

Artículo de investigación

Cómo citar: Juliao-Vargas, C. (2024). Senderos de la autobiografía contemporánea. *PRA*, 24(36), 247–275. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.praxis.24.36.2024.247-275>

ISSN: 0124-1494

eISSN: 2590-8200

Editorial: Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Recibido: 6 febrero 2024

Aceptado: 20 junio 2024

Publicado: 28 junio 2024

Conflicto de intereses: los autores han declarado que no existen intereses en competencia.

Senderos de la autobiografía contemporánea

Paths of contemporary autobiography

Caminhos da autobiografia contemporânea

Resumen

Pese a su intención de veracidad, el género autobiográfico utiliza la imaginación y la ficción para otorgar inteligibilidad a la historia de vida, asimismo recurre a las herramientas que hoy ofrecen las ciencias sociales; es decir, es un género polifónico. En el presente artículo de reflexión se propone mostrar el carácter fragmentario del relato autobiográfico de vanguardia (a partir de algunos escritores) y cómo el uso del recurso de la ficción o las ciencias sociales es efecto de la toma de conciencia del polimorfismo del sujeto, de la influencia del contexto y de la inadecuación de las estrategias narrativas, así como del mismo proyecto de búsqueda de autenticidad. Con ello, también se revela la lucidez que rige tan creativos planteamientos.

Palabras clave: autobiografía, autosociobiografía, identidad polimórfica, narrativa fragmentaria, subjetividad.

Abstract

Despite its intention of truthfulness, the autobiographical genre uses imagination and fiction to provide intelligibility to the life story; it also uses the tools that the social sciences offer today; that is to say, it is a polyphonic genre. In this reflection article we propose to show the fragmentary nature of the avant-garde autobiographical story (based on some writers) and how the recourse to fiction or social sciences is the effect of the awareness of the polymorphism of the subject, of the influence of the context and the inadequacy of the narrative strategies, as well as the project of searching for authenticity itself. This also reveals the lucidity that governs such creative approaches.

Keywords: autobiography, autosociobiography, polymorphic identity, fragmentary narrative, subjectivity.

Carlos German Juliao-Vargas

Magister en Estudios Sociales,
Políticos y Económicos
Grupo de investigación Tlaminuto
cgjuliao@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2006-6360>
Colombia



Resumo

Apesar de sua intenção de veracidade, o gênero autobiográfico usa a imaginação e a ficção para dar inteligibilidade à história de vida; ele também recorre às ferramentas oferecidas hoje pelas ciências sociais; é um gênero polifônico. Neste artigo de reflexão, propomos mostrar o caráter fragmentário do relato autobiográfico de vanguarda (a partir de alguns escritores) e como o recurso à ficção ou às ciências sociais é o efeito de uma consciência do polimorfismo do sujeito, da influência do contexto e da inadequação das estratégias narrativas, bem como do próprio projeto de busca da autenticidade. Isso também revela a lucidez que rege essas abordagens criativas.

Palavras-chave: autobiografia, autosociobiografia, identidade polimórfica, narrativa fragmentária, subjetividade.

Unas palabras introductorias

*“¿Quién soy?
¿De dónde vengo?
Soy Antonin Artaud y si lo digo
como sé decirlo
inmediatamente verán mi cuerpo actual
estallar en pedazos
y reunirse en diez mil aspectos
en un cuerpo
en el que no podrán
olvidarme nunca más”.*
(Artaud, 2003, p. 149)

Pese a que somos producto de nuestra contemporaneidad occidental, conservamos algo de Aristóteles, Descartes y Rousseau, como de otros pensadores que complementan, bien o mal, los trazos dejados por ellos. Los rastros de un maestro de la palabra, de uno de la lógica y de otro de la pedagogía y la escritura de sí, no deja de generar un sugestivo contraste, mucho más cuando el segundo refutó, del todo, los procesos escolásticos para conocer la realidad (inspirados en el primero) y el tercero nos ofreció una forma de narrar la propia vida que actualmente pocos asumen, porque sabemos que la propia identidad es más compleja de lo que pensamos. Pero estas son contradicciones más aparentes que reales porque seguimos creyendo necesario, entre otras cosas, catalogar los géneros literarios heredados bajo puntuales técnicas metodológicas, al más puro estilo cartesiano. Y por ello, en la actualidad desafinan algunas obras literarias (cuando en ellas un yo evoca experiencias factuales personales), sin que se pueda catalogarlas con precisión. ¿Cómo se cuenta una existencia? ¿Es ese el caso de la autobiografía contemporánea que sería solo metáfora o ilusión referencial? ¿Hay diferencia entre “escrituras de vida” y “vidas escritas”? ¿Cómo abordar la “nebulosa biográfica” de la que nos habló Barthes (2005, p. 276)?

