponce y el de Vicente Leñero. El inicio del texto de Melo parece ubicarlo en el mismo nivel, pero después explora otras

posibilidades que se comentarán más adelante y la autobiografía de Sergio Pitol se quedaría rezagada en este punto.

Por último, la imagen ha facilitado la introspección subjetiva. Estos textos se escriben a contracorriente de lo que sería el afán documental del texto autobiográfico. El cual pide cierto grado de exactitud histórica, pero aquí lo que impera es la subjetivación de esa exactitud. Se busca una verdad creativa, poética, literaria, que efectivamente está relacionada con una realidad verificable, pero que toma su verdadera dimensión al pasar por el tamiz de la imagen. Su composición artística da la precisión vivencial y ésta es la verdad del texto artístico. Estos autores, como se había mencionado, están preocupados por producir un texto literario más que un texto documental. De la naturaleza dual del texto autobiográfico elijen la dimensión literaria en detrimento de la documental. Se alejan del realismo, del pintoresquismo, del costumbrismo y apuestan por textos donde la preocupación por la forma sea el cauce por el que se expresen tanto la subjetividad (como valor superior a la pretendida objetividad histórica) como el talento literario.

La subjetivación de la experiencia

Si la autobiografía es posible en la Modernidad y si es un acto público que se mueve motivado por el encomio, la confesión y la epístola, porque son las formas narrativas que la anteceden y en cierta forma y en diferentes grados de presencia confluyen en ella; también es necesario ver esta posibilidad genérica considerando que la autobiografía se habilita socialmente porque su ser se cumple en el narratario. Es decir, si no existe la necesidad de justificarse (como en el encomio), así como tampoco se precisa el desahogo o socialización de una "verdad" que hasta entonces ha quedado resguardada en el narrador (como en la confesión) y de igual manera no se requiere publicar un estilo personal de pensar, ser y estar en el mundo (como en la epístola), entonces ¿a quién se dirige esta versión textual, propia de la Modernidad, que llamamos autobiografía?[120]

Mientras que las formas antecedentes y en diferentes grados y dimensiones recuperadas en la autobiografía tienen destinatarios, funciones y objetivos muy específicos, ¿qué sucede con la autobiografía moderna? En ella, existe un destinatario muy amplio a diferencia de los destinatarios selectos que tienen las formas narrativas autorreferenciales que le preceden y recupera: en el encomio la plaza pública, en la confesión el sacerdote o ser supremo y en la epístola un par, un igual. La autobiografía moderna se piensa dirigida a

[120] Así lo entiende la crítica cuando señala: "Fue precisamente la caída en desuso de la epístola la que pudo favorecer el enorme desarrollo de las autobiografías como forma de intimidad y espontaneidad." José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 22. Mientras que las formas confesionales antecedentes de la autobiografía están, hasta cierto punto, recuperadas en la última. El narratario en este último caso ha cambiado, es más diverso, laico y con intereses muy variados que motivan la lectura.

todos los anteriores y a una sociedad más abierta, más curiosa, menos dogmática o con intereses muy diversificados de por medio. Es a este narratario amplio al que se le escribe

y en el caso de la colección orquestada por Emmanuel Carballo se trata de un ciudadano mexicano que podemos calificar de: urbano, letrado, interesado en los temas de época y en sus protagonistas. No obstante, como se trata de autores literarios, preocupados por este quehacer artístico, es posible estudiarlos a la luz del desarrollo de sus carreras individuales y del devenir peculiar de las literaturas mexicanas en la segunda parte del siglo XX. Esta peculiaridad es la que hace a nuestra colección autobiográfica valiosa, necesaria de estudio detallado.

A pesar de estas precisiones, que indiscutiblemente marcan nuestras autobiografías, el conjunto de autobiografías poéticas pretende desdecir al lector objetivo del texto. Las autobiografías aquí se escriben dando la espalda al destinatario y escriben un espejo textual donde el autobiógrafo poético quiere verse, aunque dicho acto sea un reflejo que se constituye y comienza a desdibujarse inmediatamente, comenzando a trazar otro, más preciso, pero igualmente momentáneo. El texto autobiográfico así considerado se concibe como un viaje experimental de autoconocimiento y como lectores asistimos a este proceso de figuración y refiguración de la imagen formada en el espejo. Igualmente, es necesario vencer los obstáculos textuales que el autor utiliza para impedir la contemplación de esta imagen en constante transformación. En las siguientes páginas procuraremos ver cómo se forman y desaparecen estos retratos, cómo se produce el autoconocimiento y cómo el mismo siempre es relativo, se sospecha de él y se le supera en la siguiente configuración en un proceso que parece infinito, pero que está constreñido a la página impresa. William L. Howarth llama a este proceso "acto poético de auto estudio continuo" e indica que el saldo final es siempre la ausencia de certeza, esta cualidad tiende a desaparecer en la reformulación de la autoimagen, pero tan pronto desaparece la imagen anterior da lugar a nuevas incógnitas,

por ello en el sentido infinito del acto: "[...] the important element is uncertainty – they ask themselves no consistent questions, find no clear answers, and so continue to revise their self-portraits. Unable to take an overview, they create a series of tentative pictures, each more inconclusive than the last. The artists have neither preached nor performed; theirs is the poetic act of continuing self-study."[121] Todo aquí es momentáneo, absolutamente no definitivo, el narrador no puede (o no quiere) componer un retrato abarcador. En este sentido, las autobiografías poéticas niegan el horizonte convencional de expectativas, aquél que busca una imagen certera y definitiva, es decir, fija. Los autobiógrafos poéticos están conscientes de esta consecuencia y parece no importarles, han crecido en oposición o por fuera de la sociedad receptora primera de sus textos, como ya habíamos mencionado. En este sentido, los autobiógrafos poéticos se apegan inconscientemente a una concepción posmoderna del sujeto que se plantea como inestable o al menos los textos apuntan en esa dirección. En franca contraposición al sujeto tradicionalmente moderno donde son distinguibles los rasgos de estabilidad, fijación, inmutabilidad y permanencia definitorios. En este orden de ideas, la verdadera ruptura presente en la obra literaria de estos autobiógrafos debe ser conceptualizada como una búsqueda textual de un modelo de sujeto no permanente. Aquí, creemos, hay una agenda crítica pendiente y que de llevarse a cabo explicaría, al conjuntar la diversidad anecdótica, una única necesidad por textualizar los múltiples caminos por donde transitan los sujetos inestables, cambiantes, no permanentes en continua configuración y desconfiguración.

[121] Howarth, *op. cit.* p. 377.

En vista de esta cancelación del horizonte de expectativas, entonces ¿qué es lo que aquí sí encontramos? En primer término, textos desconcertantes puesto que generalmente el lector quiere localizar signos de certeza, de cierta verdad que permite el estatuto autoral. Es decir, se le otorga al autor cierto ascendente, sus cualidades como autor lo habilitan socialmente para expedir comentarios que estarían más enterados, considerados de mayor valor epistemológico, histórico o vivencial. De cualquier manera, se pide del autor un conocimiento más depurado. Estas autobiografías son decepcionantes si se realiza este procedimiento, ya que lo único que el autobiógrafo declara de forma desesperada y angustiosa (muchas veces) es su incapacidad para ubicarse consigo mismo y con el entorno. Lo cual cuestiona fuertemente uno de los aspectos más rescatables o idealizados de la cultura mexicana: la adecuación del individuo con las diferentes instituciones, destacadamente la nacionalidad (o nacionalismo) y la familia.

Como la autobiografía indica la recurrencia retrospectiva, los autores ventilan sus recuerdos, su experiencia vital consumada, pero el resultado es un enigma. Si en la actualidad se está desubicado en un sentido extenso, y ésta es una condición humana y espiritual; entonces el pasado se sigue manifestando de forma incierta tanto en el presente del enunciado como en el momento de la enunciación. Por lo tanto, el pasado también es inventado o contiene tal mezcla entre rasgos pasados como preocupaciones presentes que impiden el acceso a la exactitud histórica. Por ello, la búsqueda del lector debe encaminarse por la ruta de la autenticidad del yo configurado.[122] A la luz de este proceder, el autobiógrafo poético

[122] Este eje analítico ha sido explicado por Lejeunne quien deslinda pertinentemente la verdad histórico - documental de la autenticidad subjetiva (la que nos interesa): "La manera en que un texto puede 'parecerse' a una vida es una cuestión que los biógrafos raramente se plantean y que siempre, implícitamente, suponen resuelta. El 'parecido' puede darse en dos niveles: en el modo negativo (al nivel de los elementos de la narración) interviene el criterio de *exactitud*; en el modo positivo (y al nivel del conjunto de la narración)

no se presenta como un personaje seguro, en cambio, es suspicaz, parece no haber aprendido de su pasado (en el sentido más lineal y progresivo que la Modernidad privilegia).

En la circularidad narrativa presente en Vicente Leñero podemos detectar esta ausencia de progreso. Puesto que a pesar de dedicarse a actividades literarias y paraliterarias e incluso haber recibido reconocimiento internacional, el narrador se sigue preguntando acerca de la autenticidad y posibilidad de ejercer la vocación literaria:

> Estoy contento escribiendo reportajes, para qué me complico la vida y se la complico a mi esposa, piensa con miedo a descubrir que en el fondo de la verdad su único interés por la literatura tienen [*sic*] origen en un deseo ególatra y exhibicionista de ocupar un lugar, no quedar al margen, en la cola de la taquilla donde cuelga un letrero Agotadas las localidades. Completo. Cupo lleno. No hay vacantes. Fuera de aquí. El cero a la izquierda no vale nada (L., 39).

La humildad que ya habíamos detectado parece llegar aquí a peligrosos grados de exclusión por propia iniciativa, máxime a la luz de la situación y reconocimiento laborales experimentados por el autor y de los cuales el texto da cabal cuenta. Todavía más aún si reconsideramos que la autobiografía de este autor gira básicamente sobre la vocación y tarea

---

interviene lo que llamaremos *fidelidad*. La exactitud concierne a la información; la fidelidad, a la significación." Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", pp. 57 (cursivas en el original). V. Bibliografía. Por su parte, Gusdorf resalta que la inmediatez de la experiencia es irrecuperable y, por el contrario, su narración tiene la ventaja de la perspectiva y la conciencia, lo que provoca la dirección o sentido vitales: "En otras palabras, la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación en el tiempo y en el espacio." George Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", p.13. V. Bibliografía. De igual manera procede Fernández Prieto al clarificar que el texto autobiográfico es una versión textual de la experiencia, no es la única posible, es la textualizada: "La autobiografía *es y no puede ser más que una versión* de sí mismo que el autobiógrafo ofrece al público, un resultado de sus interpretaciones a lo largo de una secuencia temporal más o menos extensa. Ello provoca en el lector una actitud hermenéutica de *prudencia epistemológica* (que no es exactamente desconfianza ni descreimiento). Se trata de interpretar el relato como una historia posible entre las muchas que pudieran contarse, y una historia parcial, en la que la misma elección de los hechos, de los recuerdos y de los olvidos es significativa." Celia Fernández Prieto, "La verdad de la autobiografía", p. 129-130. V. Bibliografía, cursivas en el original.

literarias. Aquí constatamos el hecho del improbable uso de la falsa modestia, puesto que parece muy extraño e improbable un acuerdo implícito, inconsciente, al respecto; sobre todo en autores con percepciones sociales tan distintas. ¿O es acaso la jactancia de Elizondo similar a la discreción de Pitol y Melo? o ¿parecerían coincidir en este punto el desafío vital de Ponce con la domesticidad asumida por Leñero? Si estamos en búsqueda de autores consientes y ufanos de su posición en el mundo, lo único que nos espera es la decepción. Podemos constatar esto con una de las primeras afirmaciones de Juan Vicente Melo quien asegura llegar tarde al conocimiento de las cosas, si es que alguna vez arriba a él: "Por otra parte siempre hablo de mí mismo a la menor provocación, a tal grado que me repito sin cesar, que comunico a todo el mundo mis desasosiegos y mis excepcionales confirmaciones; sobre todo, mis descubrimientos, siempre tardíos, de asuntos literarios – o, si se quiere, artísticos- o, más prosaicamente, del 'oficio de vivir'" (Me. 11-12).

Este estado permanente de desubicación (y de la angustia que puede provocar) es compartido en diferentes grados por todos los autores considerados, pero su saldo no es necesariamente negativo. Pues cada vez que se busca la solución a un enigma se recurrirá al pasado, pero éste está imposibilitado para dar respuestas o al menos respuestas contundentes, como se espera convencionalmente del proceso reflexivo. Es Juan García Ponce quien entiende bien este proceso aparentemente fallido. Él señala que la inevitable imbricación entre el pasado con las condiciones del presente hace inaccesible al primero, de esta manera nos encontramos con el autor que no sólo anecdotiza sus experiencias, sino que igualmente las abstrae. Se trata de la huella del narrador y ensayista en un mismo texto:

> Sin embargo, de alguna manera, el mundo había perdido realidad, en el sentido de que yo ya no era naturalmente parte de él; tenía que irlo reconociendo y hacer un esfuerzo

> para aceptarlo, como si de pronto el aspecto de las calles, el ritmo mismo de la vida, sus exigencias y peculiaridades, estuvieran frente a mí en vez de recogerme. Este alejamiento aumentaba las posibilidades de contemplación, creaba quizás el principio de un cierto espíritu crítico, paralelo al que uno reconoce cuando tiene oportunidad de mirar alguna antigua fotografía y no puede verse en el niño que fue, pero descubre la secreta relación entre ese niño y el ambiente que lo rodea, aunque este reconocimiento aumenta la soledad (G., 35).

En este sentido, el pasado es recuperable, pero su resultado no es el armonizar el ser, "recogerme" señala elocuentemente el narrador, sino que le hace más patente su desamparo vital. No obstante, lo coloca frente a otro que no le es recuperable para sí, que no le pertenece y esta condición parece habilitar la apreciación como otro quien ahora separado facilita paradójicamente la comprensión. El resultado es ambiguo, un poco desalentador un poco enaltecedor, no existen aquí respuestas, nuevamente, contundentes. Sin embargo, es importante notar que la parte más auténtica de la experiencia rememorativa no es la verificable, la que detenta algún grado de verdad históricamente comprobable, es la parte imaginativa la que comprende cierta verdad, como afirma Juan Vicente Melo:

> No me conozco aunque responda a mi nombre cuando me llaman por teléfono o se refieren a mí –generosa o insidiosamente- en tertulias o columnas literarias. Tengo la manía de mirarme en el espejo y mi rostro es siempre distinto. (No me sorprendería que, en alguna ocasión, nada se reflejara de mí en ese vidrio y que mandara cartas de protesta porque una improbable fotografía tomada por Huberto Batis, Miguel Cervantes, Salvador Elizondo, Ricardo Vinós, Ricardo Salazar, correspondiera a esta cara que no he querido formarme, a esta frente amplia anuncio de una calvicie prematura y hereditaria, a esta nariz aguileña, a esta falta de mentón, a estas marcas que dejara un acné tan juvenil como molesto. Que correspondiera la fotografía a esa cara y no a la otra, la que hubiera querido como propia e inconfundible, única. Más aún: que me mirara en el espejo y ya no me importara ver reflejada en él cualquier cosa: este, el otro rostro, el verdadero, el inventado, el único posible.) (Me., 13).

La sensación de inseguridad de la identidad que se describe en las primeras líneas de la cita, se matiza con la conclusión de que cualquier signo verificable de identidad es falso. Ni un documento confiable como la imagen fotográfica puede rendir cuenta del yo, del ser.

El verdadero ser está en la invención, en la creación o recreación que sin lugar a dudas califica de verdaderas. Esta posición es compartida por Juan García Ponce quien igualmente cree en la certeza, veracidad o autenticidad de la invención, esta condición parece establecerse aquí como una verdad ontológica de mayor relevancia que cualquier otra: "Durante una larga enfermedad, leí casi todo, tal vez todo Dostoievski, con la misma exacta sensación de ser trasladado a otro mundo que me produjo la lectura de Tarzán de los monos, pero con la diferencia de que me hizo comprender de qué manera el mundo de la novela era verdad y mostraba la verdadera realidad del otro." (G., 47). En este caso, estamos frente a autobiógrafos que viven dentro de la literatura, la misma no es una actividad externa al ser, en realidad es la medida del ser. Es la única posibilidad de "acercarse" a la verdad y hemos entrecomillado este verbo porque estamos alejados de la posibilidad de acceder al conocimiento de manera plena, en cada intento de reunión con lo otro, con el mundo, nos aproximamos, pero nunca se arriba al puerto del conocimiento de ningún tipo, aquí señaladamente al conocimiento del yo. No existen los monumentos, las estatuas definitivas e inamovibles, son solo retratos en reconfiguración: "Mi búsqueda se encamina, tal vez a conseguir una impresión extremadamente fiel de ese recinto que a todos, por principio, está vedado. Creo que, después de todo, la insinceridad, que es la emulsión sobre la que esas imágenes se eternizan, cuando es consciente, es la máxima cercanía que podemos tener de la verdad." (E., 20). El narrador está aludiendo a un pasaje anterior (que citaremos a continuación). Lo que nos interesa aquí es que podemos entender la insinceridad como elemento inherente a la creación; de nueva cuenta abandonamos los territorios documentales para adentrarnos en los de la invención que es la experiencia humana más valiosa desde este marco de pensamiento.

Por lo tanto, el conocimiento posible en estas autobiografías es siempre imperfecto, incompleto, o más bien en cada vuelta de la espiral reflexiva muestra nuevos detalles, aunque estos indicios nunca son considerados totales. Siempre se tiene la certeza de la deficiencia cognoscitiva y se arriba a un punto donde los nuevos hallazgos no muestran signos de integridad, no rinden una explicación lo suficientemente convincente y completa. Siempre se sospechan más elementos atrás, antes no considerados. La búsqueda ontológica resulta así de naturaleza infinita, las certezas no son tales, son posibilidades de certeza. El viaje de autoconocimiento resulta siempre inacabado, nunca se llega a una morada que signifique resguardo, comodidad, satisfacción. Como indicábamos al inicio ni siquiera alguien tan asegurado profesionalmente, al momento de la enunciación, como Leñero, tiene certidumbre de su vocación. Por ejemplo, Juan Vicente Melo duda hasta de sus influencias literarias que prefiere calificar de "encuentros" y de "coincidencias" (Me., 57), mientras que Elizondo tan pronto afirma que lo único verdadero en él es su vocación como duda de lo que acaba de aseverar:

> Beda el Venerable compara la vida humana al paso de una alondra extraviada que penetra en un recinto, lo cruza fugazmente y vuelve a salir hacia la noche. Una autobiografía es a la vida lo que ese momento es al vuelo de la alondra. A mi edad no tengo aún la perspectiva o mi perspectiva de la vida es demasiado presuntuosa para poder concretarla sobre el papel. La vida todavía me está viviendo, en el mismo sentido en que se emplea el gerundio "está lloviendo", para que de ella no pueda tener más certidumbre que la de mi vocación y del estado de ánimo en que esa vocación ha fraguado, creo yo, eso sí, definitivamente (E., 13).

La imagen proporcionada por Elizondo nos parece más que demostrativa, se arriba a la vida fortuitamente y se escapa de ella de igual manera, pero a un espacio impredecible, pues no brinda ninguna señal para guiarse. La única posible certeza es la de la vocación, pero incluso se duda de ella ("creo yo"). En este orden de ideas, la confirmación está en el texto

de García Ponce quien especula acerca de la insinceridad del proceso rememorativo como acceso a la identidad, a la verdad, al sentido de la existencia. En variadas ocasiones, califica sus experiencias consumadas con adjetivaciones contradictorias, que suponen posiciones psíquicas poco compaginables. Esta convivencia disímbola se debe a la confluencia de pasado del enunciado con el presente de la enunciación, lo que se traduce en insinceridad, en el territorio de la invención, único que en realidad tiene valía para estos autobiógrafos (G., 17, 22-23 y 24). En todos los casos, este procedimiento contiene un personaje angustiado, siempre en proceso de reformulación, vacilante. Así visto, el saldo parece desalentador, pero el viaje en sí tiene sentido por sí mismo, independientemente de donde se pretenda arribar, siempre carecerán de un puerto de abrigo, el paso a él les está prohibido. Lo que se posee es la figuración y refiguración continuas de un ser en devenir, en posibilidad de ser, en gerundio permanente.

La desubicación del yo se finca en la inestabilidad misma del pasado. Si el presente de la enunciación no es un terreno del todo confiable, mucho menos puede serlo el pantano del pasado. ¿Cuál es la caracterización de esta instancia temporal que posibilita el ejercicio rememorativo? Esta cuestión nos ocupará en las siguientes líneas.

De forma conclusiva, el pasado no puede dar respuestas para el presente. Esta es una afirmación que parece ser compartida por todos los autobiógrafos poéticos. Concomitante a esta aseveración, la única instancia temporal que tiene significación sería el instante. En su fugacidad, el instante provee pautas de comportamiento, de acción; pero las mismas no están construidas a través del raciocinio, sino del impulso o corazonada que se ubica en el ámbito

de los sentimientos.[123] Es necesario seguir estas motivaciones, aunque se desconozca su procedencia y consecuencias.

Este proceder es más apremiante cuando como lectores nos percatamos que en los momentos existenciales que los narradores marcan como encrucijadas o instantes de inflexión, los textos formulan el peso que dichos actos, encuentros o movimientos tienen en la conformación de la vida personal, pero no atinan a explicar el porqué de su importancia. Actualmente, al hablar de Sergio Pitol siempre se menciona la importancia que tanto personal como creativamente tuvo su estadía de aproximadamente tres décadas en el extranjero. En la época de la producción de su texto autobiográfico él mismo se pregunta los motivos de su partida: "Hay un punto, sin embargo, en el que quiero detenerme y que nunca he logrado aclararme del todo, se refiere a mi salida de México en agosto de 1961." (P., 46). Lo que a continuación glosa el narrador son sensaciones, un sentimiento de hartazgo, de inmovilidad acompañados de una decepción sentimental lo llevaron a un deambular por diferentes latitudes, siempre en movimiento sin saber cabalmente la razón. Por ello, su retrato siempre es fragmentario con base en imágenes que transmiten tanto desubicación como precariedad temporal, es decir, impera el instante y éste es sustituido por otro instante.[124]

[123] Cf. Gastón Bachelard, *La poética del instante*, ver bibliografía.

[124] Esta concepción vital y temporal tiene su corolario literario en dos volúmenes de cuentos publicados es esa época: *No hay tal lugar* y *Los climas*. Ambos volúmenes han desaparecido del corpus del autor quien decidió rescatar algunos textos e incluirlos en volúmenes posteriores; al mismo tiempo trató de hacer desaparecer otros textos. Lo único que sí se logró fue romper el sentido unitario de los volúmenes que estaban organizados de tal forma que el sentido particular individual de cada relato se compaginaba con los otros relatos construyendo una entidad de significación mayor. El gesto de "desaparecer" obra temprana ha sido interpretado como como falsa modestia y se presenta constantemente en el ámbito literario; sin embargo, siempre queda la duda: ¿construcción de una imagen literaria "impoluta" para el futuro o aguda autocrítica? V. Humberto Guerra, "*No hay tal lugar*: el conflicto temporal, detonador del recuerdo y la revelación", *La Colmena*, 31, 2001, pp. 29-42.

Este mecanismo lo entiende bien García Ponce al indicar que el pasado es desconfiable y por ello lo es también el texto retrospectivo que se finca en él:

> Sin embargo, apenas uno intenta seguir los rastros de su vocación, apenas se propone bucear en el pasado tratando de rescatar aquello que mejor la define, el momento o los momentos en que apareció clara y definitiva, se encuentra ante una oscuridad impenetrable o descubre, lo que es peor aún, que está utilizando el socorrido recurso de emplear una luz falsa, que no le pertenece. Sin darse cuenta, invierte los términos y empieza a ver los acontecimientos examinables, a rescatarlos del pasado, a sacarlos de ese probablemente voluntario olvido a la luz de esa vocación en vez de iluminar con ellos su verdadera procedencia. Tratamos de acomodar su realidad en múltiples acontecimientos que sin ella no tendrían importancia; pero la imagen se sale muy pronto del marco en que intentamos encerrarla injustamente y entonces nos damos cuenta de que hemos buscado ver nuestra vida anterior al propósito de escribir dentro de una especie de modelo de la figura del escritor, eligiendo alguna de las infinitas variantes a las que nos da acceso la tradición. La presencia de la vocación es tan fuerte que configura o desfigura también el pasado, poniéndolo a sus órdenes. Y la validez de la confesión vuelve a ponerse en duda (G., 18-19).

Ya habíamos notado esta doble pluma del autor: tanto anecdotiza como analiza, el narrador no se despega del ensayista. La cualidad analítica sirve, en esta ocasión, para deletrear una posición posromántica. En realidad se está narrando el fracaso de la acometida retrospectiva, su imposibilidad. Pero la misma imposibilidad da pie al texto lo cual contradice a la vez que confirma la futilidad de la tarea. Esta sensación estructura muchos de los pasajes narrados por todos los autobiógrafos, por ejemplo, como habíamos visto en la imposibilidad creativa de Leñero o en las dudas identitarias que embargan a Melo.

Si bien los pasajes recién nombrados se ubican en lugares no tangibles como la percepción o la mente de los narradores. Algo muy semejante encontramos en autores que recurren a pasajes más específicos, como Elizondo quien constantemente recuerda pasajes teñidos de erotismo, pero ni la solidez del cuerpo es confiable, más bien es la entrada a otro misterio, si bien placentero igualmente atemorizante por desconocido: "A veces, con el

pretexto de jugar con su gruesa trenza rubia, tocaba furtivamente con las puntas de mis dedos la piel de sus hombros, de su cuello, de su cintura sin comprender que, a ciegas, mis manos entraban en contacto con un misterio supremo, indescifrable en su apariencia de claridad." (E., 15). Toda la autobiografía de este autor establece, por lo menos, respuestas dobles y contradictorias entre sí aplicables a cualquier movimiento o sensación, por ejemplo, el narrador determina su desagrado de volver a México porque en este país se le presentaba un panorama fragmentario o indiviso (E., 16). Como se ve, lo que rige es la ausencia de respuestas determinantes, cerradas, conclusivas. Por el contrario, está dando entrada a una profundización de lo formulado. Este proceso es el seleccionado por los autobiógrafos poéticos. Algo muy similar encontramos en Melo quien aclara que seguramente siguió estudios de medicina por presión familiar, pero que incluso frente a esta posibilidad no puede dar una respuesta confiable (Me., 46-47). En definitiva, el pasado no es una instancia confiable, hay que recurrir a ella, pero armado de la mayor suspicacia posible. Los resultados de la pesquisa retrospectiva nunca serán, en el mejor de los casos, concluyentes. Como afirma uno de los autobiógrafos, al referirse a sus primeros años: "Nada me pertenece de esa infancia." (Me., 23).

De esta manera, se está rompiendo definitivamente con la idea lineal de progreso y la consecuente anulación de la noción de causa y consecuencia. Se rompe la línea de desarrollo positivo y se favorece la fragmentación, el instante que tiene valor autocontenido, referente a sí mismo. La estrategia poética seleccionada textual y conceptualmente apunta a esta mutabilidad independiente. El espejo que surge fragmentario quiere existir para alimentar al autor, pero su primer destinatario no alcanza a

percibir su sentido, este último queda como opción del lector. La lectura así rehúye su posibilidad literal y favorece, como contrapropuesta, múltiples soluciones que son todas válidas para un periodo o situación. El texto yuxtapone estas interpretaciones y queda a criterio del narratario armonizarlas o dejarlas como retratos seriales o fragmentos de un mismo espejo que no pretenden ser restituidos en una entidad mayor. [125]

[125] En la misma época, algo similar comienza a manifestarse en otras expresiones artísticas como el performance y las artes plásticas en las cuales se rompe intencionalmente la estructura dramática tradicional de planteamiento, clímax y desenlace y se favorece la unidad arbitraria escénica (sin inicio o solución distinguibles) en el caso de las artes escénicas. Mientras que en las artes plásticas comienza a abandonarse la narratividad pictórica (sobrerrepresentada en el muralismo en el caso de México) y su afán abarcador o totalizante favoreciendo el detalle, el fragmento, la imagen incompleta y, por tanto, colocándola en un nuevo plano de significación. Cfr. *Desafío a la estabilidad*, ver bibliografía.