Sólo podemos acercarnos a nuestro pasado como a una ficción que le sucedió a otro que ya no somos. [...] El hombre que reconstruye su pasado ya no es el que fue, de ahí que no tenga más remedio que crear un yo que sustituye a aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan. (Llera, 2013, p. 85)

Como señala Llera en la anterior cita, la autobiografía germina de la ficción (¿inventada, soñada, delirante, falsa?) de un rostro¹, de poseer la propia existencia vuelta hacia sí: el autobiógrafo se observa como el custodio de su propia muerte, pues vida, muerte y escritura se requieren entre sí. El rostro y la identidad que se desprende de él van ligados a la representación, a la ficción, al personaje, mediante un juego de transformaciones y metonimias.

Los géneros autobiográficos realizan, por tanto, una *prosopognosis*, el conocimiento de uno o varios rostros con los que el autobiógrafo se puede identificar en mayor o en menor grado. Forman imágenes proyectadas por la memoria, trasuntos de una identidad siempre en transformación. (Llera, 20013, p. 88)

Y esto es clave desde un enfoque filosófico: la identidad es múltiple, somos proyecto, siempre en proceso. Como dijo Kant, para quien todo lo experimentado brota de los contextos subjetivos del experimento, “la vida es la facultad de un ser de actuar según sus representaciones” (1994, p. 13). Nuestro carácter potencial hace que todas nuestras acciones sean los comienzos, eternamente parciales, hacia un núcleo íntimo, tan inasequible como presumible, ¿pero decible? Y el autobiógrafo actual presiente ese olvido, siente la necesidad de escribir como quien lanza agua al fuego que lo consume, el fuego del tiempo. Y así el autor realiza un discernimiento (*gnosis*) enfocado en la propia identidad, en la revelación de su rostro profundo (*prosopon*), que es propuesto como verdadero al lector. “No es la vida la que se parece a la obra; la escritura conduce” (Barthes, 2005, p. 279) mediante la experiencia de lo íntimo, de lo más profundo de cada cual.

Para lograrlo, al autobiógrafo actual ya no le bastan los cánones clásicos, heredados de Rousseau, ni los principios lógicos

.....
1 El término griego para rostro es *prosopon* (del que proviene el concepto “persona”) que significa “lo que está delante de la mirada de otros”. Su sentido es, pues, la idea de reciprocidad e intercambio: quien tiene rostro observa y puede devolver la mirada, como lo señalan ciertos textos bíblicos (Lev 20:5; Dt 10:8); pero ese sentido original también significaba la “máscara”, ritual o escénica, que no oculta ni disimula (sentido que le asigna nuestra cultura actual), sino que revela los pensamientos y emociones, facilitando una filiación, como cuando el actor cede su propia identidad a la del personaje que encarna. Serán los romanos quienes introduzcan una distinción al llamar *persona* a la máscara y reservar *facies* (o *vultus*) para el rostro.

cartesianos, ni incluso las reglas de la poética aristotélica. El sujeto actual ya no es ese sujeto social fijado por Aristóteles, ni el sujeto individual cartesiano que es en tanto que piensa, ni aquel rousseauiano que se define por mantener lazos con los de su misma especie. Ni siquiera el sujeto histórico de Hegel tiene cabida en la concepción del yo actual; si acaso es válido el sujeto dividido o escindido de Lacan (2003), esa imagen (“yo ideal”) completa —a través del espejo— de un cuerpo que no se percibe como siendo entero, que no es él mismo, sino otro; y ello porque nos plantea “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (p. 87), oponiéndose así a “toda filosofía derivada directamente del cogito” (p. 86).