La literatura: razón y medida de la existencia

La colección autobiográfica objeto de esta investigación es de corte literario. Está compuesta exclusivamente por escritores en búsqueda de su inserción en el canon mexicano. Su juventud, su escaza obra que, en muchas ocasiones, no había sido todavía apreciada críticamente y que para entonces tiene una restringida circulación son factores que nos ayudan a sostener que los textos tienen una muy posible lectura como petición de atención a sus textos, sobre todo en el caso de las autobiografías poéticas que sostienen una literatura no preocupada por las consignas político-sociales imperantes en las generaciones literarias anteriores y que durante los años sesenta siguen imperando como el cauce hegemónico y prestigioso que permite la inserción canónica.[126] Entonces, el texto autobiográfico debe ser una constatación de la validez de estas posiciones novedosas que pueden resumirse en la ausencia prioritaria de la referencialidad y la preocupación central en la forma literaria y su calidad estética. Por ello, no es de sorprender que en diferentes grados el tema de la literatura se presente en sus múltiples aristas, por ejemplo, ¿cuál es el sitio que la literatura tiene en el proyecto de vida?, ¿qué tipo de literatura quieren y pueden hacer?, ¿existe algún otro compromiso más allá del que se establece con el texto? entre otras interrogantes. De esta manera, en el grupo de autobiografías poéticas este tema nos

[126] El tema de la preocupación canónica representado en las autobiografías aquí estudiadas es tratado en la investigación *Jóvenes escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Representaciones del campo literario*, de Martha Azalea Romero Rubio. V. Bibliografía. Remito a este trabajo para conocer este aspecto que aquí no se revisa desde la perspectiva elegida por su autora. Por el contrario, aquí se realiza un análisis de la importancia para el sujeto del quehacer literario y qué representa como ingrediente fundamental de su identidad.

parece que es la preocupación central, ante el cual las demás temáticas se desdibujan o, palidecen ante la arrolladora presencia textual de la discusión sobre el tema literario.

En este orden de prioridades, se hace pertinente una exploración detenida sobre esta temática, ésta es la razón del presente inciso que se ha dividido en tres apartados. En el primero, examinaremos la naturaleza del acto creativo. El mismo es espontáneo y se desconoce su origen y propósito final. Si lo vemos abarcadoramente se puede concluir que es una concepción literaria neoromántica, pues está fincada en el espíritu -por decirlo de alguna manera- que, igualmente, puede nombrarse alma, impulso creativo, genio. En el segundo apartado, se revisa la relación que debe guardar el escritor con su obra, la misma debe tener como requisito ineludible la calidad y la invención estéticas. Cualquier consideración sobre la función social del fenómeno literario está excluida y no hay amarres o compromisos con el contexto en el cual se desarrolla. Es más, el contexto prácticamente está ausente en su valor explicativo acerca de la configuración del yo y de la obra producida. Esto es interesante, pues hasta el final de la primera parte del siglo XX la inquietud social fue un tema que motiva prioritariamente a los textos literarios mexicanos y su función en la formación de la nacionalidad fue una preocupación nodal. Por último, en el tercer apartado, examinaremos esta ausencia contextual y de despreocupación por cuestiones sociales al favorecer la vida interior e individual como motivo literario.

Como se ha visto anteriormente, estos autobiógrafos se mueven de forma insegura en el mundo y en su vida personal. Al abordar la cuestión sobre el origen vocacional no abandonan dicha actitud. Al respecto, es importante enfatizar este hecho porque un lector pensaría o esperaría que al menos en este campo el narrador exhibiera seguridad, pero no es

así. Por el contrario, la incertidumbre se agudiza y parece que aquí los autobiógrafos tienen muy presentes al receptor (cuestión que no parece prevalecer en las otras preocupaciones temáticas de sus autobiografías). En cierta manera, se sienten compelidos a satisfacer la curiosidad sobre la cuestión llamada vocación literaria. Sergio Pitol da una respuesta más convencional, desde nuestro punto de vista, parecida a una respuesta formulada bajo petición expresa: "Creo que de aquel fallido comienzo de mi vida social nació mi destino de escritor, porque me creó una vida diferente, distinta, donde la realidad se recomponía con datos añadidos, pertenecientes a otro mundo..." (P., 19-20). Es importante enfatizar el uso del verbo dubitativo que tiñe toda la pretendida afirmación posterior; de igual manera, hay que destacar el componente extrareferencial que hace tan atractiva a la literatura, rasgo éste que los demás autobiógrafos comparten íntegramente. Pero la falta de convicción es notoria, hay poca seguridad, el narrador está cuidándose mucho en su texto y cuando habla de su afición a la lectura o su coqueteo con otras expresiones artísticas parece tener en frente no a un lector, sino a un juez (P., 25 y 34). Para concluir el examen de su vocación literaria vuelve a ser inespecífico, se embarca hacia Europa y repentinamente siente la necesidad de ejercer el oficio de la escritura: "En el *Marburg* empecé nuevamente a escribir después de largo tiempo de no hacerlo. Procedía con torpeza lamentable; como si no tuviera nada que decir y a la vez sintiera la necesidad de hacerlo." (P., 48). Es importante subrayar que se trata de una sensación, no es una certeza racional, un compromiso social o político; por lo tanto, responde a un impulso, si bien auténtico, de origen y consecuencias desconocidas. Además, la sinrazón del movimiento vital se justifica, compensa o tiene sentido puesto que la creación literaria se habilita. Ante la negativa de dar respuestas personales o íntimas se recurre a la justificación artística y con ello se cancela cualquier atisbo a lo personal. No obstante, indica

dificultad: entre el deseo y la realización se entrometen los obstáculos. Este punto ocupa a muchos de los otros narradores también.

La vocación es un imperativo que se siente, en ella no parece intervenir ni el contexto ni ninguna especie de compromiso que provenga de él. Para García Ponce es un ¿don?, ¿una característica? que simplemente se tiene o no:

> Debo entender entonces que, si hay algo que pueda despertar una cierta curiosidad sobre mi persona no está directamente relacionado con ella, sino con la vocación que aloja y que es la que ha hecho posibles esas obras. Lo que es más: lo importante no es mi vocación particular, sino, a través de mi posible conocimiento de ella, la luz que pueda arrojar sobre la vocación de escritor en general. Sólo ella merece celebrarse, porque es la que, por intermedio de la persona, nos pone en el camino del espíritu y esto sólo también como un fenómeno esencialmente ajeno a esa persona, que es nada más las unas veces afortunada y otras abrumada depositaria de esa vocación (G., 18).

En una estructuración netamente metaautobiográfica, proceso sumamente recurrido por él, el narrador está también muy pendiente de las preocupaciones del lector y procura persuadirlo de no enfocar la atención en la persona ni en su manifestación particular del fenómeno vocacional. Por el contrario, el comentario de esta temática tiene valía por su poder universalizado, su valor espiritual no sujeto a un cuerpo o a una sociedad. De nueva cuenta, se está apelando a una serie de categorías trascendentes, abstractas, no contextuales, propias del autobiógrafo poético. Algo muy similar encontramos en Melo quien asevera: "Soy escritor por, digamos, 'naturaleza', como soy fumador y me gusta emborracharme y jugar póker, como me asusta la soledad y puedo pasarme horas enteras escuchando *La Pasión según San Mateo* de Bach [...]" (Me., 16). Esta actitud epatante de enumerar mayoritariamente hábitos que difícilmente pueden ser catalogados de positivos, parece tener en cuenta igualmente al receptor, pero en lugar de persuadirlo o congraciarse con él, lo

mueve, al menos, a la sorpresa cuando no al desagrado (actitud también compartida por Elizondo). Pero lo importante ahora es el entrecomillado del término naturaleza, pues como sabemos lo natural no se cuestiona, no se está problematizando la vocación, es algo dado, no adquirido. Nótese que se le adjudica esta misma categoría a hábitos que sí son adquiridos y que en una igualación valorativa se busca acallar la posible opinión negativa del receptor. En este orden de ideas, es Leñero quien difiere un tanto de la naturalidad de la vocación, pero igualmente no muestra seguridad alguna, como se puede apreciar en la siguiente cita en la que denomina de distintas maneras el ejercicio vocacional, pero que hasta cierto punto califica más de práctica que de cualidad inherente al sujeto: "Un insurgentes bellas artes y adiós a las conversaciones sobre literatura que tanto daño le hacen, pero tanta falta, a veces, cuando con la urgencia de una droga necesita un aliciente, el combustible para echar a andar ese motor secreto que él llama oficio, otros vocación, otros vocación oficio." (L., 26). ¿Por qué se preocupa por como denominen al fenómeno los demás si él tiene ya formulada una categoría estable? Nos parece que, entonces, también se tiene en cuenta aquí al receptor y sus posibles preguntas y posiciones. Sin embargo, también ha dejado escurrir en el texto la expresión "motor secreto" relacionado con la escritura, tal parece que es tan oculto que él mismo ignora los resortes anímicos que desencadenan su funcionamiento. Pero igualmente es tan justificable como execrable al equiparar el ejercicio literario con una droga que tanto provoca daño como consuelo, que alivia como perjudica. He aquí una valoración ambivalente que muestra menos signos de idealización o de solución vital ante la vida.

Finalmente, podemos apreciar que la importancia crucial que tiene para estos narradores el fenómeno de la vocación -sus orígenes, su validez y autenticidad- no proporciona respuestas concretas. Para cerrar su texto, Leñero baraja un pequeño repertorio

de posibilidades profesionales, sin acabar de decidirse por ninguna, aunque el texto indique en su contundencia que sí lo ha hecho, que ha optado por la actividad literaria (L., 59 y 60). Esta indefinición o más bien definición transitoria, siempre amenazada, es un rasgo primordial que impele a los autores a establecer, mejor, un objetivo de su peculiar relación con la actividad escritural que examinaremos a continuación.

Son las autobiografías de García Ponce y de Elizondo los textos que más se acercan a enunciar una especie de compromiso literario interno, entre el autor y la obra, donde ésta será verdaderamente literaria si se aproxima a la experiencia poética. Es decir, una experiencia desvinculada del contexto y que arroje verdades universales e intangibles, pero que por ello mismo merecen el apelativo de auténticas o verdaderas:

> Todas las infancias tienen un mismo denominador que las convierte en lugar común. Son una repetición a través de la cual se afirma el mundo y en ese carácter de repetición se encuentra su sentido mítico. En ellas todo ocurre "como siempre ha ocurrido" y al mismo tiempo "por primera vez". Su recuerdo, visto desde la distancia de los años y el juicio crítico, nos lleva a los orígenes. Por esto, la nostalgia, de la infancia conduce al campo sagrado de la poesía, en el que se busca recuperar esa sensación de ser uno con el mundo (G., 38)

Mito, origen, principio, repetición renovada y edén perdido son conceptos muy caros al discurso metapoético de corte netamente neoromántico. Como se aprecia, la recuperación de la infancia, o más bien de su recuerdo, se plantea como imposible y, a la vez, perentoria. El autobiógrafo poético pretende recuperar un mundo perdido con el afán de reencontrarse con el mundo del cual vive apartado. Insistimos es una tarea indispensable y condenada al fracaso. Ante tal conceptualización de la actividad literaria se tornan razonables las dudas y rectificaciones que estos autores hacen de forma reiterada. En contraposición a la meditación

metaautobiográfica que acostumbra García Ponce, Elizondo es más anecdótico, pero en su texto se traslucen las mismas posiciones:

> La adolescencia es la época en que nuestra falta de discernimiento convierte la amistad en el más elevado de los valores. Yo también he tenido esa flaqueza. Los amigos me iniciaron en el alcohol y en el burdel, pero no en detrimento de mi integridad interior, pues, en todo caso, ellos no fueron capaces de crear más que una sodalía, [*sic*] pero nunca una solidaridad. Uno entre todos permaneció fiel a la consigna que nos habíamos impuesto: la de descubrir conjuntamente las esencias poéticas del mundo. Huelga decir que ambos hemos fracasado, pero algo de lo que entrevimos ha permanecido para siempre y sigue siendo la constante que anima nuestro paseo (E., 20)

En los primeros enunciados de la cita se nota ahora la consanguineidad entre Melo y Elizondo en esa actitud epatante. Pero lo que aquí nos interesa es, sobre todo, el fracaso compartido desde edad temprana por encontrar la "esencia poética". Cualquier otro tipo de autobiografía ante la decepción producida, rectificaría el camino y este proceder exaltaría, entonces, al yo, pero aquí el prestigio se erige a base de la actitud pertinaz. El anhelo perdura joven y necesario, a pesar del paso del tiempo. La vocación literaria contiene los mismos atributos, permanece y ante cada fracaso recupera su lozanía y anhelos originales. No hay nada que ganar porque todo, se sabe, es una tarea que a lo sumo se aproxima a una verdad, a una auténtica concretización, que se sabe que nunca es terminante. Por ello, se entiende que la tematización sea tan conflictiva: tanto muestra rasgos de autenticidad como exhibe dudas sobre su pertinencia. Se trata, en definitiva, de una cuestión en perenne negociación, ésta es su única cualidad permanente.

Ahora bien, el ejercicio literario es igualmente calificado de gozo y martirio. Aunque el autobiógrafo poético tiende más a ventilar el lado menos venturoso de esta actividad necesariamente personal y aislada. En este punto no deja de presentarse cierto grado de

retórica, pues los textos quieren captar la benevolencia del lector o al menos desmitificar el goce escritural. No hay duda que los demonios internos de los autores se manifiestan más acuciosamente en la soledad y el reto que surge en el momento de escribir, pero el énfasis es lo significativo. El ejercicio literario parece sufrirse, con la excepción de Juan Vicente Melo quien indica que es presa de la inspiración y así la escritura se devela como una actividad de fácil acometida: "(En este sentido estimo, sin falsa modestia, que en lo que a mí respecta se trata de una falta de rigor, de una 'inspiración' o, si se quiere, una 'facilidad' que ha conseguido, felizmente, establecer un estilo basado en mis limitaciones.)" (Me., 11), es interesante que la estructuración parentética parece indicar secrecía, ¿será peligroso afirmar que la escritura es algo fácil, si bien dentro de fronteras de posibilidad muy bien delimitadas? Parece que el narrador está cometiendo una indiscreción que contradice las argumentaciones de los demás autores: ellos enumeran una cantidad de obstáculos, bloqueos, dificultades anímicas y materiales que en ocasiones parecen insalvables.[127] Nombraremos tan sólo dos posiciones disímbolas, diametralmente opuestas, por su concreción, están bien presentadas en párrafos fácilmente identificables. En la primera, García Ponce demuestra una gran ecuanimidad, indica que sin importar su estado de ánimo y en un espacio muy particular se ha sentado a escribir, aquí no hay ni queja, ni angustia, tan solo, por el contrario, se distingue lo prioritario de la actividad literaria, ésta última se realiza sin dilación, sin objeción alguna,

[127] Las afirmaciones o interrogaciones parentéticas en realidad son una marca autoral en Melo, tienen el propósito de indicar un alto grado de confesionalidad que denotan también apertura anímica, las cuales sirven para manipular la lectura a favor de la validez de los argumentos. Como él mismo indica: "(Adviértase que empleo, incesantemente, los paréntesis. Lo hago porque esa pequeña línea curva sirve para protegerme.) (Me., 16). Como en la mayoría de los casos de autobiografía poética, el autor es juez y parte de sus propios actos escriturales. No sólo los ejecuta, sino también los explica. El paréntesis lo protege, pero una lectura atenta más bien detecta cierto nivel de autenticidad que no percibe el autor, así al querer protegerse, se hace más transparente.

todo lo cual desdice una postura atormentada que, en cambio sí parece imperar en los otros autores:

> A mí, probablemente como a todos, me es muy difícil hablar de mis obras. Quizás alguien pueda encontrar su procedencia en alguno de los hechos que he contado; pero como ya he dicho, el artista aspira a que lo vean sólo en esas obras. Yo las he escrito en muchas tardes semejantes, algunas mañanas y muy pocas noches, casi siempre sobre el mismo escritorio colocado frente a una ventana, pero en distintas casas y bajo muy diferentes estados de ánimo (G., 62)

En cambio, al otro lado del espectro, se ubica Leñero quien, como ya habíamos notado, estructura todo su texto alrededor de la posibilidad e imposibilidad de ejercer la actividad literaria, que él particularmente llama "oficio". Se anteponen reiteradamente las obligaciones familiares y, por ende, las obligaciones laborales para justificar la falta de avance en sus proyectos creativos (L., 27 y 34). Esta autobiografía representa el grado más elevado de angustia creativa de todo el grupo, si bien es una sensación presente en todos, solo en él se manifiesta con dosis hiperbólicas de preocupación, distracción, justificación y culpa, como es notorio hacia al final de la autobiografía cuando de plano y abiertamente pide perdón por querer ser escritor, identidad que ya tiene, como habíamos indicado en páginas anteriores (L., 60).

Así pues, el fenómeno de la vocación literaria representa uno de los puntos más cruciales y conflictivos tratados por los autobiógrafos poéticos. Estos narradores viven angustiados por verificar la autenticidad de su elección creativa, no encuentran sino posibilidades de respuesta y esto aumenta la preocupación. La única solución posible, si bien precaria y pasajera, radica en la redacción del texto. Una vez terminado, la inseguridad se vuelve a manifestar con la misma fuerza que en la primera vez. Esta renovación

paradigmática está al centro, a la raíz, del espíritu poético que anima este conjunto de autobiografías. Al respecto, Howarth indica la priorización de los fenómenos de la creación en la conformación del sujeto autobiográfico poético, la vocación y el ejercicio literarios son las únicas preocupaciones reales para este tipo de autores:

> To them vocation is more than a 'calling' or public duty, but the creative act that autobiography itself demands. Writing a book becomes their means of fulfilment, for it assures them that the controlling force in life is neither God nor man alone, but the imagination, where both of those powers are constantly potential (Howarth, 380).

Lo que nos interesa en este momento es que la consideración vocacional esté ubicada fuera de cualquier reparo social, se sitúa en relación a la capacidad creativa concretizada en un texto. La herramienta para ejercer el arte literario es la imaginación y es igualmente la única forma verdadera de satisfacción a la que pueden tener acceso o que les interesa obtener. La centralidad de los fenómenos sobre la vocación literaria, sus frutos y dificultades se visualiza así como la única verdadera prioridad vital. El compromiso social, familiar o político desaparece del espectro de preocupaciones. De igual forma, comienza a desdibujarse el lugar preferencial que la figura del escritor tuvo en la cultura y sociedad mexicanas del siglo XX; dando paso al escritor "independiente" del poder y que pretende vivir de sus obras.

En vista de lo anterior, si el texto es la única solución posible a la angustia creativa, entonces ¿qué tipo de compromisos se establecen con él?, ¿cuáles exigencias o requisitos deben cumplir?, ¿qué función tiene el texto?, ¿para quién está hecho en primera instancia?, ¿cuál debería ser el contenido de sus tematizaciones?, ¿cuáles sus anécdotas? éstas son interrogantes que ahora trataremos de responder.

La primera consideración que haremos a este respecto está relacionada con una "traición" a la naturaleza bifronte del texto autobiográfico. Sabemos que este tipo de texto cumple uno de sus objetivos al rendir cuenta de un yo socializado o contextualizado. Pero los autobiógrafos poéticos procuran conscientemente distraer la atención de esta temática. Para ellos la obra se antepone a la persona que la escribe y, en todo caso, el yo cobra importancia en la medida en que la primera sea valorada, considerada una obra de arte literaria en primera instancia, en un ejercicio que debe ser de naturaleza inmanente. En vista de esto, los narradores señalan, en diferentes momentos, que la literatura no es necesariamente de corte anecdótico, sino, por el contrario, es una búsqueda formal y, por ello, su único verdadero compromiso es con el texto, cualquier consideración metatextual; en todo caso, se pospone cuando no se cancela. Veremos cómo se da este proceso en los tres puntos que señalamos.

En las narraciones hay una consciente intención de esconder al yo configurado en el texto, aunque (como se verá en el siguiente inciso) el lector puede ver esa configuración por otros medios. No obstante, por el momento, centramos nuestra atención en el hecho textual que los narradores repetidamente están tratando de desviar la mirada lectora dirigida hacia ellos para que la misma se centre en la obra misma, su escasa o poco valorada producción literaria al momento de la enunciación y, de igual manera, quieren que el ojo se centre en la autobiografía que el lector se encuentra escudriñando como muestra de sus cualidades como escritores. En este orden de ideas, son los textos de Salvador Elizondo y de Vicente Leñero los que se apegan más a esta necesidad: la naturaleza experimental de ambos los coloca estructuralmente como más propositivos y logrados. En el caso del primer autor por su corte no lineal, su digresión coherente, su uso acertado de la imagen y su sentido de viaje

existencial desde el momento de la enunciación, durante una noche que ya anuncia el día. Por su parte, el texto de Leñero tiene una circularidad, tal vez, más obvia, pero que gira también toda alrededor del momento de la enunciación en que el narrador pasa de la objetividad del uso de la tercera persona del singular a la subjetividad del uso de la primera persona del singular unidos ambos procesos por el verbo "escribir" y sus respectivas conjugaciones en presente de indicativo. Vistos así, los textos adoptan estrategias estructurales novedosas para el momento de su producción que se pueden sintetizar como la circularidad de la experiencia creativa.

Este rasero no significa que las otras tres autobiografías no aporten material importante para ser analizado, no es así. Simplemente que no denotan el nivel de experimentación de los otros dos textos, son más cautos y se apegan más a una secuencia narrativa lineal y progresiva.

En lo que sí coinciden es en la necesidad de destacar la importancia de la obra literaria y desfavorecer la mirada hacia la persona. Juan Vicente Melo señala que su texto autobiográfico tendrá valor en la medida que su obra lo tenga, con lo cual está equiparando el fenómeno creativo con la experiencia vivencial. O visto teóricamente equipara el espacio autobiográfico con la validez del texto autobiográfico. Finalmente, está escribiendo, como todo autobiógrafo, para la posteridad. El primero justifica al segundo y no al revés, como generalmente se piensa del texto autobiográfico: la experiencia vital es la que justifica la redacción y circulación del texto[128]:

> Así como empecé a inventar historias, contándolas, empecé a inventarlas escribiéndolas. Y aquí me remito a la cuestión fundamental que se propone a todo

[128] Aunque esta posición también puede ser producto de la juventud cronológica y creativa de los autobiógrafos.

> escritor: ¿por qué escribe? Sólo puedo responder porque nací escritor, porque *escribo* (aunque lo haga de vez en cuando, sin disciplina, sin rigor), porque no sé hacer otra cosa, por necesidad de inventar una realidad más próxima a mí, porque presiento que así me será revelado, a través de lo que escribo y de lo que escribiré, una verdad que me explique a mí mismo. Esta autobiografía sólo será posible cuando mis libros, lo que orgullosamente podré llamar mi obra, consigan contar de mí más de lo que puedo hacer personalmente. (M., 29)

Es notable el arraigo, ya señalado, de la conceptualización romántica de la naturaleza del acto creativo que podemos resumir como un acto impulsivo que devela una verdad más auténtica que la cotidianamente disponible. Pero aquí nos llama la atención el final de la propuesta en el cual se ve ese trastrocamiento de los valores tradicionales adjudicados a la autobiografía. Además, podemos señalar que desde la perspectiva del narrador, si no hay literatura no hay vida. Ésta última se encuentra no en la calle, sino en el ejercicio literario y en esa obra todavía en proceso. Entonces, parece no haber duda que el ejercicio autobiográfico es en realidad una petición de inclusión canónica que asigne la categoría de autor literario. Similarmente, Leñero señala en una hipotética conversación calificada como falsa -por él mismo- con el dueño de Empresas Editoriales, quien arropó la colección autobiográfica: "[...] y más tarde decir hipócritamente: no, señor Giménez Siles, yo estoy en contra del culto a la personalidad; yo pienso que son las obras y no los autores lo que debe difundirse." (L., 41). Algo complementario señala Sergio Pitol cuando afirma que una "auténtica biografía" empieza cuando "alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político, etcétera." (P., 16) que es la misma posición ya localizada, la obra da validez a la vida y no al revés. En este narrador, la preocupación es, probablemente, más acuciosa que en los demás, pues páginas adelante expresa:

> [...] y como en un cierto período vida y obra, creación y existir se han fundido me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aún explicaciones que el lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas, que a pesar de mis esfuerzos en contrario, como todas las de su género, están viciadas de una esencial insinceridad (Pitol, 46).

Los paralelismos conceptuales son reveladores, la personalidad del autor se vuelca en la obra, pero ésta justifica o da sentido a la existencia. Asimismo, Pitol anuncia abiertamente que está excluyendo momentos vitales cruciales porque finalmente todo texto autorreferencial no es auténtico o no puede rendir una personalidad. Aquí es necesario acotar una contradicción, si los narradores equiparan vida y obra y en este binomio la segunda instancia valida a la primera, entonces se propone una lectura referencial de la obra artística que supuestamente debería ser considerada inmanentemente. La autobiografía de García Ponce también coincide en esta perspectiva:

> A mí, probablemente como a todos, me es muy difícil hablar de mis obras. Quizás alguien pueda encontrar su procedencia en alguno de los hechos que he contado; pero como ya he dicho, el artista aspira a que lo vean sólo en esas obras. Yo las he escrito en muchas tardes semejantes, algunas mañanas y muy pocas noches, casi siempre sobre el mismo escritorio colocado frente a una ventana, pero en distintas casas y bajo muy diferentes estados de ánimo (G., 62)

De forma definitiva, el narrador señala que no hay misterio que perseguir, el lector curioso que quiera conocer el momento de la creación se encuentra tan sólo con una descripción espacial. Un lugar de trabajo que se repite a través del tiempo y el ánimo. Se está desviando la atención de la persona a la obra nuevamente.

Si el culto personal no interesa y la obra es la que cuenta ¿qué entienden estos autobiógrafos por literatura? Definitivamente es una preocupación formal, estructural. El

artificio es el cimiento de su construcción discursiva literaria centrada en la inmanencia, en la calidad estructural, en el uso refinado e inusitado de las palabras. Los textos son construcciones donde las trabes y cimientos dan unidad a la obra mientras que las ventanas, puertas y adornos brindan su carácter peculiarmente artístico que nos hace detenernos extasiados. El arquitecto textual se postra ante los fenómenos de la forma y la palabra como indica García Ponce:

> El resultado de esta situación y lo único que verdaderamente importa de ella es la obra. Sólo la obra puede legitimar la actitud antisocial del artista, incorporándolo al mundo. Pero, buena o mala, apenas sale de sus manos ya no le pertenece a él, sino a todos, a la tradición. [...] Vuelto hacia el pasado, sumergido en ese pozo profundo en busca de sus propios fantasmas, el escritor está inscrito siempre de ese modo en el futuro. De él podemos esperar que mediante el poder de la palabra y la forma nos muestre la vida en toda su elevación trágica, convirtiéndola en destino: pero su propio destino no se encuentra más que en esa voluntaria sumisión al poder de la forma y la palabra (G., 63)

Es notoria la ausencia de cualquier clase de inquietud social, política, económica que, como habíamos anotado, era (y es) recurrente en la literatura mexicana. El nacionalismo cultural mostró, para entonces, sus debilidades, sus limitaciones y su uso demagógico y falto de pluralidad. Estos autores no lo critican frontalmente, por el contrario, apelan a una literatura con nuevos derroteros de corte existencial, psicológico, esteticista. El autor tiene un compromiso con su texto, con los componentes del mismo, por ello la circularidad que anotamos anteriormente es un rasgo sumamente revelador de esta posición.[129]

[129] Así, el mismo García Ponce refrenda esta posición estética en, al menos, dos ocasiones más: (García Ponce, 55-56 que se comenta líneas más adelante) y "El arte resulta importante porque nos entrega lo que sobrevive de energía pura en el mito después del inevitable proceso de racionalización implícito en el orden narrativo, y nos abre el terreno de lo sagrado. Pero el impulso ordenador, la voluntad de comunicación es precisamente lo que distingue al arte de la mística y hace que sea capaz de enfrentar el nihilismo, pensándolo y anteponiéndole el poder de la forma." (G., 57).