Pero además se trata de un discurso que no solo es discurso, de un sujeto que al tiempo es el sujeto de la enunciación y el enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. Toda esa complejidad es la que lleva a la necesidad de ser creativos, de inventar estilos, de no ceñirse a lo establecido. Que es lo que encontramos en la autobiografía contemporánea donde desaparecen los límites entre lo público y lo privado. En este sentido, cabría destacar, parafraseando cierta expresión atribuida a García Márquez, que, si bien la vida pública es conocida por todos y la vida privada lo es por una minoría, al final, la vida íntima o secreta pertenece solo al individuo. O como lo expresa Mainer:

Y es que volvemos a saber qué es el yo, o, por lo menos, a frecuentar los alrededores de lo que fue territorio tan inhóspito y sospechoso en el siglo que acaba de transcurrir. El escritor de ahora produce a menudo desde el ámbito gramatical de la primera persona, sin excesivo pudor ante las emociones, ni demasiada desconfianza respecto a las consecuencias filosóficas de enunciar el pronombre yo. (2005, p. 204)

Se abre así un debate sobre la veracidad de lo que el yo narra en la autobiografía pues esta es como un terreno pantanoso circundado por una espesa y angustiosa niebla que impide reconocer los límites del barrizal².

.....
2 Conviene tener en cuenta los estudios de Starobinski (2008), Lejeune (1996) y Paul de Man (1991) forzosos para indagar en torno a las relaciones entre vida y escritura, lo mismo que las reflexiones sobre la “autoficción” que impulsó el novelista Doubrovsky (1977).

Versatilidad del yo y disolución del relato autobiográfico

El proyecto común a todos los autobiógrafos es reconstruir la historia personal, con un propósito, entre otros, de un mejor conocimiento de sí mismo. En un artículo anterior me preguntaba:

El relato de vida, ¿es la escenificación de una trayectoria vital con el propósito de un trabajo objetivo? O, al contrario, ¿es una reconstrucción personal de la propia historia tomando su sentido de la subjetividad? O, ¿la cuestión no puede plantearse como oposición de lo objetivo y lo subjetivo? (Juliao-Vargas, 2021, p. 80)

El hecho es que la búsqueda de identidad suele ser difícil, si no imposible, pues ella es polimórfica. Intentaremos en lo que sigue debatir ciertos elementos que dificultan el autoconocimiento y la representación literaria. Dado que la autobiografía es el relato de una persona sobre su propia vida, el narrador, el personaje y el autor son formalmente idénticos. El narrador logra establecer la equivalencia entre las tres instancias narrativas mediante un “pacto autobiográfico” que sella (en el inicio o dentro del texto) al mencionar el nombre del personaje en el relato o en las secuencias metadiscursivas que entrecruzan el texto.

No obstante, desde el punto de vista psicológico, filosófico o narrativo, la cuestión no es tan fácil de decidir. No se puede pensar en la identidad sin referirnos al *otro* que es, básicamente, un espejo del sí mismo. El yo se concibe como otro; “asimilable al *ipse* y no al *idem*”. Por eso existe una especificidad y singularidad de cada ser que asegura la individualidad. La ipseidad designa, según Ricoeur, al hombre en su reflexividad, que su identidad narrativa no logra agotar (2009, p. 630). La dialéctica entre la identidad como mismidad (permanencia) y la identidad como sí mismo (identidad plural, evolutiva y cambiante a lo largo de la vida) se juega en la trama, en el desarrollo de la historia contada. Si la singularidad de un individuo está asegurada por las invariables del ser, su identidad “plena” sólo se articula en la dimensión temporal de su propia existencia, que permite incluir las imágenes de sus yoes pasados. Ese polimorfismo desafía así la noción de una identidad fija y única, y destaca la diversidad y la capacidad transformativa de las personas.