Si lo que debe ocupar y preocupar al autor es su texto, entonces, ¿qué clase de compromiso se establece entre ambos? Se trata de un compromiso con la invención, con la imaginación, con la factura de un mundo nuevo, sin vínculos referenciales o documentales, pues la propia creación trazará sus coordenadas de comprensión, de coherencia. Por ello, Pitol señala que reconstruía en su niñez las tiras cómicas del periódico para crear "nuevas fantásticas historietas totalmente imaginarias" (P., 19). Estamos frente a un temprano ejercicio de intertextualidad, se toman elementos ya previamente estructurados y al descomponerlos en sus partes sirven para una obra no solo original, sino en la cual la invención es la consigna que da sentido y acceso a otra realidad más auténtica. Posición que es coincidente con Melo cuando señala: "Todo lo poco que he hecho hasta ahora está regido por un orden sentimental. Invento cosas – en los cuentos, en las novelas y, hasta en las notas críticas sobre libros y música- porque me gusta contar historias, porque me gusta contar mentiras, porque me gusta inventar una realidad distinta a la que cotidianamente estoy supeditado." (Me., 16) Incluso en los textos altamente referenciales, como las reseñas, el narrador afirma que el común denominador es la invención. Si esta posición es válida para las reseñas, más aun será para las obras consideradas personales y ficcionales como las novelas y los cuentos. Sin embargo, es Elizondo quien proporciona ejemplificaciones sobre esta postura frente al texto artístico al señalar que hay culturas y creadores que sí han llegado a construir mundos artísticos autocontenidos, específicamente los caracteres ideográficos chinos y el cine de Eisenstein (E., 27). Pero si esta adhesión creativa niega las respuestas referenciales, es decir, no propone apreciaciones o la toma de posturas frente a situaciones contextuales por parte del lector, se inclina a proponer la irreductibilidad de la categoría de misterio. La obra de invención, la que ellos opinan que es la verdadera obra de arte literaria,

devela significaciones, contenidos, expectativas anteriormente insospechadas, entonces, parecería que el misterio se devela, pero no es así. El misterio permanece, pareciese que entonces el texto no puede ser de naturaleza documental o referencial porque se relacionaría con fenómenos concretos en los que el individuo puede incidir. Por el contrario, lo que se devela en los textos es inefable, como explica García Ponce:

> La realidad se nos presenta de pronto como un misterio, del que, simultáneamente, somos actores y espectadores. Para mí la misión del escritor consiste fundamentalmente en poner en movimiento ese misterio, hacerlo actuar, obligándolo a revelarse en toda su luminosa oscuridad. Una oscuridad que debe abrirse mediante el poder de la palabra, pero sin perder su carácter de misterio. Porque es evidente que el misterio no es aquello que está cerrado y nos revela su secreto al abrirse, sino lo que una vez abierto sigue siendo misterio, como las personas y el curso mismo de la vida. Sólo en ese sentido, la verdad de la literatura, de la poesía, puede hacerse más real que la realidad, llevándonos a ella (G., 55-56).

El uso del oxímoron "luminosa obscuridad" da buena cuenta de la tarea del autor y del texto, no se despoja al misterio de su impenetrabilidad, la misma es su condición de existencia, pero la palabra ejercida sobre él hace que esa oscuridad muestre sus secretos sin que le sean despojados. Además, el uso del sustantivo "misión" emparenta esta posición con el papel privilegiado o específico (si se quiere) que tiene el autor literario desde el Romanticismo. No se trata de un trabajo o de la remuneración producto de un contrato, es algo más inmaterial, puesto que el término "misión" nos remite a resultados o frutos inmateriales que se pueden expresar como valores, sensaciones, sentimientos.

Sobre el compromiso del autor y su texto es notorio que los cinco autobiógrafos han optado por una estrategia analítica. En las citas comentadas es patente la necesidad de explicar, teorizar, discutir de forma abstracta casi sin la asistencia de ejemplos concretos o dificultades pormenorizadas. Creemos que nos ubican en una agenda de compromisos a la

cual, con el paso del tiempo, se apegaron y produjeron textos de singular factura estética que retratan mundos más bien individuales, posiciones existenciales o problemáticas psicológicas. La excepción, probablemente, sería Vicente Leñero, pero él representa un caso dicotomizado, tanto produce obras de alto interés referencial como textos que tienen por motivo generador principal la relación del individuo con el mundo en el plano existencial, notoriamente en el plano de las necesidades espirituales.

En vista de lo anterior, es importante detenerse un poco en la naturaleza del objeto literario que los autobiógrafos poéticos quieren producir. Éste debe cumplir, óptimamente, con dos condiciones: ser un objeto estético inmanente y que impere en él la invención desechando el sustrato documental del texto o, al menos, restándole importancia.

En todas las autobiografías se manifiesta la necesidad de producir textos que funcionen por sí mismos, es decir, que no dependan de la referencialidad para cobrar significado. Por lo tanto, los textos de interés coyuntural como aquéllos de revisión histórica están fuera del espectro de interés de los autores y así se deja sentir en el pronunciamiento de principios que cada uno de los narradores plasma en las autobiografías. Se trata de una expresión pública de principios, a la manera de un manifiesto estético que se entrevera con las demás temáticas abordadas, pero que es fácilmente distinguible. La corta producción textual de todos ellos hace entendible la narración de esta preocupación.

En estas explicaciones se enfatiza el deseo de producir artefactos literarios inmanentes. Incluso, Leñero lo expresa; lo cual no deja de ser sorprendente, pues el lugar común crítico relaciona la obra de este escritor con la trinchera literaria que da cabida a la coyuntura social apremiante del contexto. Sin embargo, la autobiografía desmiente esta

exclusividad, puesto que muy temprano en el texto el narrador descarta esa supuesta transposición mecánica de la realidad a la literatura:

> [...] conversaciones fragmentarias, trampa en la que caen los escritores mediocres cuando las acumulan así, a lo fácil, so pretexto de dar el ambiente del Paseo de la Reforma a las cuatro y media de la tarde. En nada les ayuda incluir los ruidos, crac, tip, fruuuum, toptrrrr, grumnrrrruf, eicraaaaannnnf, tataratata, fiu fiuuu, porque la literatura no se hace con fragmentos de realidad, ni con estupideces ni con cinta grabadora; la literatura es algo tan serio, tan serio, tan serio (L., 23).

En su periplo existencial, el narrador descarta los acontecimientos del día, el fragor citadino, las conversaciones, en fin, el ruido; así como los métodos periodísticos de recopilación de información (el uso de la grabadora) para ser fiel al momento experimentado. No duda, igualmente en calificar a los autores que recurren a estos estímulos como mediocres. Y, sin embargo, en el texto se manifiestan a través de onomatopeyas una serie de actividades, movimientos que no es necesario narrar: un claxon, el arranque de un auto, el funcionamiento de otro y los consabidos frenazos y derrapes de los mismos. Igualmente, se hacen presentes un piropo en forma de silbido y una grosería. Todo lo cual apunta hacia el futuro dramaturgo y guionista cinematográfico, quien sabe el poder productivo del acertado uso de estímulos auditivos o visuales al producir imágenes que no necesitan, entonces, glosa alguna. La reflexión concluye al afirmar la "seriedad" de la cuestión literaria. Un acercamiento referencial no es el camino para él.[130] Como tampoco lo es para los demás, por

[130] El caso de Leñero, en este sentido, es particular porque el escritor ha sabido manejarse tanto en textos referenciales como en textos ficcionales. Tuvo una prolongada participación en proyectos periodísticos, de gran trascendencia social, *El Excélsior* de Julio Scherer y después en *Proceso*. Incursiones profesionales que fueron antecedidas por su colaboración en todo tipo de publicaciones, incluso revistas "femeninas" como *Claudia* donde trabajaba por el sueldo y donde traba amistad particularmente con José Agustín. Pero, de la misma manera, escribió teleteatros donde adaptaba cualquier clase de textos literarios canónicos para después escribir un proyecto de recreación histórica que en la década de 1960 fue trascendental, *La carreta*, sobre la independencia de México. De ahí, pasará al escenario con piezas tan importantes como *La mudanza*, *La conspiración de La Cucaña* o *La noche de Hernán Cortés*, trabajando muy de cerca con los montajes. Al mismo

ejemplo Salvador Elizondo quien, desde muy temprano en su autobiografía, señala la necesaria ficcionalización de la experiencia:

> [...] pero esos primeros versos nacían más allá o más acá del sentido que la poesía tiene como vocación de "hacer con las palabras"; nacieron, en realidad, como respuesta a la pregunta que se hace el hombre ante la contundencia de esa relación mágica que convierte a una mujer en una vivencia indefinible para él, que la convierte en la amada. ¿Qué hago?, se pregunta ante este hecho capital. Las palabras entonces, ante esta interrogante, se conjugan, se combinan, se acoplan de acuerdo a ciertas sintaxis que no están previstas o que no informan ya el concepto meramente filológico de lengua o de idioma y que tienden a constituir una plétora que las hace universales dentro de su individualización extrema, dentro de su ubicación exclusiva en una región distinta del espíritu (E., 23).

El entrecomillado del inicio "hacer con las palabras" es, en su brevedad, una posición definida de principios que remite al famoso texto de Austin *How to Do Things with Words*, publicada por primera vez en 1962. No dudamos que el autor la conociera dado su particular interés en los fenómenos del lenguaje. Igualmente, sabemos que las corrientes tanto del estructuralismo como de la filosofía del lenguaje tenían prácticamente acaparada la perspectiva teórica que apela a la inmanencia del texto literario, a la que estos autores se adhieren. Esta posición se continúa al indicar que el texto así concebido "no informa", o sea no tiene una función referencial como prioridad, o incluso de manera más extrema no puede informar, pues se dirige desde su singularidad a valores o instancias universales relacionadas con el espíritu, entidad meramente insustancial e inmanente. Se sabe la existencia y trascendencia del mismo, pero no se le puede objetivar como sí son objetivables los elementos del mundo real. En todo caso, el estímulo "real" da paso a la invención que se

tiempo, ha cultivado una obra narrativa que poco se ha valorado como *El Evangelio de Lucas Gavilán* o *La gota de agua*. Amén de sus recopilaciones y ensayos periodísticos.

desprende de la referencialidad del primero para dar cabida a un nuevo objeto, el texto literario. Es decir, la literatura no es un reflejo de lo real, sino el añadir un nuevo elemento al mundo:

> Esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez que el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer, me remitía a un mundo que en realidad todavía no he desentrañado totalmente: el que está involucrado en ciertos aspectos de la cultura y del pensamiento de China (E., 43)

El narrador alude a la famosa fotografía (ya comentada anteriormente) que desencadena la escritura de *Farabeuf* y, como él mismo apunta, le da pauta para crear una narración que se desprende del referente: una escena de tortura da pie a la narración de una relación amorosa.[131] Es imposible o desaconsejable tratar de construir un vínculo entre ambos polos, la obra de Elizondo debe sostenerse por sí misma, como de hecho es; aunque de manera imperfecta siempre. Es decir, la agenda autoral de entender ciertos fenómenos culturales no se completó, pero no por deficiencia textual, sino por la propia naturaleza infinitamente enrarecida de los procesos culturales y literarios: a mayor profundidad se produce la claridad, pero las zonas así despejadas son ahora presionadas por nuevas e insospechadas obscuridades en un sistema de comprensión y extrañamiento inagotable. En el mismo tenor, a Melo le gusta "inventar una realidad distinta a la que cotidianamente estoy supeditado" (Me., 16) cuando se trata de literatura. Mientras que a Pitol el lenguaje pictórico le proporciona más regocijo y respuestas que la propia literatura, al menos por una temporada

[131] La lectura del texto de Baudalaire sobre el erotismo, donde se presenta la fotografía, era de gran popularidad en ese entonces en México (como ya se había indicado). La misma no solo dio pie a la obra de Elizondo, su amigo cercano, el pintor Gironella la toma para una serie de cuadros. Cf. VV. AA. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ver bibliografía.

(P., 32).[132] Algo similar glosa Melo cuando señala que al escribir quiere dejar a la palabra libre de ataduras, de anexos que le estorben para que la invención surja (Me., 15). A manera de comprobación sobre la presencia compartida de este manifiesto de principios, sobre esta necesidad de producir artefactos literarios inmanentes, nos apoyaremos en una de las reflexiones de García Ponce:

> El escritor, y en especial el escritor contemporáneo, sabe que busca y se interroga sin mayores esperanzas de encontrar la respuesta, de recuperar ese absoluto que parece haberse alejado para siempre, suponiendo que alguna vez se le poseyera. La sinceridad de su búsqueda es la única que puede hacer legítima su vocación y conducirlo a la forma dentro de la que debe expresarse (G., 56)

De nueva cuenta, se localiza la necesidad de llevar a cabo una misión poco fructífera, pero que legitima su tarea, su vocación. Pero, además, con agudeza el autor señala que se trata de las condiciones en las que trabaja el autor contemporáneo. No es necesariamente un alejamiento del realismo con su consabida línea temporal y causal definida. Más bien, el escritor contemporáneo se indica, ya no puede recurrir a ello. Entonces, la literatura no es un problema de qué expresar, sino del cómo expresarlo. Es una búsqueda formal, e insistimos en este sentido de búsqueda porque la tarea no tiene fin, siempre se renueva y reactualiza:

> Conscientemente, el escritor se niega a dejar de ser niño y no quiere incorporarse a la realidad o, por lo menos, desea hacerlo de una manera distinta, con otros medios y por otro camino que el acostumbrado de sentirse vivir la vida y actuarla. En este sentido se afirma como una figura esencialmente antisocial. Su tarea no es constructiva ni intenta aportar nada al mejor desarrollo de la sociedad de una manera directa. Al contrario, pone ante ella su libertad de soñar y busca que sus sueños minen la realidad, haciéndose más reales que ella al adquirir una forma propia y colocarse fuera del tiempo (G., 44-45)

[132] En la década de los sesenta y por la facilidad de frecuentar los museos europeos, Pitol se alimenta sobre todo de las vanguardias pictóricas como: el abstraccionismo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán. Su primera novela, *El tañido de una flauta*, contiene estas observaciones y propone una lectura pictórica de la materia narrativa.

El objetivo social de la literatura está, desde esta perspectiva, negado. Por lo tanto, también se está desautorizando la función que incluso hoy en día se le adjudica a los escritores en México. Es decir, el de ser sujetos necesarios en la opinión pública, pues pueden opinar (gracias a una autorización que socialmente se les ha adjudicado) sobre una gran variedad de situaciones, las más de las veces de trascendencia nacional. Si el autobiógrafo poético rehúsa recrear la realidad y con ello explicarla de forma más explícita y, por lo tanto, indicar posibles líneas de acción en los diversos planos de la realidad (política, economía, sociedad, por ejemplo) ¿a qué nueva función está señalando? Creemos que a la naciente figura del escritor de tiempo completo, que no ostente cargos públicos, que no sea un editorialista y que no dé espaldarazos a las acciones gubernamentales o disidentes. Por el contrario, es un sujeto que quiere vivir de la literatura (en el sentido económico y existencial) y para la literatura (la producción de textos); cuyo objetivo sea producir nuevos artefactos literarios que no dependan del tiempo y el espacio para cobrar significación. La abstracción desde la singularización textual invoca a la universalización

y, por ello, a la permanencia. Esta comunión con la humanidad y no con una nacionalidad específica encuentra su nicho de acción en narrativas personales, conflictos emocionales y psicológicos y búsquedas estéticas que pueden entretener al hombre ahora, antes y mañana. Las obras literarias que realizaron estos autores son muestra fiel de ello.[133] Este es el retrato literario que quieren transmitir en sus autobiografías, así quieren ser apreciados y situados socialmente. En este contexto pueden apreciarse textos como *Los muros enemigos* de Melo, *Farabeuf* de Elizondo, *Crónica de la intervención* de García Ponce, *La voz adolorida* de Leñero o el primer ciclo novelístico de Sergio Pitol conformado por *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*. A pesar de sus diferencias, estos textos anecdotizan problemas individuales de corte psicológico, lo cual marca una diferencia mayúscula respecto a la narrativa mexicana anterior y también con una parte considerable de la narrativa de su época, puesto que esta última tiende a presentar grandes frescos sociales; en los cuales el grupo desdibuja al individuo o, visto de otra manera, el individuo tiene valor en la medida que expresa al grupo social que lo enmarca.

[133] La excepción es la doble preocupación temática de Vicente Leñero, pero insistimos, tal vez, no se ha estudiado debidamente su obra de ficción narrativa. Pues su dramaturgia sí ha gozado de una crítica detallada y la misma indica en ella la importancia de propuestas estructurales y temáticas artificiosamente novedosas y atrevidas. Es, creemos, una asignatura pendiente de la crítica el estudiar desprejuiciadamente la ficción narrativa del autor.

El yo configurado en la autobiografía poética

En el contexto de la desconfianza en la recurrencia retrospectiva, ubicada en estas autobiografías, se localiza una seguridad: el autobiógrafo poético cree vehementemente en la autenticidad de las sensaciones que lo embargan en el instante y éstas le exigen comprometerse en una tarea, la disposición a cambiar. Pero para efectuar el cambio se necesita un carácter altamente crítico y, efectivamente, las evidencias textuales que a continuación se analizan indican que el autobiógrafo poético ejerce la crítica de manera despiadada. Si la concepción de la existencia no es narrativamente lineal en estos textos, pues la única temporalidad existente es la del instante fugaz, los procesos retrospectivos o prospectivos están casi imposibilitados. Por ello, la reflexión y la racionalización, en gran medida, están excluidas de estas autobiografías. En su lugar, encontramos el imperio de las sensaciones, de los impulsos; de las opiniones poco matizadas, muy tajantes y poco formuladas a través de la racionalización o el análisis detenidos. Estas actitudes y procesos mentales son los que mueven al cambio. Incluso cuando los autores constatan el paso del tiempo y contemplan ciertos hechos, la duda sobre la naturaleza, pertinencia o trascendencia de los mismos se plantea como irresoluble; por lo que no se pueden fincar sus decisiones en ellos. Así, la crítica es también temporal, aunque revestida de una contundencia que puede ser percibida como agresiva o violenta.

En vista de esto, en primer lugar discutiremos el contenido y la forma en que este grupo de autobiógrafos poéticos ejercen la crítica a los fenómenos artísticos en general, pero particularmente a la literatura tanto propia como ajena. Una sensación de sorpresa

embarga al lector al percibir el apasionamiento con el que los narradores se refieren al fenómeno literario. Ya habíamos discutido anteriormente que para ellos la literatura es una cuestión identitaria y vital, fuera de ella no hay vida y, además, vida y literatura son entidades siamesas que si bien se retroalimentan, también se contradicen. En este marco de acción, los narradores resultan los primeros en descalificar su propia obra literaria. La misma no les merece valoración positiva alguna, desprecian sus trabajos (todavía escasamente publicados) por inmaduros, incompletos, llenos de errores y fallas.

Esta actitud tajante la ejercen tres autobiógrafos que se ensañan contra su propio trabajo. Juan Vicente Melo descalifica su obra con sentencias como ésta: "Además, como escritor que me nombro como tal, me encuentro en un momento en que me resulta difícil y orgullosamente engañoso hablar de una obra que es inexistente puesto que se reduce a dos libros de cuentos que nada aportan a la literatura mexicana." (Me., 13-14). En otras ocasiones, elogia la novela *Gazapo* de Gustavo Sainz, no sin antes señalar que este autor ha reseñado "funestamente" su colección de cuentos *Los muros enemigos* (Me., 53) e, igualmente, ha señalado que la etapa creativa que experimenta en el momento de la enunciación es tan mala como la representada por sus dos libros ya publicados (Me., 30). El reparo crítico que el narrador ejerce a la propia obra es extremadamente frontal y conclusivo. Es decir, no da pie a discusión alguna, no deja resquicios para formular un comentario alentador o que redima, de cierta forma, la etapa creativa previa o actual, ambas son mostradas al lector como hechos y valoraciones consumadas y negativas. No está poniendo a consideración, a diálogo, nada. El narrador es tanto el juez como el juzgado y no se pronuncia exonerado, por el contrario, las afirmaciones son contundentes y en vez de traer

algo a discusión, se le presenta como ocasión para que el lector observe una sentencia irrevocable.

Una actitud semejantemente despiadada muestra Leñero, aunque de una forma más problematizada y culpabilizada. Él también desprecia su obra temprana, pero demuestra grandes ambivalencias, pues se traslada de la valoración positiva a la negativa incesantemente e incluso practica el discurso directo (como buen futuro dramaturgo) para objetivar estas dos posiciones. Por lo tanto, se puede inferir que tiene muy presente al lector al momento de redactar porque considera simultáneamente dos juicios críticos disímbolos de forma tal que el propio texto está incluyendo las posibles recepciones de su obra: "¡Qué generación, Dios mío! Los nuevos valores si ninguno de ellos vale un cacahuate, vamos a ver; y aunque valieran mucho, señor, no están en edad de ponerse a hablar ni de ellos ni de su obra. Cuál obra, me pregunto yo. Un libro, dos, tres, ¿eso es una obra? Tanteos. Pecados de juventud. La gallina que pone un huevo y cacarea." (L., 19). El discurso directo reproduce una instancia de habla en la que ni el emisor, ni la situación se identifican, lo cual le brinda a la enunciación una validez descalificatoria general y permanente por la ausencia de especificidad de nombres, lugares, obras. La exclamación inicial, la pregunta retórica hacia el final y las analogías lexicalizadas aportan la carga despreciativa y de hartazgo con la que el narrador está valorando su obra literaria. Es un grito desesperado y extremo que denota la relación conflictiva que se tiene con la propia obra. En diferentes momentos, pero usando los mismos procedimientos que acabamos de mencionar, el narrador se descalifica porque considera que comete autoplagio; por ausencia de originalidad, por carecer de verdaderas

ambiciones literarias, entre otras desautorizaciones más[134] que culminan cuando el narrador se encuentra reprobando el mismo texto que se lee: "Nuevamente las descripciones fáciles, truncas, los lugares comunes para facilitar el tránsito a una nueva fase de la narración, si es que a esto, piensa, se le puede llamar una narración. Séptima línea de la cuartilla nueve, tercer borrador, ¡qué trabajo me está costando, señor Giménez Siles!" (L., 24). La estructura circular de la autobiografía de Leñero ahora se tiñe de un sentido pesimista porque la misma se compone de repeticiones inútiles, de desprecio por el texto y por la culpabilidad dirigida al dueño de Empresas Editoriales, acentuando así la dimensión de texto construido bajo pedido y no como una necesidad creativa personal. Tan es así, que indica el número de cuartillas que ha redactado, con lo cual se refrenda la categoría de texto por encargo: era necesario completar un número específico de cuartillas para componer el pequeño cuadernillo de aproximadamente 60 folios impresos a media carta.

La actitud crítica negativa llega a su paroxismo al estructurar hipotéticos juicios alrededor de su novela *Los albañiles*:

> Está insoportable, no tienes una idea. Le han llenado de humo la cabeza. Yo lo conocí cuando iba al Centro de Escritores y entonces era un buen muchacho, joven promesa; escribió un buen libro, ninguna maravilla pero es justo reconocer que Los albañiles, (*sic*) caray, no está del todo mal, se defiende bastante, es una novela esquemática, muy fría, pero con mucha garra, nada fría, bien caracterizados los personajes, pero le falta habilidad para caracterizar a los personajes, lástima esa gran riqueza de lenguaje y las fallas estructurales de su estupenda estructura, todo eso, sin embargo [...] (L., 44-45).

La doble valoración de su texto, ganador del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1963, como ya dijimos, es evidentemente contradictoria; se vuelve a recurrir al discurso directo y con registro coloquial no solo para relativizar la novela, sino para minimizar al

[134] Ver, Leñero, pp. 18-19, 24, 38, 41 y 42.

propio narrador: "era buen muchacho", "llenado de humo la cabeza", "joven promesa" son el tipo de adjetivaciones que el narrador aplica al autor de la novela, las mismas tienen fuerte carga condescendiente. Todo el conjunto proporciona un retrato muy crítico, hiperbólico y contradictorio tanto de autor como de obra.

En este punto, Sergio Pitol es mucho más cauto, pero no deja de ser altamente crítico al señalar que sus obras publicadas todavía no están a la altura de sus propias expectativas:

> Vivo ahora para escribir y entre lo que soy y lo que voy creando se ha establecido ya una relación sanguínea que no ha dado sus frutos ni en *Los climas*, que acaba de publicar la editorial Joaquín Mortiz, ni en el próximo que estoy ya preparando, ni en el siguiente, que considero todavía de aprendizaje, pero posiblemente sí en los que vendrán dentro de algunos años. Si no lo consigo habré fracasado no solamente como escritor sino como hombre (P., 28).

Este autobiógrafo no presenta ni la negatividad conclusiva de Melo ni la hipérbole contradictoria de Leñero, pero sus afirmaciones no dejan de ser contundentes. Además, un poco de historia literaria puede apoyar la valoración de los textos aludidos, pues (como habíamos dicho) tanto el segundo título de su obra, *Tiempo cercado*, como *Los climas* nunca fueron reeditados como volúmenes independientes, si bien algunos textos de los dos se rescataron e incluyeron en antologías una vez que el autor cobró reconocimiento unánime.[135] De cualquier manera, resalta el hecho de que el narrador no se jacte de ningún logro, que califique a sus obras como intentos o etapas de aprendizaje.

Por el contrario, los autores más reflexivos del grupo no hacen una valoración de su trabajo literario, al menos no en la forma que se ha comentado aquí. Elizondo habla de las

[135] En 1999 la editorial de la Universidad Veracruzana reeditó *Infierno de todos*, originalmente editado en 1957. Pero la empresa parece más bien un gesto de amabilidad por parte de esta casa de estudios a uno de sus "autores" más que una iniciativa del propio Pitol.

circunstancias y motivos artísticos que lo llevaron a la redacción de *Farabeuf*, pero en realidad no hace una valoración de la obra en sí; mientras que García Ponce sólo comenta la puesta en escena de sus obras teatrales y del hecho de que la actividad dramática le valió una residencia en Nueva York, cuyo ambiente escénico no le merece ningún elogio. Pero, en realidad, tampoco hace ningún comentario sobre su obra. Estos autobiógrafos guardan un mutismo completo, parecen no poder ejercer la autocrítica virulenta de los otros autobiógrafos poéticos, aunque como veremos sí la ejercitan en forma directa y personal.

Las opiniones que los narradores expresan acerca de otras manifestaciones artísticas u otros textos literarios, si bien son pocas, no dejan de ser igualmente lapidarias. García Ponce indica que en cuestión de gustos artísticos no le preocupa el estar al corriente ni estar enterado de las últimas modas o novedades (G., 54), paralelamente Elizondo y Pitol enuncian su desavenencia sobre las representaciones realistas en el arte, señaladamente se manifiestan contrarios a la Escuela mexicana de pintura y a la pintura y la literatura del realismo socialista; todas estas tendencias artísticas son calificadas de "ingenuas", "carentes de universalidad", "embrutecedoras" y "aburridas" (E., 26, 27 y Pitol, 43). No obstante, ninguno de los mencionados narradores dirige sus flechas a figuras específicas, exceptuando Juan Vicente Melo quien en realidad hace juicios muy comprometedores de obras y autores específicos. Así, señala que después de la publicación de *El lugar donde crece la hierba,* Luisa Josefina Hernández "ha escrito los libros más vacíos de los últimos años" (Me., 52), mientras que en un primer momento había admirado *La región más transparente* novela que ahora le "parece infecta" (Me., 55).

A este respecto, la excepción la hace Leñero quien no aventura juicios más que contra su propia figura literaria. Mientras que los otros cuatro autores ejercieron diferente tipo de crítica como reseñistas o ensayistas de la literatura, la música, las artes escénicas y plásticas, principalmente. En los juicios que acabamos de comentar es notoria esta cualidad crítica que en los medios culturales puede granjearles ascendente como enemistades profundas. De cualquier manera es necesario hacer hincapié en esta condición crítica. En primer lugar, el oficio de reseñista es un modo idóneo para allegarse recursos económicos, al buscar la independencia alejándose de los patrocinios públicos recalan en las páginas de diarios y suplementos culturales. En perspectiva, en la actualidad se aprecian estas publicaciones de difusión cultural como ideales, casi míticas en parte debido a la escasez y bajo nivel de sus contrapartes actuales. Sin embargo, es importante señalar que esta actitud crítica moldea la mirada artística de forma peculiar. El autor-reseñista aprende a examinar otros objetos artísticos, aprendizaje que se manifiesta en su propia creación como una inquietud primordial de naturaleza estética. Como se ha visto, los autobiógrafos poéticos atienden las exigencias de un objeto fundamentalmente estético, pesquisa que ensayan y valoran en su reseñismo que puede ser clasificado como profesional a partir de esta época.

Si la crítica fuera únicamente dirigida al exterior estaríamos ante un yo poético unilateral que ataca para resguardarse de posibles críticas a sí mismo y a su obra, pero no es así. Este peculiar yo configurado en las autobiografías poéticas se trata en lo personal con igual fiereza. La misma virulencia que se siente en la crítica a la propia obra literaria se ejerce a la personalidad. De nueva cuenta, el autobiógrafo poético es tanto el ejecutor de actos como el juez que los califica. Por ello, en segundo lugar, ahora examinaremos la posición que toman frente a la propia personalidad.

Esta actitud crítica da por resultado una especie de oposición social profunda compartida por todos los autobiógrafos poéticos. Inmediatamente se podría pensar que la misma se traduciría en algún tipo de posicionamiento político que, también, podría manifestarse en las respectivas obras literarias. Pero no es así, la oposición social que manejan los textos es más abstracta, menos coyuntural, no responde a ningún tipo de situación política, económica o social específica. La misma se encuentra poco delineada, pero creemos que se manifiesta como universal, inherente al género humano y, por lo tanto, no existe forma de cambiarla, modificarla o aminorarla. No obstante, les es necesario apuntar las fallas, errores o contradicciones de la condición humana. Esta oposición social es marcadamente apolítica, son pocos los comentarios que abiertamente se pronuncian acerca de la coyuntura sociopolítica del momento de la enunciación, pero si los vemos detenidamente los más directos se dirigen a la peculiar manifestación cultural emanada de la Revolución mexicana, el nacionalismo cívico y cultural. Es importante enfatizar que nunca se conecta el nacionalismo al ejercicio político autoritario, el cual (durante la década de 1960) tiene el brazo muy extendido y fortalecido. Pitol señala que no quiere ser escéptico en política y que está convencido de la necesidad de la participación personal, pero que no cree en esquemas (P., 39). Mientras que Melo quiere dejar testimonio de su posición política de esta manera:

> Luego, estalló la revolución cubana y sentí que tenía que elegir entre permanecer encerrado, mudo, muerto o ayudar a la protesta. No pertenezco a ningún partido político pero he participado en manifestaciones a favor de Cuba, Santo Domingo, el verdadero Vietnam y, en la medida de mis posibilidades, a dejar perfectamente clara mi adhesión a los pueblos y las personas que combaten por ser libres, independientes. (Me., 38)

Citamos el comentario porque es el único que remite directamente al momento de la enunciación. Para nadie (tanto defensores como detractores) puede pasar desapercibido el entonces novedoso sistema cubano implantado a partir de 1959, así como tampoco la invasión norteamericana de la República Dominicana y la guerra en Vietnam. Pero la cita resulta valiosa, creemos, porque la simpatía por la libertad y la independencia están en otras costas, no así en las mexicanas. Por omisión, se supondrá que esos valores sí existen en México y que es necesario estar del lado de quienes no los tienen. Además, el apartidismo es notorio en éste y los demás autobiógrafos poéticos; lo cual marca un verdadero distanciamiento respecto a los escritores de la primera mitad del siglo XX, para quienes la política tenía un papel central (con excepción del grupo de Contemporáneos que tuvo problemas por esta posición). Hecha esta excepción, todos los literatos hacían de la toma de posiciones políticas un acto necesario y que en muchos casos permea su ejercicio literario. Insistimos, el apartidismo y el localizar los problemas político-sociales en el exterior indican una imposibilidad, una ceguera, un desinterés por estos temas.[136] O, por lo menos, están totalmente alejados de sus preocupaciones. Aunque tal vez podríamos entenderlo de otro modo: podemos estar ante un singular acto de autocensura colectiva por parte de los escritores o ser una consigna implícita de la editorial. Al hacer un rápido cotejo histórico la posición resulta enigmática porque ni el gobierno de López Mateos y mucho menos el de

[136] Otra lectura de esta omisión podría ser vista como efecto de la guerra fría: cualquier forma de crítica se interpretaba como un atentado en contra de la estabilidad del país y el avance del comunismo. Además, Empresas Editoriales estaba apoyada por Martín Luis Guzmán quien, en este tiempo, pertenecía tanto al canon literario revolucionario como al aparato estatal autoritario en su momento más vigoroso. No es de sorprender, entonces, que Guzmán fuese quien presidiera la nueva y justificativa Comisión de Libro de Texto Gratuito, una de tantas instituciones del "ogro filantrópico" con tantos aciertos como equivocaciones. Tal vez esto haya incidido en una posible censura o autocensura en cuanto a emitir juicios o posiciones políticas sobre la realidad nacional. Igualmente, se puede pensar en la "ceguera" colectiva que la clase media mexicana tenía sobre las contradicciones del régimen que en ese entonces le favorecían.

Díaz Ordaz se distinguieron por sus políticas democráticas, por decir lo menos. En cuanto a la distribución de libros, más aun tratándose de una colección emprendida por una editorial privada, el panorama era fuertemente vigilado y siendo Empresas Editoriales un esfuerzo que pretendía vivir de sus ventas, el posicionamiento político podría exponer a peligros a la empresa económica. Tratar de vivir de textos con posiciones políticas, ya no críticas, pero sí desapegadas del discurso oficial podría causar problemas.[137] Todas estas posibles inferencias pueden resumirse, creemos, de la siguiente manera. La década en cuestión fue de un peculiar avance, estabilidad y consolidación de las capas medias urbanas, las mismas embelesadas con su propio reflejo parecía sentirse fuera de los problemas que aquejaban a la mayoría de la población, su propio desarrollo desdecía las contradicciones del sistema político-económico y así el *statu quo* se ve como ajeno y a la vez se sabe que se beneficia del mismo.

Todos, excepto Salvador Elizondo, callan sobre la imposición del nacionalismo cívico o cultural como la manifestación más directa del autoritarismo político propia del sistema mexicano hegemónico. Se puede sentir este recelo, pero no lo configuran en sus textos. Lo más cercano a una oposición a la hegemonía está presente, en clave personalizada, en la autobiografía de Elizondo:

> [...] los lunes el saludo a la bandera, un trapo sin sentido ante el que había que levantar el brazo y jurar que estaba uno dispuesto a morir; la participación en la fiesta deportiva en que era preciso retorcerse como simio al compás de las notas de un piano desvencijado, los castigos que invariablemente revelaban la falta de imaginación de los maestros: escribir mil veces una frase que expresaba una determinación radicalmente opuesta a lo que en mi interioridad era una verdad absoluta (Elizondo, 16).

[137] El propio Emmanuel Carballo en entrevista radiofónica indicó que estos textos se vendieron poco. El mercado se impuso a la censura. Pero la misma era muy efectiva, tan solo hay que recordar la salida de Arnaldo Orfila del FCE por la publicación de *Los hijos de Sánchez*, obra que desde el poder se tachó de antimexicana y difamatoria del desarrollo del país. Ningún argumento para defenderla sobre la base de que se trataba de un estudio antropológico serio valió para impedir las represalias.

Fiel a la consigna de retratarse como un ser desagregado, incompatible con toda manifestación grupal que suponga una vinculación mental y sentimental, el autobiógrafo no duda en desacralizar a la bandera nacional, a los ejercicios físicos que convierten en imitador a quien los realiza, a la falta de cuidado artístico (el piano desvencijado) y a la falta de originalidad de los castigos. Esto se complementa con comentarios posteriores en que crítica el folklorismo de "izquierdas" en las vestimentas de algunas mujeres (E., 16) y del concepto de identidad nacional expresado en algunos íconos:

> La locura no es más que una forma paroxística de la soledad. Y los mexicanos que hemos leído conscientemente a Octavio Paz somos más expertos en la soledad que nadie. Como dice este lucidísimo poeta, más o menos: el "relajo", el "vacilón", el "desmadre", todos esos vocablos mexicanos que encierran un sentido universal, expresan el sentido profundo de esa confrontación que cuando no nos aterra nos convierte en comedores de excremento, en parias desolados para quienes el mundo no deja de ser la expresión máxima de nuestra propia condición de habitantes de la cloaca cuyo *homsesickness* se expresa en la identidad de la Virgen de Guadalupe, de la serpiente que se enrosca en forma de excremento y de la puta que en el orgasmo sólo sabe decir "papacito" cuando no "mamacita" (E., 53).

Igualmente fiel a su espíritu provocador, el narrador denomina la nostalgia por el origen con el equivalente en inglés; en un movimiento (entre pedante e irónico) le da a la bandera y a la virgen del Tepeyac valores escatológicos y de sexualidad mercenaria y, por lo tanto, falsa. Estas afirmaciones no provienen de algún pensador social o algún historiador, sino de un poeta de renombre y ascendente en los asuntos nacionales. La percepción poética es, desde este punto de vista, más acertada o, mejor aún, la única acertada. Todo lo cual es congruente con las posiciones que a lo largo de su autobiografía ha defendido Elizondo. No obstante, el autobiógrafo percibe el síntoma y no la enfermedad, no le interesa aventurar

ninguna razón que explique la artificialidad de estos signos de identidad. Desde su perspectiva, no existe un sistema o estructura abarcadora que manipule estos símbolos; los despoja (o han sido despojados) de profundidad, pero su perspectiva (las más de las veces acertada y perspicaz) le impide ver que en su manifestación presente esos símbolos tienen una funcionalidad para alguien y para algo. Para poder señalar estas conclusiones sería necesario tener intereses políticos, cuestión que ni este autobiógrafo tiene ni ninguno de los otros autores. La crítica o posición política manifestada en los textos es muy escasa y carece de fundamentación, se queda en lo aparente, lo cual no deja de ser sorpresivo debido a la capacidad de observación y reflexión que presentan los narradores en otros ámbitos de desarrollo personal o colectivo.

Desde esta perspectiva, no existe ninguna explicación sobre la intolerancia que les provoca "la sociedad". Hemos entrecomillado este último término porque así lo refieren los autobiógrafos, no se trata de una posición causada por la sociedad mexicana en particular, tampoco tiene ninguna especificación histórica o económica, es decir, no perciben su animadversión social como propia del momento de la enunciación. De manera concomitante, tampoco se refugian en una época dorada, un tiempo que se perciba como más apto o armónico y que permitiese un desarrollo más integral o más humanizado. Esta posición vital es de suma importancia porque es el único rasgo que en realidad los aleja de la visión romántica que, sin darse cuenta, en realidad adoptan. Para el romanticismo europeo, el hartazgo vital que les provoca su sociedad se soluciona con una fuga mental y creativa a tiempos que consideraban más armónicos o heroicos como la Edad Media. Este escape, no existe aquí, tal vez, el existencialismo haya dejado su impronta al respecto, pues para este movimiento filosófico y artístico no hay solución posible a ciertas situaciones que son

inherentes al ser humano. El ser humano no puede escapar de su momento, del hastío, de la crueldad. No hay un sistema social que solucione esto, de ahí que este grupo de autobiógrafos se aleje conscientemente de la experiencia política. De nueva cuenta, su crítica social o su intolerancia social se manifiestan de manera abstracta, descontextualizada. Veamos cómo.

La oposición social marcada por los autores, con excepción de Leñero, puede reducirse al término intolerancia. Lo que resulta elocuente es que, como en el caso de la experiencia política, los textos no analizan las razones estructurales de este hartazgo. Tal parece que, de nueva cuenta, hay una despreocupación al respecto. Lo importante es que el yo configurado se desentiende así de la circunstancia y se ubica en preocupaciones de orden personal, íntimo y creativo:

> Acabo de cumplir treinta y cuatro años y sincera e ingenuamente declaro que mi vida todavía no ha comenzado (a pesar de que he vivido, recientemente, con intensidad, contradictoriamente, declarándome víctima de las fuerzas atávicas que me rodean o me gobiernan, enriqueciéndome un poco todos los días y destruyéndome mucho en ese combate que representa el terrible, arduo oficio de enfrentarme a una realidad que, hasta ahora, acepto porque no hay otra posible pero que, de todas maneras, me resulta intolerable) (Me., 12).

Con su peculiar estilo parentético, que marca las verdaderas confesiones del autobiógrafo, el narrador se sabe sujeto a reglas y, al mismo tiempo, crece fuera de ellas. La sociedad es repudiada y la cita indica que es el propio autobiógrafo quien se salva y se condena en un proceso que se gesta en el interior del ser. La preocupación, entonces, se centra en cuestiones personales de corte psicológico, el quiebre personal no se vincula con las asimetrías causadas entre ser y sociedad, sino entre el ser confrontado consigo mismo. Una postura más focalizada, pero del mismo corte, la presenta Pitol para explicar su estadía en el extranjero, ya que para este autobiógrafo: "Toda actitud chauvinista comenzó a

resultarme intolerable, igualmente me desagradaban la improvisación y la deshonestidad en los medios culturales y políticos del país, y, sobre todo, me asombraba el tácito acatamiento con que todo el mundo legitimaba esa situación." (P., 49). La recurrencia en el término intolerancia es destacable, se infiere que anteriormente la misma situación podría haber sido manejada más o menos con eficacia, sin que afectara mayormente al sujeto. Lo cual habla que la coyuntura no era necesariamente la detonante, más bien se indica una situación permanente que, en un momento determinado, ya no se puede aguantar. Igualmente importante es el hecho de que se señalen los defectos del medio cultural y político. Aunque nuevamente no hay especificidad alguna, todo queda en una fórmula general que no requiere compromiso por parte del narrador.[138]

Por su parte, García Ponce indica que solo alejado de, u opuesto a la sociedad es posible el crecimiento personal:

> Y tal vez la necesidad de decidirme por alguna profesión, al menos para dar una respuesta a las preguntas de mi padre, que no estaba dispuesto a seguirme manteniendo en esas condiciones, me llevó a elegir esa, que se me presentaba como la más improbable de todas. Porque todavía entonces, en ese tiempo, me parecía que los libros se escribían en una tierra de nadie, lejana e imprecisa, y que desde luego no era México. Decir vagamente que se quiere escribir no le quita, por supuesto, su carácter mítico y distante a la figura del escritor, del verdadero artista, ese ser que se desarrolla en un mundo con el que honestamente uno no siente que puede establecer algún contacto. O, al menos, esto ocurrió en mi caso (G., 19-20).

La elección profesional definitivamente produce ascendente social debido a que es el camino prestigioso de la inserción en la actividad laboral. Esto es más acuciante en las capas medias por la ausencia de medios económicos considerables, el sujeto configurado en

[138] A manera de comprobación pueden apreciarse los comentarios que más adelante el mismo autor hace respecto al arribismo y la consagración de obras y autores que inespecíficamente califica de mediocres (P., 47).

estos textos proviene de estos estratos sociales. El yo aquí configurado está en realidad dando la espalda a esta posibilidad y, por lo tanto, está despreciando los medios tradicionales de inserción y reconocimiento sociales.[139] Además, se opta por una ocupación "improbable" y que en el medio en que se desarrolla el autobiógrafo parece no tener cabida.[140] El sentido de distanciamiento social se profundiza al anotar que un "verdadero artista" vive aislado, en un mundo tan personalmente construido que impide la comunicación con el exterior. Se está en oposición total a la sociedad.

Esta posición contraria llega a un extremo singular en la figura de Elizondo quien sin reparo o pudor alguno recuerda su estadía en un pabellón psiquiátrico. Viene a colación ahora porque la reclusión de cualquier tipo (carcelaria, hospitalaria, psiquiátrica) es un confinamiento que señala la insociabilidad del sujeto. El mismo es separado del contacto con los demás sujetos respetables, socializados, aptos para la interacción. Esta experiencia de negación de acatamiento a la reglamentación social se torna en un acto casi voluntario y, lo

---

[139] Esta es una preocupación compartida. En el grupo de autobiógrafos hay dos profesionistas graduados: Leñero es ingeniero civil y Melo es médico cirujano. Profesiones que tradicionalmente son de las más prestigiosas y ellos las han abandonado al favorecer el incierto camino de las letras. Desde la perspectiva que discutimos, también se están oponiendo frontalmente a las vías del reconocimiento social. Mientras que Pitol y Elizondo abandonan los estudios universitarios en los primeros cursos, el primero Leyes y el segundo Letras Inglesas. Pitol admite su desinterés pleno por el Derecho mientras que Elizondo apunta que sabía más que sus profesores. Otra comprobación del ascendente que las profesiones tenían entonces es posible al examinar el programa de mano de *La ópera del orden*, de Alejandro Jodorowsky en donde interviene en un pequeño papel de comparsa Juan Vicente Melo. En el reparto se distingue su nombre como Dr. Juan Vicente Melo, mientras que el resto del elenco no ostenta ningún título universitario. La deferencia hecha se dimensiona aún más porque el autor no se acredita ahí por su profesión médica, en todo caso sería por su desempeño escénico. Además, una obra escénica que se jactaba de ser contraria a los valores establecidos demuestra que no era posible escaparse de todos los convencionalismos. Es un pequeño hecho que demuestra que incluso en la heterodoxia artística se trataba de ganar crédito por medios convencionales. Por ello, el abandono o recelo de las profesiones establecidas que hacen estos autores resulta más atrevido, pues se desplazan del prestigio y la remuneración económica hacia el incierto territorio de la literatura. Cf. VV. AA., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* y fotografía de programa de mano.

[140] Hasta esta época los literatos se ganaban la vida básicamente como funcionarios públicos. El modelo del escritor de tiempo completo apenas está surgiendo, como resultado del avance educativo y económico de las capas medias y tiene su referente en la figura de Salvador Novo quien se jactaba de cobrar por palabra o cuartilla redactada, aunque siempre congraciándose con el poder en turno.

que es más importante, no hace mucha resonancia en la personalidad del sujeto que la experimenta:

> En esa soledad perfecta de las tardes lluviosas del verano, amaba yo dar vueltas por el patio de la clínica pensando en todas las circunstancias que me habían conducido hasta allí y casi nunca acertaba a comprender por qué había yo pagado el precio de que me dieran toques eléctricos en el cerebro simplemente porque yo no había aceptado la realidad en la forma falaz con que hubiera sido conveniente que la aceptara para no ser un número en un tratado de psicopatología (E., 55-56).

Como se puede apreciar, la experiencia de exclusión social no es experimentada como nefasta o infamante, por el contrario es ocasión de disfrutar de una "soledad perfecta", experiencia bastante estigmatizada socialmente. El oxímoron así resulta totalmente elocuente en su capacidad de subvertir el sentido estigmatizado de la reclusión, convertido en una verdadera bendición y una burla al poder: la sociedad castiga al sujeto y éste se siente beneficiado, nunca reprendido. Para el yo configurado, le permite pasear acompañado de la lluvia (motivo melancólico y romántico) y lo agresivo de la terapia de electrochoques no provoca ningún cambio sustancial. La clasificación patológica que se le adjudica es relativizada y se entiende como una verdadera oposición social. El yo autobiográfico poético voluntariamente se opone a la sociedad, relativiza sus valores y en la exclusión finca su reino.

Los autobiógrafos poéticos en realidad realizan una crítica de la sociedad burguesa, o más bien del segmento de la burguesía del cual provienen. Difícilmente podrían ser calificados como pertenecientes a otro grupo socioeconómico que no sea el mencionado, aquél que vive de su trabajo intelectual principalmente y donde la educación formal tiene un valor primordial. No creemos que estén conscientes que hacen una crítica parcial y que la

misma está constreñida solamente a algunos aspectos de su grupo social. Sin embargo, es iluminadora.

El yo autobiográfico poético se ubica contrariamente a la reglamentación social, a cualquier señal que marque un camino preestablecido, aceptable y convencionalmente prestigioso. La refutación textual necesaria, en este caso, continúa la línea (establecida anteriormente) de la carencia de especificidad, de la abstracción; de la ausencia de objetivos, sujetos o situaciones deletreadas con nombres, fechas y lugares:

> El tiempo era una sucesión, incomprensible de cosas que acontecían al margen de la lógica. El perímetro de las estaciones del año era un zigzag que todo y nada engolfaba y solamente era posible distinguir dos épocas precisas: la del polvo y la de la lluvia. Aunado a esto recaía sobre mí la obligación malsana de tener que ir a la escuela, de estar comprometido, por primera vez en mi vida, con una comunidad, no de intereses, sino de obligaciones irritantes y las más de las veces irritantes por estúpidas: [...] (E., 16).

Como es notorio, es posible detectar la continuidad y su amplificación del repudio social en el autobiógrafo: "obligación malsana" la asistencia escolar, la comunión social se establece a través de "obligaciones irritantes" y "estúpidas". De nueva cuenta, el oxímoron y su capacidad de evidenciar contradicciones tiñe este comentario textual (y muchos otros) de pesimismo vital. Las estaciones propias del centro de México son dos fenómenos climáticos que envuelven y embargan al narrador y al tiempo, el oxímoron más abarcador es "El perímetro de las estaciones del año era un zigzag que todo y nada engolfaba". El medio ambiente físico y social no reconfortan, no asimilan al sujeto y, sobre todo, no le brinda un sentido de pertenencia tan buscado y a la vez rechazado por los autobiógrafos poéticos; movimiento psíquico que puede nombrarse como oxímoron vital: buscar y rechazar se complementan en una unidad contradictoria.

De forma paralela, García Ponce indica que la respetabilidad burguesa (él no utiliza este último adjetivo) carece de sustento y que él no está capacitado para el trabajo convencional, en vista de sus fracasos en este ámbito. Así como "tampoco llegaría a ese lado indefinido que marca con el signo de la respetabilidad y hacer parecer lógicas tantas ambiciones ilógicas." (G., 16). De igual manera, las instituciones educativas religiosas en las que cursó estudios están consideradas como contradictorias porque se castigan las faltas, los pecados, pero esto no impide la reincidencia en los mismos (G., 37). Aunque de manera menos específica, la figura del oxímoron es la que ronda estas precisiones, es la que puede dar cuenta de la convivencia contradictoria y conflictiva de dos movimientos que se manifiestan juntos, pero que tensan la situación al dirigir la atención, la mente, al sujeto en direcciones opuestas. Esto también sucede cuando el mismo García Ponce señala que asistía poco a la escuela y que leía por su parte –con singular interés- obras literarias que cuando eran asignadas en la escuela, él ignoraba totalmente (G., 20-21). Solo es necesario que un acto, libro o actividad esté sancionada por las instituciones para que éstos sean descartados, de no existir esta condición, entonces sí, son apetecibles e incluso devorados con fervor como se deduce en esta autobiografía.

El yo configurado poético ve en la categoría de aceptación y respetabilidad el signo de la inmovilidad, del estancamiento; como lo plantea el autobiógrafo Pitol:

> Por quien sabe que azar la cimentación de mi cultura o de lo que iba en camino de ser una cultura se desmoronó, sin estruendo pero totalmente, hace algunos años. Los datos que laboriosamente había ido reuniendo se desvencijaron, quizás por la desconfianza cáustica que me inspiran los valores establecidos, todo lo que pretenda ser una conclusión, todo aquello que tenga la apariencia de definitivo (P., 60).

La tríada explicativa de oraciones subordinadas procuran explicar esta negación de la funcionalidad de acumular datos culturales que, en otro tipo de yo, cimentaría una posición artística e intelectual sólida. La referencia a analogías relacionadas con el campo semántico de la construcción como "desvencijar" y "desmoronamiento" son elocuentes porque remiten a un edificio cultural que se fortalece con el paso del tiempo, pero que aquí son edificaciones mentales que se desbaratan por sus propias deficiencias, por sus propias contradicciones. No podemos más que señalar que en realidad es una marca de época, una cultura mexicana, y occidental en general, que duda de la fiabilidad de la cultura heredada. Los hijos repudian a los padres en todos los ámbitos: familiar, cultural, social; inclinándose a un caos organizado y orgánico que se expresó popularmente en la cultura alternativa, pop, juvenil, hippie y psicodélica.

Por último, el yo poético está decidido a crear, a producir su obra literaria como desafío. No le importa mucho la opinión pública y crítica (o al menos eso proclama) porque tanto busca la inserción canónica como la refuta, como se puede apreciar en los comentarios que hace Leñero acerca de la posible recepción de hipotéticas publicaciones:

> Bueno, entonces, piensa él, para que se diga eso o se tenga oportunidad de decirlo, ahí va, no tacho nada, rehago la cuartilla y escribo nuevamente: una de las mayores satisfacciones para un escritor es la de saber que ha conseguido atrapar al lector. Vale. Queda. Stet. Que el cielo lo juzgue. Aquí están sus cuarenta cuartillas, léanlas, ignórenlas, recházenlas, (sic) rómpanlas, tírenlas, elógienlas, celébrenlas (L., 43)

Las cuartillas mencionadas es el número que ya tipografiadas a media carta para impresión se convierten en 60 páginas, extensión de todos las autobiografías de la colección. El motivo central del texto de Leñero, como se ve, reverbera en toda la obra: la dificultad de la escritura y su hipotética recepción es anhelada y a la vez desechada, puesto que el narrador

utiliza una cadena verbal oximorónica para proponer actitudes ante el texto. El cierre del pensamiento echando mano exclusivamente de verbos conjugados en voz imperativa señala esta necesidad acuciante de que la obra sea examinada, que no pase desapercibida.

Creemos que el yo autobiográfico poético recurre constantemente al oxímoron por ser la figura retórica que más se aviene a su doble y contradictoria actitud frente a la sociedad que por un lado le exige respetabilidad y prestigio y, por otro, se los escamotea. En el fondo de la utilización del oxímoron yace una petición de inserción canónica y social en un lugar en vías de desarrollo e identificación social: el escritor literario de tiempo completo, profesional, quien viva de esta su actividad de naturaleza aislada y personal.