Por su forma narrativa y por el respeto del orden cronológico, la autobiografía parece poseer buenos instrumentos para reconstruir esta identidad que oscila entre la permanencia y la evolución, siempre y cuando no se ciña a cánones rígidos. En ella, la expresión de ese polimorfismo puede manifestarse de diversas formas:

- **Multiplicidad de voces narrativas:** en lugar de un narrador con una visión coherente y unificada de sí mismo, se incluyen múltiples voces y perspectivas, sea incorporando testimonios, cartas, diarios, fotos u otros documentos que revelen facetas diversas de la identidad y contexto del autor.
- **Saltos temporales y espaciales:** se puede jugar con lo espaciotemporal, saltando hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, o cambiando de espacios y contextos; así se exploran diferentes momentos y lugares vitales.
- **Reflexividad:** un autor, en su narrativa autobiográfica, puede ser consciente de su complejidad y reflexionar sobre ello, sea analizando sus cambios a lo largo del tiempo, o cómo ha asumido diversos roles o ha interactuado con otras personas, comunidades y culturas.
- **Ambigüedad y contradicciones:** la existencia a menudo implica la presencia de equívocos y discordancias, lo que puede reflejarse al presentar aspectos de la personalidad del autor que podrían parecer incongruentes entre ellos.

Así, el yo autobiográfico aparece como una instancia inestable, conmovedora, que no expresa de por sí una perfecta equivalencia entre narrador y protagonista de la historia, siendo, por el contrario, capaz de ocultar una polifonía vertiginosa. Existen al menos dos formas de disyunción dentro del yo autobiográfico: una que es inherente a la mirada retrospectiva y otra que surge de todo proceso de auto(re)conocimiento. El desdoblamiento es consustancial al conocimiento de sí y a todo discurso autorreferencial. “Identificarse absolutamente consigo mismo, identificar el propio ‘yo’ con el ‘yo’ que narra es tan imposible como levantarse a sí mismo por los cabellos”, afirma Bajtín, citado por Todorov (2012, p. 87), sugiriendo así que un “él” se insinúa subrepticia y fatalmente en todo relato íntimo. Dado que el pronombre de primera persona del singular es, básicamente, una máscara tras la que se esconde un sujeto que habla y un objeto del que se habla, podemos decir, con Lejeune, que “toda autobiografía es por definición indirecta” (1980, p. 38).

Las idas y venidas entre el pasado de la historia y el presente de la escritura a menudo ponen de relieve la tensión que existe entre el yo que narra y el que es narrado. Lo que los separa es un trozo de existencia de diversa duración que influye en su identidad. El crecimiento y el envejecimiento son elementos de semejanza por el propio tiempo, que aquí se ha convertido en factor de desfase y diferencia. La ipseidad del yo implica pues alteridad (Ricoeur, 2006, p. 351). En consecuencia, ya no podemos hablar de una identificación total entre el personaje y el narrador. La heterogeneidad del yo, inducida por el paso del tiempo, perturba la identidad del sujeto, de donde la imposibilidad de coincidir consigo mismo es plausible. Se rompe la subjetividad; así el discurso autobiográfico es polifónico, estableciendo siempre un diálogo entre el yo presente y el yo pasado, que ya no soy yo, sino él. Entre el sujeto y el objeto del enunciado existe una brecha que la memoria no es capaz de llenar, dada su inconstancia.

La memoria significa selección, ya que surge de la interacción entre el olvido y la conservación del pasado (Todorov, 2000, p. 13). Por ello, la restitución integral del pasado es utópica. Mientras que algunos recuerdos cruzan la frontera temporal, otros resultan perdidos para siempre y algunos incluso distorsionados por la imaginación. Como el trabajo mnemotécnico no está exento de lo impreciso de tanteo, sus lagunas deben ser llenadas por la razón y la invención. Según Ricoeur, la imaginación —que es, no lo dudamos, un factor esencial en la construcción de la ficción— también juega un papel más o menos decisivo en el relato fáctico porque “siempre es posible extender el recuerdo, mediante la cadena de las memorias ancestrales, remontar la pendiente del tiempo al prolongar con la imaginación este movimiento regresivo” (2009, p. 905). Y ello porque la memoria va asociada a la imaginación en su afán por reconstruir el pasado. La memoria solo puede restaurar fragmentos del pasado, por dos series de deformaciones que se infligen a los hechos: las del saber y las del recordar. “Así como no hay verdadero conocimiento de un acontecimiento cualquiera, así mismo, y con mayor razón, no puede haber memoria perfectamente objetiva [...]. La incompletitud, por lo tanto, parece ser el régimen natural de la memoria” (Gusdorf, 1951, p. 211, traducción propia). De lo anterior, se deduce que el esfuerzo de los autobiógrafos por ordenar los recuerdos es un proceso artificial que corre el riesgo de dañar el pacto de veracidad: “La autobiografía se propone poner orden en

el pasado; pero quizás el desorden es más significativo, en su revoltijo original, que el orden que le impone la autoridad” (Gusdorf, 1991, p. 470, traducción propia).