Como indicaba Pitol anteriormente, para el autobiógrafo poético cualquier signo de estabilidad es muestra de estancamiento. El autobiógrafo poético, entonces, no debe poseer una agenda de acción preestablecida, puesto que no hay valores esenciales, salvo uno: el compromiso con el cambio o con la capacidad de transformarse. En realidad, éste es el único vínculo moral que se establece y tiene gran presencia en las autobiografías poéticas. Como hemos visto, todos comparten estos rasgos del yo poético configurado textualmente. Pero, como era de suponerse, esta confluencia se manifiesta en diferentes grados, la propia recurrencia de las citas y las glosas aquí contenidas son su ejemplificación. Por ello, empezamos nombrando a Sergio Pitol, pues es este narrador-personaje principal-autor quien con mayor frecuencia indica la conveniencia del cambio. Su figura pública en gran medida está conformada por su naturaleza viajera de autoexilio que se extendió a lo largo de tres décadas. En su autobiografía, ya señala que su yo debe ser apreciado desde esta perspectiva,

pues al menos en nueve ocasiones indica los beneficios que le aporta el cambio geográfico,[141] el cual lleva implícito un cambio emocional o mental. Una especie de revitalización, de renovación de ánimos y expectativas es privilegiada desechándose así los posibles beneficios de la residencia permanente, del arraigo y la continuidad. Éstas últimas condiciones no son del agrado del autobiógrafo poético: "En el momento de emprenderlo me pareció estar llegando a una meta que me había trazado desde hacía años, desde el tiempo de mis lecturas infantiles; al regreso, lo sentí únicamente como el inicio de algo." (P., 37) El narrador hace referencia a un primer viaje que lo llevó a Cuba y Venezuela y si bien narra algunos hechos, lugares y personas; la posibilidad de narrar un relato de viajes es desechada para dar paso a los beneficios que le reporta el constante movimiento: "No fue tanto lo que me entregó desde un punto de vista cultural como el planteamiento de una serie de exigencias morales, la necesidad de una mayor autenticidad en mi trato con el mundo." (P., 37). Es destacable que el yo intelectualizado da paso a una transformación más bien vital, de escala de valores e imperativos morales y de autenticidad que, por cierto, no encontraba en el ambiente cultural de la Ciudad de México y que forma parte de la crítica social que anteriormente se ha discutido. Para comprobar que el narrador está únicamente comprometido al cambio podemos ver que líneas más adelante afirma que las razones que lo llevaron a emigrar ya se habían esfumado y no obstante el deambular continúa y se proyecta proleptícamente como la única condición del sujeto (P., 48) pues le aporta un inusitada sensación de libertad que,

[141] En los siguientes párrafos citaremos algunos de ellos, pero se puede cotejar lo que aquí afirmamos en las páginas 21, 34 (dos ocasiones textuales), 37 (dos ocasiones textuales), 45, 48, 49, 50 y 57 (una referencia textual en cada página). Por la ubicación de las menciones resulta fácil deducir que anecdóticamente corresponden a la etapa previa y durante el momento de la enunciación, su primera juventud, cuando abandona el país en 1961. El autor ajusta su pasado a su condición presente y por ello le interesa fincar en la primera juventud la razón de su existencia al momento de la enunciación.

piensa, anclándose a una geografía tendería a desaparecer (P., 49).[142] Esta estrategia vital de estar dispuesto a lo inesperado es la tónica dominante en toda la autobiografía. La misma le reporta siempre sorpresas beneficiosas que minimizan las inconveniencias de la incertidumbre:

> Desde aquella primera salida, hace cinco años, mi vida ha estado regida en buena parte por el azar. Lo único invariable han sido los problemas económicos y las horas diarias dedicadas a escribir. Hubo días sobre todo durante mi primera estancia en Europa, en que mi primera preocupación al despertar era cómo conseguir lo indispensable para poder tomar un café y un panecillo, y, sin embargo, horas más tarde recorrer toda Roma en uno de los automóviles más suntuosos que existen (P., 50).

Se nota una gran congruencia en el yo configurado, se ha desatado de las comodidades y certidumbres de la vida burguesa profesional, se perciben con paciencia los riesgos y carencias, pero la tarea creativa no se ve interrumpida. Finalmente, se cierra la apreciación con una actividad inesperada que no requiere dinero, sino disposición y tiempo; cualidades que le sobran y que su condición anterior le escatimaba. Además, el pasaje puede concebirse como un movimiento oximorónico: la penuria al despertar convive armónicamente con el paseo en un elegante auto realizado más tarde el mismo día. Algo muy parecido experimenta el yo configurado en la autobiografía de García Ponce quien también viaja largamente por Europa embargado tanto de una peculiar sensación de libertad como de extrañeza:

> La tradición nos entrega muchas posibles interpretaciones sobre el sentido de los viajes. Como me ocurre con la mayor parte de las cosas, yo nunca he podido ver claramente lo que pasó en mí durante ese tiempo. Recuerdo, por encima de todo, la sensación de independencia. El hecho de estar en todos los lugares entregado por completo a ellos, pero con el contradictorio sentimiento de "no pertenecer"

[142] Esta línea analítica es la que sigo en "La estructuración espacial de la autobiografía de Sergio Pitol", de manera similar ahí se propone entender los movimientos vitales de los personajes de este autor, v. Bibliografía.

determinando todas las relaciones. Y, tal vez, lo que llegué a cultivar con mayor placer fue esa sensación. Venía acompañada, además, del oscuro reconocimiento de un despertar de posibles potencialidades (G., 22).

Aunque las similitudes son todavía más interesantes porque en la siguiente cita, García Ponce reflexiona sobre las mismas carencias o estrecheces económicas mencionadas por Pitol que son ampliamente compensadas con los estímulos creativos o culturales:

Desde entonces, como siempre ocurre, tal vez por desgracia, la vida ha demostrado que nunca escoge colores tan definitivos como los que teñían de dramatismo las palabras de mi padre. Aunque algunas veces me he levantado de la mesa, en el sentido más amplio de la palabra, un tanto insatisfecho, no puedo decir que me he muerto de hambre, y por lo menos he visto algunas de mis obras de teatro representadas y mis libros publicados, he llegado hasta estar en el Palacio de Bellas Artes escuchándome un tanto asombrado leer mis propias confesiones profesionales como narrador y ahora trato de ampliarlas, nada menos que para un editor que me las ha encargado (G., 17).

El reconocimiento público convive conflictivamente con la escasez económica (se vuelve a presentar el oxímoron vital), pero esto no es apreciado (en ninguno de los dos autobiógrafos) como un problema. Tal vez sea el precio que se debe pagar, en una sociedad como la mexicana, por tener independencia individual y creativa. La presión social, personificada por la voz admonitoria paterna, es desoída, desautorizada y así el yo configurado obtiene la categoría de autor, valga la redundancia, autorizado.

Aquí podemos reafirmar esta especie de oxímoron existencial (si esto es posible); las carencias materiales conviven en el mismo sujeto, con recompensas emotivas, artísticas y vocacionales enormes, una sensación apreciada y común a todos los autobiógrafos poéticos, la independencia del sujeto conlleva una fuerte presencia de alienación psíquica. Se sienten conectados con el rededor, pero esa conexión no es del todo confiable, siempre está en

negociación. De cualquier manera, vemos que este rasgo es de los más apreciados, libertad para ser existencialmente, para entrar y salir de cualquier situación y para crear.

Como se puede deducir, la estabilidad no es un valor para el autobiógrafo poético y enarbola sus cambios como triunfos de la individualidad ante una sociedad que quiere coartar al ser, hacerlo permanentemente dependiente y clasificado, en fin, inmovilizarlo. Pero las estrategias para ejercer el cambio, la transformación, son variadas. En el caso de Melo es una actitud que debe reportar el factor sorpresa para él y para quienes le rodean:

> También naturalmente!!!!: [...] de la misma manera que me escabullo, me escondo, me disfrazo, me descaro, lloro, me convenzo de que soy víctima de las fuerzas atávicas que me rodean o me gobiernan y consigo, siempre, ser otro, el mismo pero otro, siempre distinto y (espero) siempre sorprendente para los demás y para mí mismo, siempre distinto (y no lo espero) siempre decepcionante para los demás y para mí mismo (Me., 15-16).

El encabalgamiento le proporciona una ligereza al movimiento mental que conlleva una serie concatenada de actitudes, de comportamientos que se ven apurados (gracias a las verbalizaciones en presente de indicativo) de tal manera que el lector literalmente está viendo ese accionar en múltiples y contradictorias direcciones. Creemos que estamos frente a un privilegiado momento de observación de un yo configurado que está dispuesto a cambiar y que está cambiando a la medida que se escribe a sí mismo y uno actualiza este incesante movimiento en la lectura; se trata de uno de los privilegios de la literatura autorreferencial, sin lugar a dudas. Algo muy similar encontramos en la autobiografía de Leñero al hablar de "sus vocaciones profesionales":

> [...] quisiera retroceder la cinta de la grabadora para comenzar de nuevo a partir de mil novecientos cincuenta y uno. ¿Si volvieras a nacer qué te gustaría estudiar? Ingeniería, miente. Quisiera ser ingeniero, pero un ingeniero que escribe libros, miente.

> Un buen calculista de estructuras. Catedrático de estructuras hiperestáticas. Asistir a congresos de ingeniería civil, diseñar losas infinitas, increíbles. Ingeniero por aquí, ingeniero por allá. No, le dice a su esposa, ¿sabes qué me gustaría haber sido? Músico. Dominar a la perfección algún, cualquier instrumento musical. O no, me gustaría ser pintor; un pintor atormentado (L., 59).

En este ejemplo textual existe también una gran fluidez de pensamientos, el encabalgamiento si bien menos acucioso, también se traduce en una gran agilidad mental que se dirige a las profesiones más disímbolas, desde el imaginario social repudiado, como son la pintura, la ingeniería y la música. Claro que se distingue entre ellas la ingeniería, profesión que ejerció durante algún tiempo, pero (como se había señalado) abandona para entregarse al incierto camino de la literatura.

De esta manera, los autobiógrafos entienden su vida personal tanto en el momento de la enunciación como en el momento del enunciado. Revisemos brevemente esta última, la infancia cotejada con el joven escritor. Pitol indica que tenía una gran habilidad deportiva durante la infancia que, de acuerdo a las evidencias corporales del momento de la enunciación, nadie creería ahora (P., 21). Por su parte, Elizondo abre su autobiografía con varios recuerdos infantiles que pueden ser clasificados como políticamente incorrectos: "Un día llegó la noticia: la guerra había empezado. Íntimamente sentía yo la alegría de poder participar en un juego que hasta entonces nunca había jugado: el de 'alemanes contra ingleses'. Por lo general nadie quería ser 'inglés' en aquellos tiempos." (E., 17) En su habitual estilo escandalizador, el narrador hace un arreglo sintáctico que no deja ver si ese progermanismo perdura o se ha transformado en algo más afín a los tiempos de la enunciación, en cierta forma el narrador se exonera en la última oración al indicar que todo

el ambiente se inclinaba hacia el lado alemán. [143] Lo mismo se puede decir de la escena cuando el niño rememorado, azuzado por su niñera teutona, insulta a unos famélicos niños judíos que buscan alimento en los botes de basura del barrio privilegiado donde se situaba la residencia familiar, cuando el padre del narrador se encontraba en misión diplomática en Alemania (E., 14).

Por último, la fidelidad creativa (fincada desde la infancia) no es acompañada por alguna otra fidelidad y esta afirmación se hace sin ningún remordimiento o añoranza de por medio. Melo indica que incluso sus gustos musicales (tan preciados por él) han variado con el paso del tiempo (Me., 40); Pitol señala que creyó que su vocación escritural se encontraba en el ensayo en un principio (P., 34); mientras que Elizondo destaca su gusto y disgusto alternos por las *Rimas* de Bécquer (E., 21).

A pesar de que los narradores han señalado que desean ser leídos como escritores profesionales relacionados exclusivamente con sus proyectos creativos, los textos satisfacen, sin que esto sea un propósito autoral, las expectativas tradicionales que la lectura autobiográfica espera conocer. De esta manera, la conceptualización de la infancia y de la personalidad están presentes en las autobiografías poéticas. En esta búsqueda, los textos se resisten a dar indicios o pasajes específicos sobre esa primera etapa de la vida. No son fácilmente localizables y los detalles, descripciones y apreciaciones se narran con codicia. Sin embargo, trataremos de dar la visión que tienen sobre la infancia los autobiógrafos poéticos; bajo la advertencia que esta tematización es la menos abundante en los textos.

[143] Se ha estudiado ya las simpatías que despertaba el régimen alemán en toda Latinoamérica, México no era la excepción, pero la historia oficial mexicana (de filiación aliada) había ocultado un tanto la amplia aceptación de este sistema político, sobre todo en los estratos económicamente más privilegiados.

El primer rasgo que localizamos tiene que ver con lo que la crítica ha dado en llamar la espacialización de la infancia. Se afirma que como los primeros años son más bien nebulosos en cuanto a una verdadera racionalización y conceptualización de los acontecimientos, se tiende a recordar lugares, antes que personas o sensaciones. O, visto de otra manera, al recuerdo de los lugares se les adjudica inconscientemente sentimientos o sensaciones. La naturaleza y trascendencia de los mismos raramente se comprenden en el momento de la redacción. La única certeza es que en general la infancia remite al concepto de paraíso perdido e irrecuperable. Pérdida que a través de la literatura trataran, siempre infructuosamente de solucionar. [144]

Las espacializaciones más específicas las proporcionan Pitol y García Ponce. En ellas detectamos una verdadera renuencia a hablar de la infancia porque se mencionan estructuras, edificaciones y los lugares que las contienen, pero los relatos en este aspecto parecen contemplar monumentos a los cuales se les puede admirar, pero su tránsito por ellos está prohibido:

> Lo que después he sido, lo estoy siendo ahora, tiene sus raíces más profundas en aquellos mundos, el del ingenio, el de la perdida colonia de italianos en el corazón de Veracruz, en los paisajes siempre desbordantes, en el contacto de la naturaleza y sus misterios, en el continuo asombro ante las complicadas relaciones humanas de la gente que jugaba por las tardes al cricket y al tennis, por las noches a las cartas y el mundo más pintoresco, más abigarrado, pero a la vez más deslucido que se agrupaba en las casa de afuera de los muros (P., 23).

[144] Ante la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado, se recurre a la recuperación simbólica del espacio pasado desde el presente. Finalmente, el espacio sigue y, óptimamente, seguirá existiendo. Es un referente material más o menos seguro, el yo de cualquier manera se compromete pues en la mayoría de los casos el espacio se transforma, cuando no se degrada y produce una sensación de desolación en quien contempla. Los espacios evocados por los autores son concebidos desde afuera y en ellos impera la extensión. Es decir, son espacios abiertos, transitable y algo amenazantes por sus grandes dimensiones. Para comprobar esto puede leerse, a manera de contraste, el artículo de Antonio Bueno García, "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo." V. Bibliografía.

El primer reparo que se podría formular a los argumentos que estamos esgrimiendo ahora es que el narrador sí indica, al centro del párrafo, la vida emocional de un grupo de personas, pero el mismo no está especificado, no hay ninguna personalidad distinguible, es una denominación grupal que no compromete el recuerdo. En cambio, dicha denominación esta "arropada" por la descripción de dos espacios que se plantean como coexistentes, pero contradictorios (de nuevo el oxímoron). El narrador, en una especie de acto confesional, señala que ahí se decidió su destino, pero no sabemos de qué manera, cuáles elementos fueron los trascendentes y quién intervino en este proceso. Hay una gran reticencia a abrir esa caja de Pandora, tan sólo se llega a espacializar la experiencia, en este caso la infancia (como en todos los demás autores de este grupo) parece añorarse, pero les está vedado ese territorio. Siendo adolescente, el narrador dice que la ciudad de Córdoba, Veracruz, fue definitiva en su formación, pero de nueva cuenta no especifica ninguna situación o encuentro personal que ayude a comprender porque afirma que en esa ciudad se desarrolló una timidez extrema, misma que sigue aquejándolo en la capital del país (P., 27).

Algo sorprendentemente similar se hace visible en la autobiografía de García Ponce al narrar su mudanza del sureste a la Ciudad de México. La lectura tiene una agenda de expectativas que aquí no se satisfacen porque cancela el conocimiento sobre qué cambios personales significó, qué cariños dejó, qué nuevas situaciones y personas tuvo oportunidad de conocer en su nuevo lugar de residencia. Pues no, a lo único que atina el autor es a describir los cambios de la casa habitación:

> Es difícil encontrar el verdadero sentido de la infancia, pero más allá de él, no cabe duda de que para mí su final se encuentra al salir de Yucatán, aun cuando algunas de

> sus características se prolongaran hasta más adelante. Exteriormente, el cambio fue definitivo. De la enorme casa de mi abuela con su inagotable patio unido a otros patios semejantes pasaba a otra casa en la Colonia Hipódromo, cuyo único árbol era la Jacaranda frente a la ventana (G., 33).

El adjetivo "exteriormente" nos ayuda a explicar las reticencias y dificultades que tiene el narrador. El mismo abre el párrafo indicando que es problemático para él, como para todos los demás narradores, abordar la infancia. No obstante, es detectable que hay implícita en las descripciones espaciales de los lugares de residencia una apreciación de degradación entre los espacios interconectados de manera inagotable y lo restringido de la casa en la ciudad capital. Mientras que el primero se antoja como infinito, como un dibujo de Escher, con las posibilidades de perderse y la satisfacción de encontrarse, el espacio acotado del D. F. muestra la vida solo a través de la ventana, corporizada en un único árbol. La pérdida ha sido de considerable magnitud, causa tal dolor o sentimientos encontrados que solo se puede abordar analógicamente, un acercamiento frontal resultaría muy angustiante y comprometería al yo configurado. Este planteamiento es válido para todos los textos porque todos tienen verdaderos conflictos para narrar su infancia.

La dificultad está fincada en su desacuerdo existencial permanente con el mundo. La narración que se hace en la autobiografía de García Ponce, único e iluminador, acerca de una verdadera mitologización familiar sobre las circunstancias de su nacimiento y cómo lo conceptualiza él en el momento de la enunciación apuntan en el sentido de repudio general por el mundo:

> Dentro de mi relato, yo podría empezar ahora, aunque demasiado tarde quizás, con una verdad incontrovertible: nací en Mérida, Yucatán, el 22 de septiembre de 1932. Mi madre, apoyada por el testimonio de mi padre, mi abuela y hasta mi nana, que entonces era la suya y ahora lo es de vez en cuando de mis hijos, asegura que si el acto de

> parirme estuvo cerca de costarle la vida, los nueve meses de embarazo fueron una tortura tan ininterrumpida que casi le hicieron desear perderla. Según parece, nunca logré encontrar acomodo normal en su interior y hasta el último momento coloqué la cabeza donde debería poner los pies, la obligué a guardar cama y a vomitar sin descanso. [...] Sin embargo, la experiencia conmigo no debe haber sido totalmente negativa, porque después mi madre tuvo otros seis hijos, por fortuna sin tantas dificultades y hasta en algunas ocasiones, si la memoria no me engaña, con asombrosa facilidad. Pero respecto a mí, quizás no es imposible ver en esta reluctante obediencia a la necesidad de salir al mundo una probable imagen de mi relación con él. Muchas veces he pensado en cómo se hubiera formado el orden familiar si yo fuera nonato (G., 27).

Usamos la expresión "mitología familiar" porque obviamente las circunstancias de su nacimiento deben ser un collage de opiniones de otros, manifestadas y recogidas a través del tiempo, y donde se mezclan hechos verificables con la inescapable nivel de deformación que imponen el tiempo y las circunstancias. ¿Pero por qué destacar este episodio en un texto que se niega reiteradamente a ser personal? El mismo contiene encapsulado el lugar incómodo que siente (y claro que disfruta) el autobiógrafo poético respecto a su alrededor. Es una forma bastante oblicua de singularizarse, de salirse de la norma. El personaje produjo incontables malestares a su madre, cuestión que sorprendentemente no se produce en ocasiones posteriores. ¿Qué de especial tenía este nonato que sus otros seis hermanos no pudieron producir? Es notorio que entonces se trata de una mitologización porque no se pueden relacionar las dificultades de gestación y alumbramiento con factores verificables de condiciones de salud, sería muy raro que de haber existido las mismas se volvieran a presentar y muy probablemente de manera acentuada. Pero no es así. El autobiógrafo poético tiene necesidad de singularizarse a través de desestabilizar el orden de las cosas, a través del escándalo, de la falta que no se oculta, de la sorpresa que alguna capacidad especial puede producir. Además, hay que refrendar la dualidad que utiliza todo el tiempo este personaje que se mueve entre la narración brevemente anecdótica y su glosa ensayística que avasalla

en extensión a la primera. El narrador, en este caso, analiza su propio mito, su iconoclasta posición fetal se traduce en su iconoclasta posición existencial, estar al revés de la norma es su opción de estar en el mundo, lugar donde se está en posición crítica y en protesta. El autobiógrafo poético se sabe poseedor de estas características desestabilizadoras y sopesa la posibilidad de su exclusión de un mundo que, como hemos dicho, repudia y experimenta a regañadientes. Así, la infancia se ha ajustado a las circunstancias de la enunciación, del yo configurado en el texto. No tenemos acceso a esa etapa de vida, pero sí al enunciante y a su forma de explicarse en el mundo.

El pasaje recién analizado también cumple la función de producir sorpresa, de llamar la atención. Ésta es también una sensación que el autobiógrafo poético quiere causar, ya sea porque escandaliza (como el episodio ya nombrado de Elizondo en donde insulta a unos niños hambrientos) o porque fascina como en esta rememoración de Melo:

> De niño, yo era el que contaba historias fabulosas a mi nana mientras ella, desobedeciendo encargos paternos, me escuchaba hasta altas horas de la noche, muy atenta, muy sorprendida, preguntándome de vez en cuando quien me las había enseñado. Tenía entonces un doble secreto: inventar historias y adivinar el número de la línea de los tranvías [...] ("¿Cómo lo haces?" "Pues, así: oigo y adivino") (Me., 20-21)[145]

El embeleso, la fascinación ante la demostración de un misterio (que mantiene su categoría de incomunicable) es otro de los métodos que el autobiógrafo poético tiene de

[145] Estas cualidades son muy estimadas por el autobiógrafo, puesto que las vuelve a glosar un poco más adelante en su texto: "Fui entonces todos los personajes que, luego, modificados, contaba sus aventuras en tardes de norte o de agobiante calor a un público que me escuchaba, crédulo, paciente, divertido, asombrado, en el cuarto que tuve una vez en la casa de Veracruz que hoy está alquilada." (Me., 27). Hay que notar el énfasis en la espacialización de la experiencia, el lugar ahora no le es accesible como tampoco le es accesible lo que contiene: la infancia. En este caso, como casi siempre en la lectura autobiográfica, la autenticidad del acceso vedado no nos entretiene, por el contrario, es la imposibilidad del acceso (visto como símbolo) lo que interesa. Parece ser que el mundo familiar y sus hitos le son ahora infranqueables al autor.

focalizar la atención no tanto en su persona, sino en sus habilidades extraordinarias, en este caso en poder de invención y de adivinación metonímica: adivina el número de ruta de los diferentes tranvías por sus sonidos particulares. Esas señales sonoras llevan codificadas la ruta y sólo el personaje puede descifrarlas. El poder denotador del sonido es presentado como la prefiguración del adulto melómano y crítico de recitales y conciertos. Además, su poder de fascinación subvierte las relaciones de edad, es el niño quien cautiva al adulto y éste (a su vez) se desentiende de sus obligaciones de adulto y se convierte en el niño manipulado.

En la escasa representación de la infancia contenida en las autobiografías poéticas podemos ver que los narradores han impregnado la tematización de una serie de cualidades que son las que quieren producir en su mundo adulto. Si las mismas son auténticas o no, es una cuestión que no nos preocupa en una lectura propiamente autobiográfica, nuestro interés radica en si las tematizaciones (en este caso de la infancia) se relacionan con un registro de veracidad con el sujeto que las escribe.[146] De este modo, sabemos que los autores se adjudican un papel protagónico desde la infancia que se compone de los factores de sorpresa producida por distintos medios y con diversos impactos en el lector, de su incomodidad para vivir en el mundo y de su elección de un lugar perenemente cuestionador del entorno en que habitan. Igualmente, la infancia se amolda a las características encomiables del enunciador en el momento de la enunciación y se logra, por fin, cierto grado de continuidad, de coherencia, de causalidad que se mueve más bien en el plano inconsciente.

Igualmente, las reticencias para hablar de sí mismos se pueden entender como una necesidad auténtica de ocultarse, de no ser transparentes. El autobiógrafo poético se sabe

[146] De nueva cuenta, en este aspecto nos apoyamos en el deslinde que hace Lejeune entre autenticidad y veracidad, Cfr. "El pacto autobiográfico". V. Bibliografía.

débil, frágil, atormentado y siente la necesidad de esconder o disfrazar estos rasgos. Es un movimiento entre pudoroso y exhibicionista, pues a pesar de manifestar realmente estas reticencias, las mismas no obstaculizaron la escritura autobiográfica. El verdadero pudor se manifiesta en la ausencia de texto, en el silencio que no deja de ser elocuente.[147]

No obstante, hay pequeños pasajes, a veces frases o silencios que resultan significativos cuando inquirimos sobre el peso de la infancia. Lo mismo sucede con la importancia de las demás relaciones interpersonales que se suceden tanto en el pasado inmediato como en el momento de la enunciación. Su contenido es más o menos variado en temática y énfasis, pueden tratar las relaciones amorosas, la familia, la percepción del propio yo, las rutinas laborales y creativas, entre otras que analizaremos ahora.

En cuanto a la percepción frontal del yo, estas autobiografías poéticas son bastante magras. Por supuesto que una lectura autobiográfica atenta puede descifrar la percepción del yo, a pesar de las barreras que el autor pueda levantar. Sin embargo, lo que nos interesa es examinar esos escasos momentos textuales en que abierta y focalizadamente el yo configurado en el texto se observa a sí mismo y esta indagación se traduce en mensajes literales que raramente son analíticos o reflexivos. Esto resulta extraño porque, a lo largo del análisis, los autobiógrafos poéticos se han mostrado como críticos perspicaces e incisivos, cualidad que se pierde cuando el objeto y sujeto de la observación son ellos mismos. Como

[147] Los autores verdaderamente pudorosos, simplemente no entregaron texto alguno, a pesar de estar anunciados en las solapas y contraportadas de los volúmenes publicados, como en el caso de José Emilio Pacheco y Fernando del Paso. Nuestros autores pueden ser abordados en clave personal, aunque no lo quieran. Como lo afirma Bruss quien concluye que nos pueden escamotear u ocultar la información, pero nos dan en el texto la llave que abre ese mismo universo que nos quieren ocultar: "But what I hope I have demostrated is that the choices which give caracter to an act and provide for each autobiographer, 'caught in the act', his own tenuous immortality are also in some measure universal. An autobiographer may inhabit an apparently private world, but it is a world to which, in writing, he cannot help but give us a key." Elizabeth Bruss, *Op. cit.*, p. 31. V. Bibliografía.

sabemos, los autobiógrafos poéticos se perciben como desubicados del entorno y de sus relaciones. Cuando la observación es propia el yo configurado se inhibe, no se reconoce y trata de ocultarse. Veamos cómo procede Juan Vicente Melo al momento de tratar de hablar de sí mismo:

> Hablar de mí mismo me resulta el género literario más difícil. Más aún que escribir un cuento o redactar un capítulo de esa novela en la que actualmente trabajo; inclusive más difícil que establecer juicios críticos en las notas sobre libros o conciertos que entrego en el momento en que se cierra la edición de las revistas o suplementos culturales en que periódicamente colaboro (Me., 11).

Ante la dificultad expresada, el autor inmediatamente centra la atención en su figura pública que es, como sabemos, el interés que debería tener el lector, pero no sólo le escamotea el contenido personal al lector; en realidad lo está haciendo con él mismo. Aquí no hay reflexión sobre la imposibilidad en sí, lo cual podría proporcionar atisbos valiosos al respecto. Tal parece que las capacidades críticas aludidas desaparecen cuando el autobiógrafo es objeto y sujeto de su texto en cuanto a su personalidad, su manera de comprenderse a sí mismo, es decir, no contextualizado o relacionado con el exterior. Algo muy similar sucede con las otras autobiografías: apenas logran enunciar sentencias tímidas y no hay disposición para glosarlas. Por ejemplo, Juan García Ponce deja ver a medias que en realidad el tema de la vocación literaria (aunado a la presión familiar por que obtenga una profesión) no lo preocupaban en absoluto (G., 19) de igual manera elogia el tiempo libre, aunque en realidad no explica para qué le es útil (G., 51). Mientras que Elizondo muestra un exacerbado ensimismamiento: "El tiempo llegará sin duda en que abandone este lirismo en aras del supremo menester, o mester poético, pero es que estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo." (E.,

25)[148] Hay en el uso intertextual no explícito de un verso de Salvador Díaz Mirón la ocasión para eludir la observación volcada a sí mismo y convierte el cuestionamiento en una oportunidad para jugarle al lector una broma. Sólo cierto conocedor de la lírica mexicana de mediados del siglo XIX podría detectarla y se convierte en cómplice de la broma, mientras que los demás son víctimas de la misma evidenciando así su ingenuidad al momento de leer. Ambas opciones conviven en la fórmula, pero son coincidentes en el hecho de que distraen la atención del yo configurado en el texto y distraen la atención del propio personaje sobre la posibilidad de examinar las causas y consecuencias de sus actos.

La misma dinámica establece Pitol porque se afana una y otra vez, al inicio de su autobiografía, en construir una serie de murallas analíticas que quieren prevenir sobre la inautenticidad del hecho autobiográfico:

> Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta. Es una dimensión abierta en la que todo ocurre; los acontecimientos se desbordan como en cataratas. Se puede entretejer con ellos un rosario y otro y otro más, y aunque los resultados sean opuestos serán siempre coherentes. De cualquier manera todos sabemos que hay ciertos momentos que se grabaron para siempre y nos conformamos de tal o cual manera (P., 23)

Lo que más llama la atención de esta actitud textual es su reiteración y su traición inmediata en actos que denotan una gran conciencia del texto, el mismo quiere ser controlado y por ello se recurre a precisiones como la recién citada. Por supuesto que en el plano teórico el personaje-narrador tiene razón, cualquier etapa vital puede recomponerse y así ajustarse a

[148] El autor alude a un famoso poema premodernista de Salvador Díaz Mirón "A Gloria" al mencionar "el esplendor del cielo", ubicado en el cuarto verso de la segunda cuarteta de este poema, en un juego intertextual que le sirve para burlarse o por lo menos relativizar los afanes literarios de trascendencia. Casi imperceptiblemente se burla del lector ingenuo y poco letrado.

los requerimientos del momento de la enunciación, esto no está en cuestionamiento. Por el contrario, el pasaje (como gran parte de esta autobiografía) quiere ser controlado y en efecto así es, pero sabemos que el texto se independiza de su autor e irremediablemente lo evidencia. Hay dos términos que así nos lo hacen notar "cataratas" y "rosarios", bien elegidos en el nivel explícito se asemejan por su constante fluir sin principio ni fin, pero también contienen el signo de lo irremediable, de lo que se impone por su contundencia (el agua en caída libre) y por ser depósito de la culpa y la posibilidad del perdón (la repetición de una oración y el infinito repasar de las cuentas de una especie de collar). Aquí todas estas lecturas conviven y compiten por prevalecer sin que haya un vencedor definitivo, pero este bagaje analítico quiere ser un impedimento para llevar a cabo la introspección, sobre todo del yo representado en el texto, y procura contagiar al lector con la misma actitud.

En el caso de Leñero no encontramos una actitud textual diferente, aunque sí conseguida por otros medios. El futuro dramaturgo presenta frescos vitales que lo involucran, pero como es él quien realiza la descripción del conjunto descrito sólo implícitamente se autoexamina. Raramente ejerce su capacidad de observación sobre sí mismo. Desplaza esta actitud al entorno y así se descompromete con los sucesos. Esto es muy evidente desde las primeras páginas en las cuales describe los preparativos que se hacen en su hogar para salir por la mañana a las actividades cotidianas (L., 13) como también en ocasión de sus frecuentes problemas para emprender el trabajo creativo –verdadero tema de su autobiografía. Las más de las veces es tal la necesidad de no examinarse que los pasajes están escritos en tercera persona, en un afán de objetivarse y sólo contemplarse actuando, esta textualización le impide reflexionarse, verse, juzgarse, comprometerse, explicarse (L., 27). En instancias excepcionales logra expresarse en primera persona, como aquí:

> No soy un imbécil. Soy un escritor. Conozco mi oficio. Puedo hacer con las palabras lo que se me antoje; sólo necesito ponerme a escribir, a trabajar, mandar todo al diablo y no pensar más que en mi novela, en mi novela, en mi novela. Ésta es la única que importa. Las otras pertenecen al pretérito. Buenas o malas o regulares, completas o incompletas, logradas o malogradas, ya fueron escritas. Ahora sólo existe Punto de vista: mi novela: mi novia: mi mujer: mi amante; el mundo donde yo puedo ser yo, repleto de mí mismo, liberado, feliz y apto para hacer feliz a los que conmigo existen, piensa (L., 37-38).

Es evidente el grado de confesionalidad que se percibe aquí, es sentencioso en el sentido de que las afirmaciones cobijan preocupaciones o dudas de gran importancia para el autobiógrafo. El yo configurado ha dudado de sí, se ha creído imbécil, ha dudado de su vocación. Los agravios aquí contenidos no podrían haberse expresado en las otras instancias discursivas con la utilización de la tercera persona. Pero, todavía más importante nos parece que la cita anterior es la huella de un episodio omitido y conflictivo, aquél en el que ha dudado de sus capacidades y posibilidades de ostentarse como escritor. Además, hacia la mitad del pasaje está este singular uso de los dos puntos que quieren explicar cómo la experiencia creativa es envolvente, total, avasalladora una vez que se ha logrado activar el proceso escritural. No podemos dejar pasar de largo el hecho de que esta situación sea calificada en femenino y en tres instancias de corte íntimo: novia, mujer (en el sentido de esposa) y amante. Un sesgo muy machista, no cabe duda, considerar el terreno creativo como un territorio a conquistar y aprovechar de manera diferenciada. Es más, el usar el sustantivo mujer como equivalente de esposa ya es muestra fiel de la mirada patriarcal que inunda el texto, difícilmente podría ser de otra forma dado el momento de la enunciación.[149]

[149] Posición ideológica que no ha abandonado a su autor, una lectura tanto de la narrativa como del teatro de Leñero, sin tomar en cuenta la calidad de su factura, carece de una creación de personajes femeninos fuertes. Por el contrario, su obra es una galería muy interesante de personajes masculinos. Su raigambre referencial

Los autobiógrafos poéticos exhiben grandes reticencias para hablar, igualmente, de sus relaciones familiares e interpersonales. Cualquier lector despistado se sentiría un tanto decepcionado por la ausencia de nombres reconocibles ligados a la vida afectiva y creativa de los autores. De la misma manera, encontrará grandes ausencias en la anecdotización o ejemplificación de acontecimientos que podrían ser catalogados como transcendentes. Sabemos ya que esos puntos de quiebre, esas epifanías, son poco apreciadas por estos autores, por el contrario se hacen referencias escuetas, generalizadas, muy abstractas de forma tal que los personajes referenciales se escamotean al ojo lector; lo cual por lo menos resulta paradójico en textos de raigambre referencial. Examinaremos esta última línea de análisis en la configuración del yo, aunque lo haremos diferenciadamente. En una primera instancia acometeremos el análisis de cuatro de los autobiógrafos poéticos y haremos un apartado particular para examinar el texto de Salvador Elizondo, puesto que éste sí posee una profundidad muy particular acerca de las relaciones interpersonales que ameritan detenerse en este aspecto.

Así, las autobiografías de Melo, Pitol, García Ponce y Leñero recurren a la ya mencionada generalización inespecífica al tratar sus relaciones personales. La etapa de la infancia sería la instancia vital que con más libertad, generosidad y descomprometidamente exploran Melo, Pitol y García Ponce, mientras que Leñero prácticamente la oculta tras una serie de elogios a sus familiares que debido a la ausencia de contextualización parecen un tanto desmedidos, así a este autobiógrafo le faltó robustecer sus afirmaciones de manera que se corroboraran y subjetivizaran. Esta libertad anecdótica comienza a desaparecer a medida

---

denota un mundo hecho por y para los hombres, la mujer poco tiene que decir al respecto. A lo sumo será musa o relación amorosa, pero raramente personaje central.

que el momento de la enunciación se encuentra con el momento del enunciado. Aquí la relación apenas mencionada se invierte, Leñero resulta el más prodigo en referenciar abiertamente ciertos acontecimientos, mientras que los otros tres autores ponen en marcha un sistema de supervisión textual que procura controlar la información y, sobre todo, la opinión acerca de personajes y acontecimientos que todavía resultan frescos.

Para el momento de la enunciación, Melo y Pitol prácticamente han expulsado cualquier referencia de orden familiar de sus páginas y también cualquier comentario sobre sus relaciones interpersonales, como si las mismas no existieran. Para ambos, la vida amorosa simplemente ha sido eludida en las autobiografías. Melo en una línea despacha este asunto de su vida personal, íntima o emocional: "Repito: la Casa del Lago, mi novela en preparación, mis amigos constituyen el centro de mi vida." (Me., 56). Es significativo el uso del verbo en presente de indicativo que supone dos condiciones. La primera es la conciencia aguda de una audiencia que, supone el autobiógrafo, espera la revelación de intimidades. Mientras que la segunda es la reiteración misma, como si ya lo hubiera dicho y lo ratifica para que no haya malos entendidos o cuestionamientos posteriores. Además, la oración es sentenciosa y pretende cerrar el tema, clausurarlo. Por último, dos de las coordenadas proporcionadas tan sólo corroboran el área pública del autor: su trabajo como funcionario cultural y la continuación de su trabajo creativo. La tercera y última coordenada envuelve en un generalizado "mis amigos" la vida afectiva. Esta estrategia narrativa marca la necesidad de leer cuidadosamente el acto de auto censura. ¿Un autor mexicano en su tercera década de

vida rehusándose a exhibir los atributos de la masculinidad hegemónica: esposa, amantes, amores, hijos e incuestionable sexualidad heteronormativa?[150]

Algo muy similar sucede con la autobiografía de Pitol. Sus comentarios sobre la pérdida de sus padres en un trágico percance y posterior fallecimiento de su pequeña hermana son mencionados rápida y escuetamente al inicio del texto, pero su nueva condición de huérfano no le granjea alguna ventaja, por el contrario un partido de pelota posterior a estos acontecimientos lo coloca en situación de infracción y exclusión que se convierte en la marca de agua del yo configurado en el texto (P., 18), episodio al que el autobiógrafo llama "fallido comienzo de mi vida social" (P., 19). Otro tipo de yo configurado podría ver retrospectivamente en la inmensa perdida alguna condición venturosa, por difícil que esto sea. Por el contrario, aquí lo que se encuentra es la formulación de un personaje que carece de todo tipo de ataduras emocionales sean éstas provenientes del grupo de origen o de los posibles grupos de adscripción posteriores. Esta primigenia y fundacional experiencia de exclusión proporcionaran una miraba muy peculiar que organiza los actos, personas y eventos observados en una dicotomía entre el adentro y el afuera, colocándose el autor siempre en posición de vínculo entre los dos, pero sin pertenecer a ninguno de ellos. Son muy escasas las menciones a su origen familiar y las mismas están organizadas de manera

[150] El lector enterado podría relacionar esta ausencia con un cuento muy peculiar de *Los muros enemigos* titulado "Los amigos". Su buena factura y sutileza lograron superar la autocensura y la censura pública al retratar una relación emocional entre dos jóvenes personajes masculinos que desemboca en el suicidio de uno y el recuerdo torturado que aqueja al sobreviviente. Esta cuestión amerita un análisis focalizado que rebasa las expectativas aquí trazadas. No obstante, cabe señalar que la homosexualidad de este autobiógrafo no era un asunto desconocido por sus contemporáneos, aunque era algo que se callaba, como el propio autor calla aquí y que sólo tangencialmente trata en el texto mencionado. Algo similar sucede con otros autobiógrafos de la colección. La autocensura es tan poderosa que se levantan verdaderos muros textuales para ocultar ciertos contenidos, aunque a la larga estos muros se conviertan en su peor enemigo, como se titula el libro de cuentos de Melo. Aunque también hay que anotar que las presiones y condicionantes de la época en nada contribuían a una declaración como la que se puede detectar. Por último, el eufemismo compartido por título y referencia autobiográfica sigue evidenciando y a la vez escondiendo una relación homoerótica.

general, raramente se focaliza en personas, alguna mención a la abuela (P., 21) a quien también dedica el texto (P., 15) nos permiten ver la magnitud de la censura, de la herida que se oculta tras estos datos escuetos.[151]

La autocensura es un procedimiento recurrente en la autobiografía de Pitol, quien no omite abiertamente información, pero es mencionada de forma muy obtusa o críptica o simple y aparentemente como mensajes literales (como acabamos de revisar). Es el caso de un tema que procura desentrañar ampliamente: las causas de su primera salida de México que se convertirá en un autoexilio prolongado. El autobiógrafo baraja varias posibles razones y sin darse cuenta aporta los elementos de una motivación de orden sentimental, rango de explicación que el texto conscientemente ha querido controlar o de plano eliminar del texto. No obstante, recurre a la referencia literaria, a la generalización y a la ausencia de especificidad para ocultar ciertas dimensiones del episodio:

> [...] por otra parte México se me había convertido ya para entonces en una serie de "ciudad sin Laura"; sentía una herida atrozmente viva, presta a excitarse ante la contemplación de ciertas calles por las que habíamos caminado, por la frecuentación de los mil cafés en que rompimos y volvimos a reanudar nuestras relaciones: la ciudad me parecía a veces un enorme campo de ruinas deshabitadas..." (P., 46-47)

La intertextualidad marcada por el uso diferenciado de las comillas remite, creemos, a Petrarca y la utilización que hace este autor, como otros escritores renacentistas y barrocos, de nombres emblemáticos como objetos de los reclamos y virtudes contenidas en las composiciones poéticas, es un recurso retórico y no una especificidad referencial.

[151] Tuvimos que esperar 32 años para que el autor relatara, en un texto importantísimo para la literatura referencial mexicana, la pormenorización de las circunstancias y consecuencias de este episodio que aquí apenas se menciona y que en el texto de 1996 sólo puede aflorar con ayuda especializada. Cfr. "Vindicación de la hipnosis", en *El arte de la fuga*.

Claramente, entonces, se omite el objeto amoroso y se favorecen las consecuencias que produce la ruptura sentimental y para no exhibir los daños de forma que lo comprometan recurre a una referencia literaria de prestigio. A continuación, se necesita un sistema de control informativo muy sofisticado para escamotear, de nueva cuenta, la personificación del objeto amoroso que se oculta deliberadamente por medio del uso de la verbalización en pluscuamperfecto de indicativo para anteponer la acción de recorrer ciertos espacios a las acciones ya consumadas de reconciliación y ruptura que se adivinan frecuentes y dolorosas. El yo configurado en el texto vuelve a recorrer esos espacios, pero ahora los tiñe con el sentimiento de la desolación, de lo que fue y ya no es más, por ello llama a todo "ruinas deshabitadas". El autobiógrafo ha tenido que recurrir a verdaderos malabares textuales para no evidenciar ni la identidad, ni el género de su pareja sentimental. La secrecía es indispensable para ocultar la magnitud del daño y la especificidad del objeto amoroso.

El último punto que relaciona a estos dos autores se refiere al momento de la enunciación. Como vimos, Melo resguarda su vida personal, emocional, sentimental, con un no comprometedor uso de "mis amigos". El texto de Pitol es todavía más drástico, pues el yo configurado en el texto se retrata como un individuo en movimiento, sin ataduras, en exclusivo y permanente singular:

> A menudo le soy infiel y me largo a Londres, a París, a Roma, a Viena, a Budapest, a los Berlines. Vuelvo siempre. Vivo al día, de esporádicas colaboraciones para México y Polonia, de las traducciones que hago para Era, para Díez-Canedo, para la Universidad Veracruzana (P., 57)

Ante la elección por la secrecía de las relaciones personales, el autobiógrafo recurre a la prosopopeya; al humanizar los espacios y adjudicarles una capacidad relacional que sólo es posible establecer, en el plano real, con las personas. Este procedimiento no es ajeno a

muchos otros autobiógrafos, no obstante, su utilización se halla preferentemente en el vedado territorio de la infancia. Ante la imposibilidad de confrontarse con humanos, se procura la animación de lugares que, finalmente, no pueden replicar al yo configurado. Todo esto, en realidad, está despejando un perfil muy atormentado, asustado de sus propias contradicciones, sentimientos y sensaciones que, por supuesto, sólo puede vivir al día, como señala el narrador. [152]

Por contraste, las autobiografías de Leñero y García Ponce se manejan distintamente. Resultan bastante prolijas en cuanto a su vida emocional y sus relaciones interpersonales. Los autores se mueven en estos territorios con la certeza y tranquilidad de quien sabe que estos aspectos de la existencia le son consustanciales, naturales. Les reúnen y reconcentran su identidad. No necesariamente todo lo descrito aquí es armónico, pero incluso las desavenencias son retratadas con naturalidad. Lo que a continuación se analiza servirá de

[152] Como en el caso de Juan Vicente Melo, Pitol recurre a complicados e infructuosos juegos verbales para evitar o entorpecer la autoconfiguración, sobre todo en lo referente a su vida emocional. La identidad personal y la orientación sexo-afectiva parecen ser las preocupaciones que tratan de erradicarse de los textos. Como apuntamos anteriormente, las condiciones del momento de la enunciación hacía prácticamente imposible el tomar una posición de este tipo. No obstante, la literatura del periodo ve en la develación de la homosexualidad una veta importante de desarrollo narrativo, junto a otras temáticas como el incesto y el ejercicio de la sexualidad. Sin embargo, las mismas se hacen de manera "despersonalizada", a través del cerco de defensa de la ficción y sus posibilidades de invención. Como se puede apreciar en el cuento "Las dos Elenas" y "A la víbora de la mar", contenidos en *Cantar de ciegos* de Carlos Fuentes, en los que se narran relaciones erótico-afectivas desoyendo las prohibiciones de parentesco (yerno-suegra) o la develación de la homosexualidad en el segundo caso. Así también, el incesto es uno de los nudos narrativos de "Tajimara" de Juan García Ponce. Esta temática y su novedoso tratamiento se presenta en todas las manifestaciones artísticas, por ejemplo, en 1965 Miguel Barbachano Ponce produce un largometraje compuesto por tres segmentos "Las dos Elenas" y "Una alma pura" con guión de Carlos Fuentes a partir de sus cuentos homónimos y se completó el filme con la adaptación del cuento "Tajimara". En los tres casos, la sexualidad fuera de la norma (la homosexualidad, el incesto, las relaciones fuera del matrimonio, entre otras posibilidades) forman parte del discurso narrativo. Aunque siempre se caracterizan como un "problema" externo, nunca asumido en primera persona. Reunidos los tres medio metrajes se conocen como *Los bienamados*. En el mismo año el mismo productor exhibe *Amor, amor, amor* compuesta por tres mediometrajes también; ahora se adapta "La Sunamita" de Inés Arredondo, además de "La viuda" y "Lola de mi vida", en ellos se vuelve a tener en la sexualidad uno de los ejes narrativos bajo las mismas coordenadas antes descritas.

comprobación de que tanto Melo como Pitol efectivamente están practicando un ensayado sistema de censura y que su silencio está signado por la exclusión y la infracción.

En este sentido, los comentarios manifestados por Leñero indican una domesticidad que se da por hecho, que no está problematizada; sus preocupaciones verdaderas (como ya se examinó) giran alrededor de la posibilidad e imposibilidad de su obra creativa como una cuestión meramente personal. Significativamente el inicio de la autobiografía indica las condiciones de una mañana cualquiera en la que tanto él como su familia se aprestan a salir de casa. La descripción está llena de pequeñas acciones, contratiempos, carreras y apuraciones mientras que él se rasura y finalmente enciende el auto para que toda la familia parta (L., 13). No hay queja, no hay presentación de este cuadro familiar, el mismo tan sólo es, es un asunto dado y asumido como consustancial a la existencia. Sus pequeñas recompensas y obstáculos se asumen y resuelven de forma desproblematizada y se vuelve a él en el momento que los sábados por la tarde su esposa procura llevar a las hijas a alguna actividad fuera de casa para que él tenga el tiempo y el silencio para escribir (L., 61-62) o cuando pasan un domingo en un balneario de Cuernavaca (L., 27-29). No hay glosa alguna porque la situación así debe ser, ¿no? Estas tres descripciones presentan implícitamente un estado que se percibe como natural: el padre, la madre y las hijas (sin faltar la ayuda doméstica). De igual manera, implícitamente se da fe de cumplir los roles de jefe de familia, esposo, padre y agradecido hijo; puesto que en reiteradas ocasiones menciona a su orgulloso padre quien enseñaba ejemplares de las primeras obras del hijo a las visitas y es ponderado como "padre inmenso" (L., 57). Para este yo configurado no existen fisuras en la identidad ni en la existencia, se asume como el hombre heterosexual que sigue los pasos indicados y cumple con el designio de procrear, proteger y tener una profesión respetable, la ingeniería.

El único conflicto existente es, pues, la disyuntiva de seguir con una vocación "poco seria" como la literatura, porque las demás exigencias sociales las ha cumplido a cabalidad.[153]

A este respecto, Juan García Ponce presenta siempre un "saludable" desvío de la norma. Es decir, muestra diferencias respecto al mundo de origen y respecto al mundo que debe aceptar. No es una crítica explícita, pero tampoco es una aceptación incondicional como la de Leñero. Moviéndose dentro de la norma, el yo configurado se arregla para mermar el poder que el contexto ejerce sobre él. Esta actitud está anecdotizada en varios episodios de diverso grado de importancia. Se presenta en ocasión de hablar de los procesos escolares, los juegos colectivos de la infancia o adolescencia, el descrédito de las obligaciones académicas y la predilección por una formación propia y un tanto cuanto caótica. En todas ellas, el yo configurado relativiza su importancia, su propiedad y las coloca en un lugar cuestionador, socava su estructura de respetabilidad. Por ejemplo, comenta los juegos deportivos callejeros para rematar que los mismos terminaban cuando un pelotazo rompía alguna ventana o acababa frontalmente en el rostro de alguna anciana (G., 34). Actitud infractora que en cierto sentido era estimulada por el propio padre quien un día en vez de llevarlo a la escuela, se va con el autobiógrafo a pescar, relativizando así la importancia de la educación en la formación de un futuro hombre de familia (G., 29).

---

[153] Las problemáticas domésticas las abordará en novelas como *La gota de agua* (1984), donde el narrador, echando mano de su papel de protector de la armonía doméstica, tendrá que solucionar la escasez de agua que vive su familia de clase media. Mientras que la estructura narrativa similar a la que usa en su autobiografía da pie a la novela *Garabato* (1967). Por último, la aceptabilidad y naturalidad de la heterosexualidad será constatada en la novela *Los albañiles* (1963) cuyo personaje principal, Don Chucho, es un muestrario de vicios y defectos, entre ellos el de la homosexualidad ocasional y la violación que, de acuerdo al texto, van unidas y así magnifican el retrato tremendista de un personaje desviado, adicto a la mariguana y al alcohol. Ante esta última percepción literaria de las diferencias en orientación sexual no sorprende, entonces, que los otros autobiógrafos ya analizados (Pitol y Melo) hayan ejercido un estricto control textual al hablar de su vida personal.

Los halagos rotundos expresados por Leñero, aquí no tienen tal contundencia. Por el contrario, las figuras paternas son también relativizadas. Lo cual no significa que el personaje-narrador no tenga un buen recuerdo de su infancia y de sus figuras tutelares:

> He hablado mucho de los patios y de los árboles, de las diferencias entre una ciudad y otra, y, aunque quizás no tanto como hubiera querido, de ese mar que se abría infinito durante las vacaciones [...] pero, en cambio, no he logrado hacer ver a mis padres, siempre tan cercanos y distantes, [...] (G., 58)

El oxímoron que conceptualiza contradictoria y simultáneamente a los padres es muestra fehaciente de que se tienen tantos lazos con ellos como diferencias en un movimiento constante y permanente de alejamiento y proximidad. El autobiógrafo procede con precaución, no evidencia a través de anecdotizaciones ninguno de los dos polos de su relación, pero que marcan su existencia como una contradicción y condición existenciales que, sin embargo, no impiden que el yo configurado tome sus posiciones, haga sus decisiones y se coloque como observador crítico del mundo que le es ofrecido.

Por otra parte, la hegemonía social que le confiere su ortodoxia sexual le permite ver como naturales, como en el caso de Leñero, los fenómenos de enamoramiento, casamiento y divorcio:

> Hace más de quince años, en plena adolescencia, uno de mis amigos de entonces, que nos acompañaba a la que era mi novia y sería mi primera mujer, me señaló, a la salida de los toros, a una muchacha de la que me hablaba todo el tiempo y a la que seguí largamente con la vista. Iba vestida con una falda azul y un suéter amarillo, y me fascinó su maravillosa mezcla de fragilidad y misterio. Siete u ocho años después volví a encontrarla y me casé con ella; pero quizás fue en aquella primera ocasión cuando en verdad la elegí y su presencia, alimentada sólo por unos cuantos encuentros casuales en algún camión o alguna librería que recuerdo perfectamente, se mantuvo viva todo ese tiempo como una bella promesa que nunca imaginé alcanzable (G., 32-33)

Lo que más llama la atención es la naturalidad con la que se describe la existencia de una relación que desemboca en matrimonio y posterior divorcio y la existencia en reserva de otra relación que también termina en matrimonio. El yo configurado no puede percibir que está actuando de forma planificada, hay una reserva emocional de la cual se puede echar mano en momento de escasez o emergencia. El episodio puede pasar desapercibido por la misma organización textual. Encontrar a la potencial segunda esposa cuando se pasea con la próxima primera esposa no cuestiona al yo configurado, no tiene por qué ser cuestionado, ¿no es cierto? Todo se adjudica a la casualidad, a los encuentros fortuitos que tiñen el episodio como de inesperada ventura. Es elocuente que en el momento de la enunciación, la primera futura esposa esté prácticamente desdibujada y es sustituida por la futura segunda esposa, se recuerdan los momentos de encuentro, su forma de vestir y, sobre todo, su conceptualización de alguien misterioso y débil. Secrecía que hay que desentrañar, fragilidad que hay que proteger. En resumidas cuentas, es la "benevolente" dominación del hombre la que se puede ejercer sobre este objeto amoroso. No es sorprendente que se haya desafanado de la futura primera esposa y que el ego se hinche al conquistar un objeto que previamente se formuló como inaccesible, así la conquista se hace más plena, más satisfactoria y en realidad redunda en beneficio del conquistador y no de la conquistada.

Ambos autores ejercen los beneficios del hombre naturalmente heterosexual, puesto que son: proveedores, infractores sin mayores consecuencias negativas, el mundo les pertenece y no cuestionan sus actos vitales, ya que los mismos están sancionados socialmente y, es más, la sociedad les recompensa este proceder con inmunidad. De ahí que no cuestionen textualmente sus experiencias. A estas alturas del análisis surge la interrogante sobre la exclusión de la autobiografía de Elizondo en este segundo grupo de análisis. La

razón consiste en que el texto de este autobiógrafo resulta tan paradigmático y complejo, amén de su excelente factura, que decidimos analizarlo individualmente. Esperemos que este proceder analítico se justifique en los siguientes párrafos.