La forma autobiográfica tradicional impuesta por Rousseau ya no satisface a los escritores actuales, que intentan adaptarse a las nuevas cuestiones filosóficas que plantea la investigación y representación de la interioridad. Los nuevos enfoques propuestos a principios del siglo XX, por el psicoanálisis, la filosofía y la etnología, logran sacudir la noción de identidad. La autonomía del sujeto queda así cuestionada de raíz, fenómeno que se refleja en el nivel de la representación del yo³. La renovación formal del género autobiográfico está impulsada en parte por la revelación que traen los estudios psicoanalíticos sobre el carácter ilusorio del auto(re)conocimiento. La autenticidad a la que aspiran los autobiógrafos se convierte, a la luz de estos hallazgos, en un señuelo. Se cuestiona la práctica tradicional de autobiografía, por lo que los escritores no dudan en “cazar” su verdad utilizando las más variadas estrategias, prestadas, en su mayor parte, de la ficción. Y dado el funcionamiento aleatorio de la memoria, la reconstrucción cronológica de la historia personal también resulta falaz. La narración lineal deja paso a la escritura analógica o fragmentaria. Así, el molde en el que se había colocado la autobiografía desde Rousseau, se rompe. ¿Podríamos, por tanto, concebirla ahora como un texto que no es necesaria ni estrictamente narrativo?

Barthes tratará de denunciar la concepción de la vida como totalidad significativa y de probar el carácter discontinuo de la realidad. Intenta, en su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978), desmitificar el concepto tradicional, señalándonos “el monstruo de la totalidad” que pretende gobernar este tipo de narrativa, alabando la escritura fragmentaria:

.....
3 Conviene considerar aquí a Foucault (2002) y sus nociones de biopolítica y biopoder, sobre las que se sustenta el interés actual por los conceptos de “vida” y de “viviente” desde lo ético y lo político, que son contemporáneas con sus reflexiones sobre los “procesos de subjetivación”, aquellos modos de la relación consigo mismo mediante los cuales el individuo se instituye y se reconoce como sujeto (Foucault, 2001); investigaciones profundizadas luego por Deleuze, Agamben y Esposito, entre otros. Un ensayo de Deleuze (1996) previene sobre lo imposible que es trazar fronteras claras entre estos campos y vislumbra problemas de indecidibilidad enraizados en la estructura misma del lenguaje.

Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué? [...] tengo el gusto previo (primero) por el detalle, el fragmento, el *rush*, y la inhabilidad de llegar a una “composición”: no sé reproducir “las masas”. Como le gusta encontrar, escribir, comienzos, tiende a multiplicar este placer: es por ello que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres (pero no le gustan los fines: es demasiado grande el sesgo de la cláusula retórica: tiene el temor de no saber resistir a la última palabra, la última réplica). (pp. 104-105)

Así, Barthes plantea su gusto por el lenguaje y la escritura, lo que le empuja a jugar con las palabras y las técnicas narrativas. Debido a su combinatoria ilimitada, se supone que el juego prolonga la palabra indefinidamente. ¡Esto, de hecho, es con lo que sueñan todos los escritores! Nunca dejar de escribir, pues mientras haya palabras y libros, no habrá muerte ni olvido para ellos. El silencio es aniquilación; no debemos callar para no morir. El juego literario, el *collage*, el “hágalo usted mismo” llevan a una continua proliferación de textos y significados. La obra se convierte en obra en curso y el lector asiste al trabajo narrativo.