La autobiografía de Salvador Elizondo amerita una atención espaciada y exclusiva por ser la menos convencional de todas las consideradas en esta investigación y ser la de una factura más propositiva y descarnada. En realidad se aleja, por mucho, del texto sobre pedido y hace de la experiencia textual un escaparate confeccionado y ajustado a las necesidades y exigencias de su autor. Se desentiende del receptor y es el verdadero espejo de un ser sumamente angustiado, contradictorio y verdaderamente epatante. No acepta concesión alguna a su lector, más bien lo cuestiona, lo acorrala, lo desubica al situarse él como yo configurado en los territorios de la incorrección vital y política.

Elizondo comparte con los dos autobiógrafos recién comentados la ortodoxia sexual y sentimental, pero la misma está conceptualizada y anecdotizada desde una heterodoxia que linda con la incorrección en un sentido muy amplio de esta expresión. En primer lugar, el poder de observación, crítica y conceptualización que ejercita este autobiógrafo es muy agudo. No se queda en la simple queja o desavenencia, en realidad desestructura las cuestionables bases en que se sostiene la sociedad en la que vive. Está inmerso en ella, pero no por eso está enceguecido por la misma. En variadas ocasiones el autobiógrafo socaba los cimientos de la respetabilidad cívica y la desnuda para que muestre su sinsentido, su fatuidad disfrazada de valores de respeto y cordura que contiene la verdadera falacia de las costumbres (E., 19). Así, los rituales de todo tipo son relativizados sean el papel de proveedor, el de padre de familia, el de hijo o el de ciudadano. Detengámonos en estos roles que conforman esta identidad masculina hegemónica, de características particulares.

Al respecto, y en segundo lugar, el autor cuestiona las supuestas satisfacciones y los sacrificios que un buen padre debe cumplir. El yo configurado no ve ninguna verdadera razón desinteresada en ejercer este rol socialmente consensuado. El cumplimiento del mismo la significaría respetabilidad y estatus, no obstante, el personaje-narrador ve más allá de estas canonjías y localiza en la paternidad la satisfacción de un deseo egoísta de salvación personal y no de procuración de atenciones desinteresadas a nuevos seres humanos que, por casualidad, han caído en la órbita de atención del autor:

> La embriaguez alimentaba asiduamente mi afán de concebir cosas que trascendieran más allá del mundo limitado del hogar y así fui tirando, hasta que un día Silvia me dijo que estaba embarazada nuevamente. Mi única reacción fue mirarme en el espejo durante largo rato y meditar exhaustivamente acerca de mi condición de feliz condenado. Tuve tiempo de verme, como una aparición espectral, rodeado de follajes que se mecían lentamente contra un cielo nublado. Me sentía culpable de no ser capaz de amar al hijo que pronto vendría a ocupar un sitio en medio de nuestra vida y me condenaba yo al exterminio de mi personalidad por esa culpa inmensa que me había hecho engendrarlo. Sin embargo, el instinto me dictaba un dilema remoto: el de mi salvación a través de aquel niño y el de mi condenación renovada por no haberlo traído al mundo sino con el fin de salvarme de mí mismo (E., 41-42).

El yo configurado se debate entre el deber y la posibilidad de la fuga, entre la responsabilidad de asumir la paternidad y lo atractivo que puede ser el desatenderse de esa condición. El texto plantea esta disyuntiva y se queda como una cuestión no resuelta. Pero lo que nos parece más importante al respecto es el hecho de que el yo angustiado puede trascender la ansiedad personal, pequeña y mezquina, y puede dimensionar la paternidad como un acto en el que el individuo socialmente reconocido por "sacrificarse" en realidad no se está sacrificando, sino, muy por el contrario, se está salvando existencialmente interpósita persona. Pero, además, el yo no duda en calificar a la paternidad como una

verdadera irresponsabilidad por traer a otro ser a un mundo que es hostil, violento y nada grato (E., 40-41). Todo lo cual culmina en la ingesta desmedida de alcohol que deja un saldo muy ambiguo en el lector porque, por momentos, éste aprecia al yo configurado con la capacidad de introspección desindividualizada para inmediatamente cuestionar la solución que el autobiógrafo da a su caso personal, el alcohol. El texto en este orden de ideas atrae y convoca a la empatía como igualmente provoca el rechazo, siendo este movimiento contradictorio y simultáneo una sensación del mejor arte del siglo XX.[154] De esta manera, el fenómeno de la paternidad respetable se ha destruido y se ve en una dimensión que para el momento de la enunciación resultaba altamente escandalosa, valor éste último que Elizondo aprecia mucho. No obstante, la relativización de ese valor, pilar de la sociedad bien pensante, es muy significativo, puesto que desautomatiza la lectura y produce un efecto desestabilizador en el lector. De esta manera, el texto autobiográfico abandona el mero interés referencial y se hace buen depositario de los valores estéticos que le importan al autor.

En tercer lugar, un procedimiento similar se ejecuta con el rol de esposo y con la relación con la pareja sentimental. Este aspecto es sumamente delicado porque se establece plenamente en la total incorrección política, del momento de la enunciación como de la lectura. El planteamiento de la temática es bastante convencional porque reproduce un lugar común al concebir a la figura femenina como un misterio inescrutable, pero la situación se

[154] Un movimiento anímico y psíquico similar es el provocado, por ejemplo, por la pintura de Francis Bacon, señaladamente en su recreación del retrato que en 1650 realiza Diego Velázquez al papa Inocencio X. El pintor irlandés retoma el tema y la figura, en 1953, pero su tratamiento pictórico (a partir de líneas verticales y la exageración de la gesticulación del rostro del personaje) produce una simultánea repugnancia y compasión que resultan inseparables. El mismo objeto provoca una respuesta doble y contradictoria. Como la fascinación contradictoria que embarga a Elizondo la fotografía que da pie a *Farabeuf* o los cuadros de Alberto Gironella que retoman a una Infanta española pintada por Velázquez y que el artista presentan de tal manera que invita a una respuesta similar por parte del espectador.

transforma radicalmente porque las relaciones no son venturosas o lo son por periodos muy acotados y dejan siempre un saldo muy violento y negativo:

> Esta noticia me proporcionó el pretexto para experimentar uno de los más grandes goces que he experimentado en mi vida. Nunca he tenido grandes prejuicios contra el uso de la violencia física contra las mujeres. Hay algo en su condición que la atrae y la desea. Ese día, creo que agoté para siempre todas las posibilidades de ser brutal contra un ser indefenso y mientras me ensañaba de la manera más bestial contra su cuerpo compactado en las actitudes más instintivamente defensivas que pudiera adoptar, experimentaba al mismo tiempo el placer de, mediante la fuerza física, poder aniquilar una concepción del mundo. Sólo tuve la presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor. Con esa efusión estaba yo imponiendo, quizá para siempre, mi condición de "macho" sobre sus alambicados conceptos de mujer "emancipada" y estaba yo destruyendo la concepción de "hombre civilizado" que para entonces yo despreciaba y que me avergonzaba. Silvia huyó. Y yo tomé al día siguiente un avión que me llevó otra vez a Nueva York (E., 56-57).

El placer y la violencia, o más específicamente el placer violento o el placer de la violencia, se afirman contundentemente desde el inicio. Es una condición que moldea la lectura e indica que no busca, de manera alguna, congraciarse con el lector. Elizondo está afirmando algo sumamente cuestionable, la supuesta proclividad femenina a incitar a la violencia. Igualmente marca los extraños y casi imperceptibles vínculos entre placer sexual y violencia física, un tema que atraviesa su obra no sólo narrativa, sino también sus incursiones en el medio editorial y el cine experimental. Reconoce su papel dominante al decir que es el macho revestido de civilidad quien ejecuta el acto y esta posición es tan determinante que la estrategia narrativa da a entender que el embarazo es una irresponsabilidad de la mujer, como si el personaje-narrador no hubiera tenido injerencia en la cuestión. En una actitud (reconocida por el narrador) abiertamente machista la situación (que socialmente debería ser motivo de regocijo o de aceptación inevitable que conmina al

sacrificio masculino) es experimentada como una violencia emocional a la figura que decide, el hombre. Consecuentemente, se justifica la violencia ejercida contra ese cuerpo que ha osado actuar en contra de la integridad y tranquilidad del macho. Pero la concepción descarnadamente machista no termina aquí, al hacer patente la relación entre dolor físico y placer físico el autobiógrafo justifica la violencia porque, finalmente, la mujer lo está disfrutando y categoriza así a ésta como un ser irracional, un ser extremadamente sensual y lo que se acomete como castigo deviene en una gratificación que exacerba la violencia porque, según el punto de vista adoptado, la mujer busca y provoca algo que no la degrada, sino que la satisface. Finalmente, dice el macho, le da lo que deseaba, exacerbando así el ciclo de la violencia, reforzándolo y posibilitando su reproducción en una espiral que se traza como infinita. Todos estos significados podrían encontrarse en innumerables textos de la tradición canónica mexicana, pero lo que coloca la autobiografía de Elizondo en un plano especial y solitario es la conciencia de estos mismos valores machistas, se les describe y se les destructura simultáneamente. Hay conciencia del actuar, se le describe y se le analiza; no se trata del sujeto dominante que es víctima de su posición privilegiada, es un victimario reflexivo que sabe lo incorrecto de sus actos y no renuncia a ellos.

De manera concomitante, en cuarto lugar, la mirada y conceptualización machistas hacen que el yo configurado se mueva en un ambiguo territorio donde pelean por la hegemonía la ternura, la empatía con el afán de destrucción o aniquilación del objeto amoroso. Por ello, el personaje-narrador se encuentra en un perpetuo proceso de encuentros y separaciones. En este caso el oxímoron narrativo da cuenta de una serie de sensaciones y lugares disímbolos donde el yo configurado conflictuado se coteja con el misterio femenino:

> Tal vez ya no estuviera esperándome en esa esquina en que solíamos encontrarnos, pero como lo tenía previsto desde el primer día que mis ojos la habían mirado, yo sabía que estaría esperándome, al pie de un campanario, en el taburete de un bar, en el vestíbulo de un burdel, en una banca de iglesia, en un parque o en el interior de un taxi. Y así fue. Me confesó que yo tenía razón. Esto me dolió porque me hizo pensar que los *electroshocks* y la soledad del manicomio habían sido, en realidad, totalmente inútiles (E., 59-60).

Los hitos urbanos, los espacios, están irremediablemente cargados de significación, de simbolismo, y los que se enumeran en la cita conllevan estas cargas simbólicas en diferentes direcciones que, en su conjunto, componen la concepción contradictoria de lo femenino y de las relaciones emocionales que se establecen con este misterio. Denotan valores de pureza (campanario e iglesia) y de infracción (bar y burdel); de apertura (campanario, parque), de secrecía (iglesia y burdel) y de espera (taburete y banca). Asimismo, un examen más detallado profundiza los significados ya detectados. La espera al pie de un campanario no deja de tener connotaciones fálicas por la elongación de la estructura mencionada, el taburete invita igualmente a la sexualidad también por su elongación y la postura que adopta un cuerpo femenino en él que exhibe una posición no convencional donde se posibilita la contemplación de las piernas. Mientras que la banca de iglesia supone una posición corporal más reconcentrada y poco apreciable para la mirada masculina. Los espacios enlistados se pueden clasificar en dos grandes campos semánticos: el de la santidad y el de la sexualidad mercenaria. Todo lo cual hace de la valoración de lo femenino una experiencia contradictoria y disímbola que ocupa mucho al yo configurado, tan es así que por lo menos se vuelve a esta especificación, con ciertas pequeñas diferencias en dos ocasiones (E., 22 y 33), si consideramos la breve extensión de la autobiografía se dimensiona la importancia de la temática.

Esta valoración disímbola provoca, en quinto lugar, finalmente un corolario negativo. Puesto que la presencia femenina termina en conflictos violentos que al escalarse derivan en la desaparición física del misterio femenino. Es la situación que se presenta ante el suicidio de una ex amante (E., 31) o el cuerpo mortalmente herido de su institutriz alemana, víctima de la Segunda Guerra Mundial (E., 17). Los diferentes grados de violencia tienen el objetivo común de aniquilar al otro, en esta autobiografía se recorren todas estas muertes parciales o totales. Es decir, la relación con lo radicalmente diferente al yo configurado no redunda en el conocimiento, sino en la desaparición de este otro inquietante y desestabilizador.

No obstante, y en sexto y último lugar, todo lo anterior no anula el deseo de comunión, de encuentro con la diferencia. En episodios que se distribuyen en las distintas etapas de vida del yo configurado, el texto se detiene a observar y narrar episodios donde se atisba la posibilidad del contacto. Mas el mismo está, desde el inicio, signado por el próximo quebranto. Hay un simbolismo que los acompaña y que imprimen esta nostalgia anticipada, se trata de la lluvia. En la descripción de tres encuentros emocionales, la composición del cuadro está acompañada o antecedida por este fenómeno. Dos de ellos se refieren al encuentro con una mujer que, también simbólicamente, se afana en la interpretación al piano (E., 20-21 y 22). Si bien el simbolismo de la lluvia es polivalente porque puede connotar tanto reproducción de vida como anuncio ominoso de destrucción, creemos que aquí se inclina al segundo significado. Las relaciones que son acompañadas por la lluvia están por iniciarse o dan sus primeros pasos y, sin embargo, ya anuncian su desaparición al ser avasalladas por el agua que irremediablemente cae sobre los personajes:

> No eran las formas las que alentaban detrás de aquel cortinaje de terciopelo recogido hacia el marco de la ventana, no era la silueta discernida a través de los visillos de manta de cielo ni los sonidos que emanaban hacia la calle lluviosa desde aquel enorme piano, era más bien el reflejo de mi propia mirada que golpeaba el oro de aquella cabellera con un sentimiento que nunca antes había experimentado (E., 22).

Pero este peculiar yo configurado no se constriñe al anhelo de cercanía con el sexo opuesto, también lo experimenta (bajo las mismas coordenadas y condiciones) con algunos amigos que se conciben como cercanos: "Recuerdo mis paseos con él por la calle principal de nuestro barrio, bajo los enormes fresnos que goteaban sobre el empedrado los últimos restos de una lluvia reciente. Él era mayor que yo y no carecía de Baudelaire, ni de rima, ni de olfato." (E., 20-21)

Es gracias a este proceso de descripción y reflexión peculiares que afirmamos que la autobiografía de Elizondo resulta así la más propositiva al demandar un lector más activo y dispuesto a desubicarse a través de la lectura.

Conclusiones

Una tradición cultural crítica vigorosa demuestra su vitalidad al poder analizar tanto los productos culturales de sus creadores como las vidas de estos mismos, con las herramientas analíticas y los mismos fines prácticos que se persiguen en cualquier investigación literaria. Sea en la plástica, la ciencia, el quehacer político y sobre todo la literatura; es indispensable analizar cualquier pieza textual de corte referencial con el afán de conocer más a los autores, sus preocupaciones personales, su capacidad de objetivación, su talento creativo frente a sí mismos, sus resoluciones textuales, su modo de vida, el lugar que para ellos guardan los fenómenos creativos o el momento histórico que les tocó vivir con el afán de reunir, en un todo, vida y creación.

En el caso mexicano, la doble moral tiene en la reticencia a acometer estas tareas una constatación de la hipocresía y excesiva cortesía que aqueja a la vida en México en todos los órdenes de la existencia. Lo personal, aunque sea conocimiento franco y difundido, se calla por considerar que demerita la figura pública al cotejarla con el individuo privado. Aunque, insistimos, el último sea materia de comentario, discusión e inclusive de descalificación o encomio. Una falta de compromiso al respecto sitúa así al crítico literario en un lugar cómodo y complaciente que le asegura canonjías y cierta capacidad camaleónica determinada por las condiciones del medio ambiente cultural. Por ello, hablar de sujetos "reales", de toma de posición, de filias y fobias resulta peligroso en una contexto colmado de mutuos intereses creados.

Esta situación puede revertirse y ser, entonces, más sana y robusta, si el análisis se hace desde el texto al extratexto y de vuelta al texto. En el caso de autores que han elegido como modo de vida y expresión las diferentes manifestaciones del ejercicio literario, la pertinencia de la tarea se hace aún más necesaria. Muchos autores mexicanos, entre ellos los analizados aquí, pueden ser abordados de forma más integral tomando en cuenta sus textos referenciales como piezas que por derecho propio deben ser incluidas y analizadas como sustantivas del corpus de su autor.

El conjunto de autobiografías estudiadas en esta investigación ha permitido llevar a la mesa de discusión varios temas que, hoy en día, son ampliamente debatidos en los campos de las humanidades, las artes y las ciencias sociales. Entre ellos, el que nos parece más abarcador es el de la naturaleza misma del acto de narrar y la conceptualización de la realidad y la subjetividad. Desde la postura utilizada en las páginas anteriores, el lenguaje en general, pero sobre todo el lenguaje escrito, realiza un movimiento simultáneo y contradictorio: al escribir la experiencia, la misma se decanta, toma un peso subjetivo específico, se le da cauce y este proceso liberador se ve moldeado por las estrategias textuales que el creador ha elegido. Se trata, creemos nosotros, de un movimiento en gran parte deliberado e, igualmente, inconsciente.

Sabemos que los textos siempre son más inteligentes que sus autores, toman independencia de su creador y persiguen sus propios objetivos. Para decirlo de una manera más coloquial, los textos se escapan a sus autores, tienen vida propia. Este proceso debe ser más fructífero en el caso de autobiografías cuyos autores han apostado por la puesta en texto como el vehículo primordial para expresarse y para dar sentido a su existencia. Ésta fue la

motivación primordial que animó la investigación. Al revisar los diferentes acercamientos teóricos y analíticos, provenientes de las tradiciones anglosajona, francesa e hispánica, el variopinto panorama que presentaban las autobiografías de la colección *Jóvenes escritores mexicanos presentados por sí mismos* se hizo más abarcable al encontrar una propuesta analítica que partiendo de los recursos estilísticos permitía la configuración específica tanto de las experiencias como del yo involucrado en las mismas.

Así, se agrupó bajo la categoría de autobiografías dramáticas los textos de Carlos Monsiváis y de José Agustín. Ambos autores echan mano de una serie de recursos propios de la redacción dramatúrgica para reflexionar sobre ellos mismos. El monólogo, el diálogo, la escenificación, la conciencia de audiencia, la vocación y cuestionamiento al lector, la priorización de la acción y el registro del habla cotidiana son las estrategias textuales preferidas por este par de autobiógrafos. Con su utilización, se han podido transmitir una subjetividad y referencialidad específicas.

El yo configurado es siempre fiel a sí mismo, es decir, la existencia y sus diferentes experiencias no moldean al individuo. El mismo está previamente determinado, la inmersión en la realidad no lo modifica, por el contrario, lo reúne consigo mismo. La experiencia tiene por finalidad mostrar una serie de habilidades, características, cualidades innatas y permanentes. En ellas, incluso el error, la falta de capacidad en el desempeño, no son vistos como degradantes, por el contrario, se asume el ridículo como un galardón, una muestra fehaciente de atrevimiento, de osadía, nunca como una derrota.

En este contexto la existencia ha sido concebida como un perpetuo espectáculo teatral en el cual el autor-narrador-personaje principal se adapta inmediatamente al cauce de los

acontecimientos y demuestra así un considerable poder de decisión: el yo dramáticamente configurado accede a la experiencia y se retira de ella a voluntad. No conoce restricciones, prohibiciones o límites.

Igualmente el yo configurado pretende una personalidad camaleónica, adaptable y, finalmente, trata de escamotear al lector una personalidad definitiva o estable. ¿Cómo procura esto? A través de una alta y constante conciencia del lector-audiencia. Se dirige frontalmente a él por medio de cuestionamientos directos o preguntas retóricas, gesticula frente a él, lo seduce con peripecias verbales, con juegos de palabras y expresiones extraídas del registro coloquial del habla. Todo ello enmarcado en el continuo realidad-ficción que plantea una representación teatral rompiendo la cuarta pared. Es decir, poniendo a funcionar una especie de denegación que desvanece la frontera entre la ficcionalidad de una representación y el contexto real en que se enmarca la misma. Este proceso provoca una desestabilización de la experiencia cognoscitiva que le interesa mucho a esta clase de autobiógrafo, el cual no quiere ser localizado, descrito, categorizado. Se quiere así mismo como un sujeto en acción, en movimiento y este valor es el esencial del género dramático.

Igualmente, ambos autores al recurrir al registro coloquial del habla están marcando una ruptura importante con lo que se planteaba como el lenguaje propia y adecuadamente literario. El uso de coloquialismos, de onomatopeyas, de neologismos, anglicismos y otros extranjerismos codificados en las autobiografías señalan la ruptura con las convenciones prevalecientes en la cultura literaria mexicana de la primera parte del siglo XX. Este cambio de lenguaje es un cambio de perspectiva y de derroteros existenciales y artísticos que bien se han estudiado sociológica y literariamente. Es en los años de producción de estas dos

autobiografías que obtiene estatus de ciudadanía una nueve categoría social, la juventud. En este contexto este novedoso campo de acción tiene que hacerse de una moral y un lenguaje que lo contenga y explique. Así, los conceptos de libertad siempre creciente e infatigable tiñen de forma particular cualquier experiencia vital, política, artística o social. Para ello, se echa mano de productos culturales provenientes de la tradición (las más de las veces para desestructurarlos) y de la primera cultura popular de masas en un país que se quería concebir a sí mismo como triunfante ante la adversidad que ancestralmente le había aquejado.

En este sentido, se pueden entender ambas autobiografías como productos de esta primera oleada de producciones artísticas signadas por la heterogeneidad, la irreverencia, el humor y el ingenio como caracterizadoras del momento vital que se vivía, pero también como la justificación de un nuevo carácter individual que se rebela ante las tradiciones de todo tipo. En este orden de ideas, las tradiciones literarias son las primeras en ser cuestionadas. Así, ambos textos son irreverentes, parecen no tomarse en serio ni a sí mismos y están convencidos que la mejor forma de combatir el sistema es pintando un fresco caótico, abigarrado y contradictorio donde el sujeto puede intervenir o alejarse. Cualquier indicio de autoridad es cuestionado por la vía de la acción, en su aparente frivolidad los autores ven en la infracción (por mínima que sea de acuerdo al juicio del lector) la reivindicación de la independencia individual. Nótese que en realidad no hay preocupaciones abiertamente políticas en estos textos, sino el ejercicio de una política personal a la vez festiva y desencantada que desconfía del ejercicio político organizado.

Por último, al leer estas autobiografías el lector es abrumado por la cantidad de sensaciones, alusiones, experiencias, movimientos vitales que en su conjunto conforman este

nuevo ser social y artístico mexicano: el joven como categoría identitaria y práctica artística y existencial.

Por su parte, las autobiografías de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Vicente Leñero y Salvador Elizondo eligen una estructuración narrativa donde los recursos poéticos son los más abundantes. Es importante recordar que ninguno de ellos ejercita el quehacer poético y, sin embargo, sus textos fincan su efectividad en dos recursos propios de este género: la imagen y el oxímoron.

¿Qué aporta el uso narrativo de la imagen a estas autobiografías? En primera instancia, la caracterización de un sujeto y su experiencia que se aviene muy bien como continuador de la tradición romántica del creador, del artista. Efectivamente, a partir del Romanticismo, el creador artístico en general, pero notablemente más aun el creador literario, se concibe de forma dual y contradictoria ¿acaso oximorónica?: debido a sus capacidades observacionales y creativas es simultáneamente un marginal y un intérprete de su sociedad; está en la periferia y en el centro, devela misterios profundos de la naturaleza humana y a la vez ignora los mecanismos por los que formula sus conclusiones. Es un ser extravagante y repudiado, admirado y denostado, conoce los vínculos invisibles de la existencia y, no obstante, vive y crea a partir de un sufrimiento y una insatisfacción constantes. La imagen, entonces, se convierte en el mejor recurso textual para dar cuenta de este orden anímico, existencial, artístico. En ella, no hay necesariamente un antes y un después, es decir, se puede evitar el orden temporal y causal al cual parece estar irremediablemente sometido el acontecer humano a partir de inicios del siglo XIX: la imagen, se sostiene por sí misma, puede estar suspendida en el vacío de la argumentación,

tiene sentido por su capacidad evocadora, reveladora, imaginativa y no persigue, necesariamente, un fin práctico, aunque para el creador de imágenes la practicidad de éstas sea evidente, aunque permanezcan indescifrables.

La predilección por la imagen va aunada a la recurrencia del oxímoron utilizado en un sentido muy amplio. Si tradicionalmente el oxímoron reúne lo que en un principio parece irreconciliable y, una vez alcanzado, da pie a una entidad novedosa o agrega al mundo un significado que previamente no existía, entonces estos autores están apostando por la inmanencia de sus autobiografías al formular textos donde echan mano de este recurso para tipificar la experiencia y para objetivarse como objetos y sujetos de su propia enunciación. Este recurso hace perfectamente posible que estos autobiógrafos conciban de manera armoniosa la escasez económica con la satisfacción creativa por un lado, y conjuguen el anhelo de reunión social, espiritual, emotiva con una enconada repulsa y desencanto por los grupos sociales, la tranquilidad espiritual o la satisfacción amorosa que podrían conjurar su sentido de inadecuación existencial por otro más reconfortante.

Las autobiografías, de esta forma, están dando paso a un mundo artístico novedoso para la literatura mexicana. Alejándose de la importancia del grupo, de los acontecimientos históricos trascendentales, recalan en el ámbito de lo personal, de la validez del sujeto psicológico, de la importancia de los movimientos existenciales, vitales, del sujeto quien, las más de las veces, se enfrenta a una sociedad vertical, autoritaria, conservadora. En este sentido, los autobiógrafos poéticos también están rompiendo con la tradición literaria que heredaron. Pero por caminos muy diferentes a los propuestos por los autores anteriormente comentados.

Los autobiógrafos poéticos al sentir una especie de asfixia vital en las propuestas artísticas de la primera parte del siglo XX mexicano, buscan alicientes en tradiciones literarias que se conciben como más prestigiosas, más acendradas y que han dado pie a productos culturales de vigencia universal. Para acceder a este universalismo hay que desentenderse de la referencialidad fácilmente identificable con el contexto mexicano. El pintoresquismo, el costumbrismo, en fin, cualquier especie de realismo es cancelado por constreñir su mensaje a rasgos particulares: el contenido es pertinente porque es mexicano, es mexicano por ser adecuado y ahí acaba la argumentación.

Por otra parte, y de forma igualmente importante, creemos que este grupo de autobiógrafos están apelando a una categoría social inédita en las letras mexicanas. Tradicionalmente los literatos se habían movido entre el periodismo y el ejercicio público, robándole tiempo a estas actividades para producir su literatura. Esta condición no debe ser entendida como necesariamente desventajosa, por el contrario, el literato unido al poder mediático o político obtuvo un lugar preeminente en la sociedad mexicana que, en cierta medida, todavía ostenta. Sin embargo, estos autores ven en el ejercicio literario no solo la forma de colmar sus inquietudes creativas, sino también una forma de vivir para y de la literatura. Es en los años de producción de esta colección autobiográfica que surge la figura del escritor independiente, desligado del poder y que quiere o puede vivir de su tarea creativa. De igual manera, surge el cine independiente, el teatro independiente, la galería independiente...No en balde hay una preocupación central en la posibilidad o no de vivir para, en y de la literatura, concebida de una forma que anteriormente no se presentaba de manera tan acuciosa, tan apremiante. En este contexto se entiende, entonces, que los autobiógrafos poéticos estén conscientemente ocupados por la forma literaria y menos por

la anecdotización de la experiencia, al menos en los términos que los autobiógrafos dramáticos entienden su relación con la referencialidad.

Si nos detenemos un momento a contemplar estas dos soluciones autobiográficas, podemos percibir que ambas tendencias, la conocida como literatura de la onda y la nombrada como generación del medio siglo están contenidas en las autobiografías analizadas. La iconoclasta narración que ve en cualquier producto cultural una posibilidad de hacer literatura se enfrenta a otra literatura que busca sus raíces en tradiciones no hispánicas, más universalizadas. Se trata de una dicotomía que todavía está presente en el panorama literario mexicano y que tiene adeptos y provoca igualmente hostilidades.