En *W o el recuerdo de la infancia* (1994[1975]), Georges Perec nos ofrece, junto a un relato de ficción, una autobiografía fragmentaria, donde el narrador afirma que no tiene nada que decir, y que la escritura constituye el único motivo de su existencia. Los dos textos, inicialmente separados tipográfica y genéricamente, se unen al final en un nuevo estilo de narración autobiográfica y autoficcional. En su obra póstuma, *Nací. Textos de la memoria y el olvido* (2022) que reúne diez textos muy diversos, que datan de 1959 a 1981, sobre el tema de la memoria y el olvido, nos habla de las treinta y siete cosas que quiere hacer antes de morir, o escribe frases como: “Los problemas de mi interioridad me dejan un poco frío o, para ser exacto, ya no soy capaz de considerarlos verdaderos puntos de partida”. En fin, Perec necesitaba otras estrategias para contestar a las preguntas: “¿quién soy?, ¿qué soy? ¿dónde estoy?”.

Todos estos intentos continuarán luego con la llamada “nueva autobiografía”, a partir de los años de 1980. *Memòria personal. Fragment per una autobiografia* (1977) de Antonie Tapie, *Las*

genealogías (1981) de Margo Glantz, *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* (1985) de Alain Robbe-Grillet se oponen a la autobiografía tradicional, tal como había sido definida por Lejeune, por el rechazo de la narración lineal y el pacto de sinceridad⁴, así como por apelar a la imaginación y a la ficción: exponer los hechos se reemplaza con la exploración, dado que el sujeto no sabe adónde va y no ha captado del todo el sentido de su vida; por eso su existencia se mezcla con especulaciones o ficciones. Ya no se respeta la coherencia narrativa, estos textos tienen más bien la apariencia de una narración discontinua, de escritura errante, donde se enredan recuerdos diversos e imprecisos. Los rasgos comunes a estos textos serán: el sujeto ya no sabe quién es ni adónde va, no realiza el pacto de sinceridad y la ficción puede intervenir como parte integral parte del texto.

El uso de la tercera persona es uno de los procedimientos que reflejan los problemas de identidad de los autobiógrafos posmodernos. Los autores a veces hablan de sí mismos como si estuvieran hablando de otra persona, o como si alguien más estuviera hablando de ellos. La dualidad de la persona gramatical está muy bien sugerida por este desdoblamiento. Ya Sartre, en *Las palabras*, se refiere a *Él* para distanciarse irónicamente del personaje que era antes: "Han atacado mucho, en 1936 y en 1945, al personaje que llevaba mi nombre; ¿qué tengo yo que ver con eso? Las afrentas recibidas las cargo en su débito: ese imbécil ni siquiera sabía hacerse respetar" (1982, p. 160).

La distancia temporal entre el narrador y el personaje hace que este último sea a veces visto como otro diverso de sí mismo. La perspectiva del narrador fomenta una mirada desapegada del personaje. El desfase temporal lleva al narrador a objetivar las etapas pasadas de su yo. La multiplicidad de instancias que oculta el pronombre en primera persona se exhibe en *Roland Barthes por Roland Barthes*, donde la alternancia yo/él traduce el desfase entre el sujeto y el objeto de la autobiografía, así como

.....

 4 La obra del escritor brasileño Marcelo Mirisola es un buen ejemplo de ello. Sus dos libros *O azul do filho morto*, de 2002, y *Charque*, de 2011, reflejan el alejamiento constante entre los pactos autobiográficos y ficcionales que el autor establece, de modo implícito, con sus lectores. Ver al respecto: Arrieta, D. (2015). Marcelo Mirisola, entre memoria y exageración: un ejemplo de autoficción à la brésilienne. *Abriu*, (4): 107-119. <https://doi.org/10.1344/abriu2015.4.7>.

de cualquier texto autorreferencial o forma de representación. El escritor de literatura intimista está siempre amenazado por el doble que crea a través de su escritura, otro de sí mismo que habla en su nombre, un sustituto que podría reemplazar al modelo o volverse contra él para negarlo.

Escribir una autobiografía al estilo de Barthes implica un enfoque centrado en la autorreflexión y la deconstrucción del yo. Se trata de explorar los momentos claves de la vida a través de lentes filosóficos y literarios, cuestionando la naturaleza misma de la autobiografía y desafiando la noción de una narrativa lineal y coherente. En un relato de ese tipo se podrían mezclar diferentes géneros y formas de escritura, incorporando ensayos, fragmentos, fotografías y otros elementos que desafíen la estructura tradicional del género autobiográfico. También se podrían explorar temas como la identidad, la memoria, la escritura y el papel del autor en la creación de su propia historia.