Por otra parte, las autobiografías estudiadas presentan un caso excepcional en la literatura referencial en general y particularmente en la cultura mexicana. Como se comentaba en el capítulo primero, la teoría autobiográfica señala que este tipo de texto referencial es un producto tardío de un creador que se ha hecho de un espacio autobiográfico a lo largo del tiempo y que investido, entonces, de autoridad y reconocimiento se entrega a la autobiografía en una especie de ajuste de cuentas consigo y con su desarrollo para beneficio del lector. En este sentido, la colección *Jóvenes escritores mexicanos presentados por sí mismos* rompe con este postulado, puesto que todos los autores no cumplen en ninguno de los casos con esta condición. ¿Cómo podemos entender esta primera situación excepcional?

La condición de autoridad, adjudicada como producto del desarrollo y del tiempo, no es privativa de seres que han "culminado" un camino y se erigen (o son erigidos) como ejemplos o modelos a seguir, al menos no exclusivamente. Este conjunto de autobiografías

afirman exactamente lo contrario, sin importar la "trascendencia" o la "confirmación" de la validez de una existencia, el ejercicio autorreflexivo por medio de la narración es una experiencia necesaria para el individuo a partir de la Modernidad. Digamos que es una de las capacidades que más se han estimulado a través de las disciplinas con intereses y objetivos muy diversos: sea la antropología, el psicoanálisis, el testimonio político-social, la experiencia religiosa, la confesión legal... el ser humano contemporáneo ha visto en la narratividad de la experiencia el vehículo privilegiado para conocerse y darse a conocer. El camino de la propia percepción pasa por la narración, la objetivación del sujeto transita por una serie nada fortuita de recursos de estilo.

Igualmente, si la autobiografía siempre es una metonimia, pues la materia y el sujeto que la escribe no acaban con la enunciación, entonces, los dos grupos estudiados resultaron buenos muestrarios de las preocupaciones, intereses y capacidades literarias de sus respectivos autores. A pesar de su juventud, de su inexperiencia, de su escasa obra impresa para entonces, todos los autobiógrafos estudiados ya presentan un sistema creativo bien cimentado. El tiempo y el ejercicio literario han dado la razón a lo que en las autobiografías se veía como posibilidad. Pero, además, esta condición excede los límites de los autores estudiados y en realidad se ve la fundamentación de un conflicto que alimenta la vida literaria mexicana: el localismo, la colectividad y la oralidad cotidiana conviven conflictivamente con la universalidad, la depuración estilística y el imperio de lo individual. Son dos maneras de concebir al mundo y a la literatura, ambas igualmente

valiosas y con sus derroteros, inclinarse por una en detrimento de la otra sería negar la pluralidad que afortunadamente se establece en la década de los años sesenta y que pugna por ser reconocida porque la aceptación de las diferencias es un principio de una sociedad democrática. La literatura y su estudio no pueden estar alejados de esta necesidad de la sociedad mexicana.

Bibliografía

Bibliografía literaria directa

Agustín, José. *José Agustín*, Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Elizondo, Salvador. *Salvador Elizondo*, Emmanuel Carballo (pról.) Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966 [2001].

García Ponce, Juan. *Juan García Ponce*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Leñero, Vicente. *Vicente Leñero*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1967.

Melo, Juan Vicente. *Juan Vicente Melo*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Mojarro, Tomás. *Tomás Mojarro*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Monsiváis, Carlos. *Carlos Monsiváis*, Emmanuel Carballo (pról.), 3ª, ed., Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1975 [1966, 1967].

Montes de Oca, Marco Antonio. *Marco Antonio Montes de Oca*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1967.

Navarrete, Raúl. *Raúl Navarrete*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1968.

Pitol, Sergio. *Sergio Pitol*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Sainz, Gustavo. *Gustavo Sainz*, Emmanuel Carballo (pról.), Empresas Editoriales (Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos), México, 1966.

Bibliografía literaria indirecta

Agustín, José. *Confrontaciones. José Agustín* (El creador frente al público – Laberintos, 7), UAM – A, México, 1984.

----------. *El rock de la cárcel*, Editores mexicanos unidos, 1986.

Carballo, Emmanuel. *De cuerpo entero*, UNAM – ECO, México, 1991.

García Ponce, Juan. "Juan García Ponce", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 1 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 157 - 165.

Elizondo, Salvador. "Ein Heldenleben" en Elizondo. *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999, pp. 539 – 548.

----------. "Elsinore: un cuaderno", en Elizondo. *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999, pp. 619 – 663.

----------. "El grafógrafo", en Elizondo. *Narrativa completa*, Alfaguara, México, 1999, pp. 427 - 500.

----------. "Salvador Elizondo" en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 2 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 153 – 168.

----------. *Salvador Elizondo*, Aldus, México, 2001.

Leñero, Vicente. *De cuerpo entero*, UNAM – ECO, México, 1991.

----------. "Vicente Leñero", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 1 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 177 - 188.

----------. *Vivir del teatro*, vols. 1 y 2, Joaquín Mortiz, México, 1982 y 1990.

Melo, Juan Vicente. "Juan Vicente Melo", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 1 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 167 - 176.

Mojarro Tomás. *Confrontaciones. Tomás Mojarro* (El creador frente al público – Laberintos, 5), UAM – A, México, 1984.

----------. "Tomás Mojarro", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 2 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 169 - 183.

Monsiváis, Carlos. *Confrontaciones. Carlos Monsiváis*, (El creador frente al público – Laberinto, 6) UAM – A, México, 1984.

----------. "Carlos Monsiváis", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 1 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 221 - 239.

Pitol, Sergio. "Memoria", en su libro *El arte de la fuga*, ERA, México, 1996, pp. 9 – 110.

Sainz, Gustavo. "Autorretrato con amigos", en Acevedo Escobedo, Antonio y José Luis Martínez. *Los narradores frente al público*, vol. 2 , INBA – Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 185 – 213.

Yevtushenko, Yevgeny. *A Precocious Autobiography*, trad. del ruso de Andrew R. MacAndrew, E. P. Dutton, Nueva York, 1963. *Autobiografía precoz/ Seguido de ocho poemas*, ERA, México, 1963, trad. del francés Pedro Durán Gil.

Bibliografía crítica, teórica y general

Accardi, Bernard F. *The Epistemological Rhetoric of Autobiography*, University of Kansas, 1994.

Alfaro Amieiro, Margarita. "Búsqueda de una identidad autobiográfica", en José Romera Castillo(ed.) *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 69 – 75.

Anderson, Linda. *Autobiography*, Routledge (The new critical idiom), Londres y Nueva York, 2000.

Araújo, Nara. "La autobiografía femenina ¿un género diferente?", *Unión. Revista de literatura y arte*, IX, 26, enero – marzo de 1997, La Habana, pp. 35 – 39.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

Aviles Fábila, René. "La autobiografía como género literario", *Universidad de México*, 557, junio de 1997, pp. 13 – 14.

Azuela, Arturo y María Luisa Capella. "Entrevista a Emmanuel Carballo", programa radiofónico *Los escritores hoy*, serie producida y transmitida por Radio Educación entre 1986 y 1988. Retransmitido el 14 de mayo de 2014 por Radio Educación.

Bachelard, Gastón. *La poética del instante*, FEC, (Breviarios, 435),México, 1999.

Banner, Lois W. "Biography and Autobiography: Intermixing the Genres", *A/B: Auto/ Biography / Studies*, 8,2, otoño de 1993, pp.159-78.

Barchino Pérez, Matías. "La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII", en José Romera Castillo (ed.) *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 99 – 106.

Barros, Carolyn A. "Figure, Persona, Dynamics: Autobiography and Change", *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, 15, 1, invierno de 1992, pp.1-28.

Beaujour, Michel. "Autobiographie et autoportrait", *Poétique*, 32, noviembre de 1977.

----------."Des miroirs ambigus: L'autoportrait pictural et l'autoportrait litteraire dans leurs rapports a l'imitation", *Michigan Romance Studies*, 1, 1980, pp. 1 – 17.

----------. *Miroirs d'encre: rethorique de l'autoportrait*, Editions du Seuil, París, 1980.

Blanchot, Maurice. "El diario íntimo y el relato", *Rocc*, 182 – 183, julio – agosto de 1996, pp.47 – 54.

Bloom, Harold. *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2000.

Bloom, Lynn Z. "Auto/ Bio/ History: Modern Midwifery", en Shirley Neuman (ed.), *Autobiography and Questions of Gender*, Frank Cass, Londres, 1991, pp. 12 – 24.

Bonnat, Jean–Louis. "Ecriture...biographique et/ou aautobiographique problematique des genres: Figures textuelles du destin pulsionnel", *L'Autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix, Université de Provence, 1982, pp. 27 – 60.

Boyce Davies, Carole. "Collaboration and the Ordering Imperative in Life Story Production", en *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Julia Watson y Sidonie Smith (eds.) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. 3 – 19.

Bradu, Fabienne. "La vida que vale. Autobiografías mexicanas", *Literatura Mexicana*, xxii, 2, 2011, pp.183-201.

Brée, Germaine. "Autoginografía", en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 101 – 112.

Broughton, Trev. "Auto/biography and the actual course of things", en Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield, *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, pp. 241 – 246.

Bruner, Jerome. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, CFE, Bs. As., 2003.

----------"The Autobiographical Process", en Robert Folkenflik (ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self – Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993. pp. 38 – 56.

---------- y Susan Weisser. "The Invention of Self: Autobiography and Its Forms", en Olson, David R. y Nancy Torrance (eds.), *Literacy and Orality*, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1991, pp. 129 - 148.

Bruss, Elisabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

----------. "L'autobiographie considéré comme acte littéraire", *Poétique*, 17, 1974, pp. 14 – 26.

Bueno García, Antonio. "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo", en José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral*, (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 1190 - 1125.

Durán, Víctor. "Sexo, drogas, rock & roll", reseña a la exposición homónima celebrada en el Museo Universitario del Chopo, UNAM, Ciudad de México, 7 de mayo de 2014, recuperado de: Cultura UNAM. Diario Digital el 1 de junio de 2014.

Caballé, Ana. "Figuras de la autobiografía", *Rocc*, 74 – 75. 1987, pp. 103 – 119.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Autor y autobiografía" en José Romera Castillo(ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 133 - 138.

Camareno, Jesús. *Autobiografía. Escritura y existencia*, Anthropos, (Pensamiento crítico – Pensamiento utópico, 206), Barcelona, 2011.

Caruso Mortola Gilbert, Sandra y Susan Dreyfuss David Gubar. "Ceremonies of the Alphabet: Female Grandmatologies and the Female Authorgraph", en Domna C. Stanton (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago yLondres, 1987, pp. 21 – 48.

Castanedo Arriandiaga, Fernando. "La focalización en el relato autobiográfico", en José Romera Castillo(ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 147 - 152.

Castilla del Pino, Carlos. "Teoría de la intimidad", *Rocc*, 182 – 183, julio – agosto de 1996, pp.15 – 30.

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.

Cosslett, Tess; Celia Lury y Penny Summerfield. "Introduction", en su libro *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, pp. 1 – 21.

Cross, Edmond. "Je est toujours un autre", *L'Autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix, Université de Provence, 1982, pp. 61 – 67.

Darrieussecq, Marie. "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, 107, 1996, pp. 369 – 380.

De Luca, Dina Carmela. *La creación de la identidad autobiográfica hispanoamericana: 1980-1994*, tesis, Univesity of Missouri, Columbia, 1997.

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement", *MLN*, 94, 1979, pp. 919 - 930.

Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.

Derrida, Jacques. *The ear of the other. Otobiography, transference, translation,* Christie McDonald (ed.), Peggy Kamuf (trad.), University of Nebraska Press, Lincoln y Londres, 1985.

Didier, Béatrice. "El diario ¿forma abierta?", *Rocc*, 182 – 183, julio – agosto de 1996, pp.39 – 46.

Domínguez Caparrós, José. "Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía", en José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral*, (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 177 - 186.

Donell, Alison y Pauline Polkey. "Introduction", en su libro *Representing Lives. Women and Autobiography*, MacMillan Press, Londres, 2000, pp. XX – XXIV.

Eakin, Paul. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self – Invention*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Edel, León. *Vidas ajenas. Principia Biographica*, FCE, Bs. As., 1990.

Fernández Cardo, José María. "Autobiografía y distancia", *Noesis*, 1985, 3, pp. 81-90.

Fernández D., James. *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self – Representation in Spain*, Duke University Press, Durham y Londres, 1992.

Fernández Prieto, Celia. "La verdad de la autobiografía", *Rocc*, 154, 1994, pp. 116 – 130.

Ferraris, Mauricio. *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*, Taurus, México, 2001.

Folkenflik, Robert . "Introduction: The Institution of Autobiography", en su libro *The Culture of Autobiography. Constructions of Self – Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993. pp. 1 – 20.

----------. "Toward am Anti – Metaphysic of Autobiography", en *Ibid.*, pp- 57 – 79.

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1993.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self – Representation*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1994.

----------. "Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority, en Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters. *Autobiography and Postmodernism*, The University of Massachusetts Press, Boston, 199, pp. 54 - 78.

Girad, Alain. "El diario como género literario", *Rocc*, 182 – 183, julio – agosto de 1996, pp.31 – 38.

Glusberg, Jorge. "Algunas reflexiones sobre autobiografía y escritura", en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Bs. As., 1994, pp. 102 - 109.

Groag Bell, Susan y Marilyn Yalom. "Introduction", en *Revealing Lives. Autobiography, Biography and Gender*, Susan Groag Bell y Marilyn Yalom (eds.), State University of New York Press, Albany, 1990, pp. 1 – 11.

González Beselin, José. *Fiction in the Latino Autobiography*, tesis, University of Rhode Island, 1998.

Gusdorf, George. *Auto –bio – graphie*, Editions Odele Jacob, París, 1991.

----------. "Conditions and Limits of Autobiography" en James Olney. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 28 – 48. ["Condiciones y límites de la autobiografía", en La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, (Monografías temáticas, 29), Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 9-17.

----------. *Les écritures du moi*, 1991.

Hancock, Joel. "Re-Defining Autobiography: Gustavo Sainz's A la salud de la serpiente", *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, MO, 29, 1, enero de 1995, pp. 139-152.

Hart, Francis. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", *NLH*, 1, 1970, pp. 485 – 511.

Henry, Peaches-Marion. *Reference and Truth in Autobiography*, tesis, Columbia University, Nueva York, 1997.

Hennesy, Margot C. "A la escucha de la madre secreta: 'Hermanos y guardianes', de John Edgar Wideman, en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 375 – .

Herman, David. "Autobiography, Allegory, and the Construction of Self", *British Journal of Aesthetics*, Oxford, Inglaterra, octubre de 1995, 35, 4, pp. 351-360.

Hernández Álvarez, Vicenta. "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico", en José Romera Castillo(ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 147 - 152.

Heuser, Carmen. "Los rastros del recuerdo", en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Bs. As., 1994, pp. 94 – 102.

Hogan,-Joseph (ed.). "Canons and Traditions", *A/B: Auto /Biography/Studies*, 9, 2, otoño de 1994, pp. 163-230.

Horowitz, Irving Louis. "Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality", *NLH*, IX, 1, otoño de 1977, pp. 173 – 179.

Howarth, William L. "Some Principles of Autobiography", en James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 84-114. Primera impresión: "Some Principles of Autobiography", *New Literary History*, vol. V, invierno de 1973, núm. 2, pp. 363-381.

Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico", en *Teoría de la recepción*, Dieter Rall (ed.), UNAM, México, 19XX, pp. 215 – 243.

----------."The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", *NLH*, vii, 1, otoño de 1975, pp. 7 – 38.

Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en *Teoría de la recepción*, Dieter Rall (ed.), UNAM, México, 19XX, pp. 59 – 85.

----------.*Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus (Persiles, 167) Madrid, 1986.

---------. "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *NLH*, ii, 1, otoño de 1970, pp. 7 – 37.

--------- *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1978.

Jay, Paul. *Being in the Text: Self – Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca, 1984.

Jelinek, Estelle C. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Twayne Publisheres, Boston, 1986.

--------. "Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition", en Estelle C. Jelinek (ed.), *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1980, pp. 1 – 20.

Jerphagnon, Lucien. "Saint Augustin ou la conscience á un", *Magazine Littéraire*, 409, mayo de 2002, pp. 24 – 26.

Josselson, Ruthellen y Amia Lieblich. Making Meaning of Narratives in The Narrative Study of Lives (The narrative study of Lives, 6), Sage Publications, Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi, 1999.

Kadar, Marlene. *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo y Londres, 1992.

Kermode, Frank. "Memory and Autobiography", *Raritan: Quarterly Review*, 15, 1, verano de 1995, pp. 36-50.

Kristeva, Julia. "My Memory's Hyperbole", en Domna C. Stanton (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1987, pp. 219 – 235 .

Kritzman, Lawrence D. "Autobiography: readers and Texts", *Disposotio*, 4, 10, 1979, pp. 115 – 119.

Kuhn, Anna K. "The 'Failure' of Biography and the Triumph of Women's Writing: Bettina von Arnim's *Die Günderode* and Christa Wolf's *The Quest for Christa T.*" en *Revealing Lives. Autobiography, Biography and Gender*, Susan Groag Bell y Marilyn Yalom (eds.), State University of New York Press, Albany, 1990, pp. 13 – 28.

Lecarme, Jacques y Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*, Armand Colin, París, 1997.

----------. XXe Siécle. Classiques – malgré eux – du genre autobiographique, *Magazine Littéraire*, 409, mayo de 2002, pp. 50 – 53.

Legaz, María Elena. *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, Alción Editora, Bs. As., 2000.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Editions du Seuil, París, 1980.

----------. *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París, 1975.

----------. "Le pacte autobiographique (bis)", *L'Autobiographie en Espagne*, Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix, Université de Provence, 1982, pp. 7 – 25.

----------. *On Autobiography*, Paul John Eakin (prest.), Catherine Leary (trad.), (Theory and History of Literature, 52) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

----------. "Pour l'autobiographie", *Magazine Littéraire*, 409, mayo de 2002, pp. 20 – 23.

----------. "Un Siecle de resistance a l'autobiographie", *Tangence*, 45, octubre de 1994, pp. 132- 146.

----------. "Women and Autobiography at Author's Expense", en Domna C. Stanton (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1987, pp. 205 – 218 .

Lionnet, Francoise, "Introduction: The Politics and Aesthetics of Métissage", en su libro *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self – Portraiture*, Cornell Univesity Press, Ithaca y Londres, 1989, pp. 1 – 29.

Loesberg, Jonathan. "Autobiography as Genre, Act of Consciousness, Text", *Prose Studies*, 4, 1981, pp. 169 – 185.

Loureiro, Ángel G. "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral*, (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 33-46.

--------. (coord..) *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1992.

--------. (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* Suplementos Anthropos, (Monografías temáticas, 29), Barcelona, 1991.

---------.(ed.), "Resisting Autobiography", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, Lincoln, NE, 5, 1,1993, pp. 1044-8985.

---------. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2000.

McElroy, Ruth. "Autobiography and Contradiction", en Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield, *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, pp. 253 – 256.

Maillard García, María Luisa. "El tiempo de la confesión en María Zambrano", en José Romera Castillo(ed.) *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 281 - 287.

Maiz, Magdalena María. *(Entre) textos: Perfil de la autobiografía moderna mexicana*, tesis doctoral, Arizona State University, 1992.

----------. y Luis Peña, (eds.). *Modalidades de representación del sujeto auto/ bio/ gráfico femenino*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, San Nicolás de los Garza, México 1997.

Martín, Salustiano. "Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica", en José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, Visor (Biblioteca Filológica Hispana, 14), Madrid, 1993, pp. 289-94.

May, George. *La autobiografía*, FCE, México, 1982.

Mejía Madrid, Fabrizio. *Díaz Ordaz. Disparos en la oscuridad*, Punto de lectura, México, 2013.

Miraux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*, Ediciones Nueva Visión, Bs. As. 2005.

Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang – Perspectivas Hispánicas, Berna y Berlín, 2000.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, COLMEX – FCE (Estudios de Lingüística y Literatura, XXXV) México, 1996.

----------."Funciones de la autobiografía", *Vuelta*, 21, 253, diciembre de 1997, pp. 65 – 68.

----------. "The Autobiographical Narrative", en Roberto González Echeverría (ed. e introd.) y Enrique Pupo – Walker (ed.), *The Cambridge History of Latin American Literature, II, The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 458 – 464.

----------. "Autobiography as Self-Composure: Portrait of the Artist as an Old Text", *Dispositio-n:American Journal of Cultural Histories and Theories*, 15, 39, 1990, pp. 17-34.

Montremy de, Jean-Maurice. "L'aventure de l'autofiction", *Magazine Littéraire*, 409, mayo de 2002, pp. 62 – 64.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1976, pp. 1377 – 1548.

Morgan, Janice y Colette T. Hall. *Redefining Autobiography in Twentieth – Century Women's Fiction. An Essay Collection*, Garland Publishing, Nueva York y Londres, 1991.

Naumann, Manfred. "Literary Production and Reception", *NLH*, viii, 1, otoño de 1976, pp. 107 – 126.

Neuman, Shirley. "Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias", en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 417 – 439 .

----------. "Autobiography and Questions of Gender: An Introduction", en Shirley Neuman (ed.), *Autobiography and Questions of Gender*, Frank Cass, Londres, 1991, pp. 1 – 11.

----------. "'An Appearance walking in a forest the sexes burn': Autobiography and the Construction of the Feminine Body", en Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters. *Autobiography and Postmodernism*, The University of Massachusetts Press, Boston, 199, pp. 293 - 315.

Nussbaum, Felicity A. *The Autobiographical Subject. Gender and Ideology in Eighteenth – Century England*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1989.

Orbe, Juan (comp.). *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Bs. As., 1994.

Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

----------. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

----------. (ed.), *Studies in Autobiography*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1988.

Padilla, Genaro M. *My History, Not Yours: The Formation of Mexican Autobiography*, University of Wisconsin Press, Madison, 1993.

Pascal, Roy. *Design and Thruth in Autobiography*, Harvard University Press, 1960.

Pérez, Carlos D. "Aleteo de mariposas sobre un jaguareté", en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Bs. As., 1994, pp. 65 – 76.

Pérez, Janet. "Modern Hispanic Autobiography and Memoirs", *Monographic Review / Revista Monográfica*, Odessa, TX, 9, 1993, pp. 199-207.

---------- y Genaro Pérez (eds.)"Introduction", *Hispanic Literary Autobiography*, Monographic Review Revista Monográfica, Odessa, TX, 9, 1993, pp. 7-17.

Pérez, Martha. "El acontecimiento autobiográfico", en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Corregidor, Bs. As., 1994, pp. 89 – 94.

Perry, Ruth y Martine Watson Brownley. *Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*, Holmes and Meier, Nueva York y Londres, 1984.

Peterson, Linda. "Institutionalizing Women's Autobiography: Nineteenth – Century Editors and the Shaping of an Autobiographical Tradition", en Robert Folkenflik (ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993, pp. 80 – 103.

Pfeiffer, Jean. *La vie absente de l' autobiographie*, Editions Labor – Poteau D'angle, Bélgica, 1991.

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

Ramos, Raymundo. *El testimonio autobiográfico en la literatura mexicana*, tesis UNAM - FFyL, México, 1966.

----------. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, UNAM (Biblioteca del estudiante universitario, 85), México, 1967.

Regnier, Thomas. "De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale", Magazine Littéraire, 409, mayo de 2002, pp. 64 – 65.

Ricouer, Paul. *Autobiografía intelectual*, Nueva Visión, Bs. As., 2003.

Rodríguez Monroy, Amalia. *La poética en el registro de la autobiografía (Robert Lowell y la poesía moderna)*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico – Anthropos, Barcelona, 1997.

----------. *Memoria y autobiografía: una deconstrucción del tiempo*, Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca – Centro Toluqueño de escritores, Toluca,1998.

Romera Castillo, José. "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975 – 1992)", en José Romera Castillo(ed.) *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 423 - 505.

----------. "Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta", en Antonio Vilanova (ed.); Josep María Bricall (prol.); L. Rivers-Elías (pref.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. III, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 241 – 248.

Romero Rubio, Martha Azalea. *"Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos": Representaciones del campo literario mexicano*; tesis inédita, UAM-Iztapalapa, México, 2011.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, Punto sur editores, Bs. As., 1990.

Shumaker, Wayne. *English Autobiography: Its Emergence, Material, and Form*, California University Press, Berkeley y Los Ángeles, 1954.

Smith, Sidonie. "Autobiography Criticism and the Problematics of Gender", en su libro *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self – Representation*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1987, pp. 3 – 19.

----------. "El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas", en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 35 – 67.

----------. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 113 – 149 .

----------."Identity's Body", en Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters. *Autobiography and Postmodernism*, The University of Massachusetts Press, Boston, 199, pp. 265 - 292.

---------- y Julia Watson, "Introduction. De / Colonizatioon and the Politics of Discourse in Women's Autobiographical Practices" en su libro *De / Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. XIII – XXXI.

Spengemann, William. "The Study of Autobiography: A Bibliographical Essay", en su libro *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1980, pp. 170 – 245.

Stanford Friedman, Susan. "El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica", en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 151 – 186 .

Stanley, Liz. "IS There Life in the Contact Zone? Auto / Biographical Practices and the Field of Representation in Writing Past Lives", en Allison Donell y Pauline Polkey, *Representing Lives. Women and Autobiography*, MacMillan Press, Londres, 2000, pp. 3 – 30.

Stanton, Domna C. "Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?" en en Ángel G. Loureiro (ed.), *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul – Endimión, Madrid, 1994, pp. 71 – 99 .

Starobisnski, Jean. "The Style of Autobiography", en *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, pp. 73 – 83.

Stelzig, Eugene. "Is There a Canon of Autobiography?" *A/B: Auto /Biography/Studies*, primavera de 1992, 7,1, pp. 1-12.

Sturrock, John. "The New Model Autobiographer", *NLH*, IX, otoño de 1977, pp. 51 – 63.

----------. "Theory Versus Autobiography", en Robert Folkenflik (ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self – Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993. pp. 21 – 37.

Valis, Noel M. "La autobiografía como insulto", en Antonio Vilanova (ed.); Josep María Bricall (prol.); L. Rivers-Elías (pref.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. III, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 325-42

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: La paradoja de la autobiografía", en José Romera Castillo(ed.) *Escritura autobiográfica: Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral* (Biblioteca Filológica Hispana, 14) Visor, Madrid, 1993, pp. 15-31.

Watson, Julia. "Toward an Anti- Metaphysics of Autobiography", en Robert Folkenflick, *The Culture of Autobiography. Constructions of Self – Representation*, Stanford University Press, Stanford, 1993. pp. 57 – 79.

---------- y Sidonie Smith. "Introduction. De/Colonization and the Politics of Discourse in Women's Autobiographical Practices", en *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Julia Watson y Sidonie Smith (eds.) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. XIII – XXXI.

Weintraub, Karl Joachim. *The value of the individual. Self and Circumstance in Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1976.

Woods, Richard Donovan. "Mexican Autobiography: An Essay and Annotated Bibliography", *Hispania*, Greeley, CO, 77, 8, diciembre de 1994, pp.750 - 802.

----------. *Mexican Autobiography / La autobiografía mexicana. An Annotated Bibliography / Una bibliografía anotada*, trad. De Josefina Cruz – Meléndez, Greenwood Press (Bibliographies and Indexes in World History, 13) Nueva York. -

Zambrano, María. *La confesión*. Género literario, Mondadori (Bolsillo, 23), Madrid, 1988.

VV. AA. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, UNAM- Turner, 2014.