En Latinoamérica, algunos escritores han explorado el estilo autobiográfico adoptando enfoques experimentales y reflexivos similares a los de Barthes, aunque no necesariamente idénticos. Se puede citar a Eduardo Galeano, escritor y periodista uruguayo, con su *Memoria del fuego* (1990), esa trilogía que combina historia, mito y autobiografía para explorar la historia latinoamericana desde una perspectiva alternativa y que comienza así:

Yo fui un pésimo estudiante de historia. Las clases de historia eran como visitas al Museo de Cera o a la Región de los Muertos ... Ojalá *Memoria del fuego* pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra... Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces. Memoria del fuego no es una antología, claro que no; pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica o... Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. Incapaz de distancia, tomo partido: lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, cada fragmento de este vasto mosaico se apoya sobre una sólida base documental. Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera. (p. 12)

Ahora bien, Gabriel García Márquez, reconocido escritor colombiano y premio Nobel de Literatura, escribió *Vivir para contarla* (2002), una obra que podemos considerar autobiográfica, donde narra su infancia y juventud hasta

el momento en que se convierte en escritor; se trata de una obra que combina elementos autobiográficos con la maestría narrativa propia del autor. En ella, nos recuerda su infancia en Aracataca, Colombia, y su relación con su familia materna, explorando los orígenes y las experiencias que influyeron en su desarrollo como escritor. Utiliza un estilo rico en detalles y una prosa poética para transportar al lector a su mundo de memoria y fantasía. A través de sus vivencias personales, también aborda temas universales como el amor, la pasión por la escritura y la relación entre la realidad y la imaginación. Aunque *Vivir para contarla* no sigue el estilo, por ejemplo, de Barthes en términos de experimentación literaria o deconstrucción narrativa, si podemos decir que comparte la cuestión de la influencia de la memoria para construir una narrativa personal. Basta un ejemplo que retoma expresiones de *Cien años de soledad*:

Hasta la adolescencia, la memoria tiene más interés en el futuro que en el pasado, así que mis recuerdos del pueblo no estaban todavía idealizados por la nostalgia. Lo recordaba cómo era: un lugar bueno para vivir, donde se conocía todo el mundo, a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos... Desde mi nacimiento oí repetir sin descanso que las vías del ferrocarril y los campamentos de la United Fruit Company fueron construidos de noche, porque de día era imposible agarrar las herramientas recalentadas al sol. (2002, pp. 11-12)

Vivir para contarla es un testimonio íntimo y evocador que revela aspectos de su vida y su proceso creativo, y que captura la esencia de su estilo narrativo inconfundible; expresa una profunda conciencia de la importancia de la memoria en la formación de la identidad y en la creación de la propia narrativa. La memoria desempeña un rol fundamental en la obra, permitiendo evocar y recrear imágenes y escenas del pasado. A través de la evocación vívida de detalles sensoriales y emocionales, el autor logra transportar al lector a su mundo y hacer que los recuerdos cobren vida.

Sabemos que la construcción de la narrativa personal de García Márquez se basa en una fusión entre realidad y ficción, donde los hechos se mezclan con elementos mágicos y fantásticos. Su enfoque literario, denominado realismo mágico, se alimenta de su capacidad para rescatar fragmentos del pasado y transformarlos en relatos cargados de poesía y

fantasía. Sus recuerdos se convierten en metáforas y símbolos que trascienden su historia individual y resuenan en la experiencia colectiva. Así, la narrativa garciamarquiana nos enseña que la memoria no es un simple ejercicio de recuerdo, sino una herramienta poderosa para la creación literaria y la construcción de la identidad personal y social. Los recuerdos se transforman y se moldean a medida que se cuentan, y la memoria se convierte en una fuerza activa que da forma a la narrativa y a cierta comprensión del mundo.

Si bien García Márquez no plantea de modo explícito la cuestión de la versatilidad del yo o de la disolución del relato en *Vivir para contarla*, si podemos identificar elementos propios de su obra que apuntarían a estas ideas. En sus novelas y cuentos, el nobel utiliza una narrativa en la que los límites entre la realidad y la fantasía se difuminan: “Desde que tuve memoria sufrí la tortura matinal de que Mina me cepillara los dientes, mientras ella gozaba del privilegio mágico de quitarse los suyos para lavarlos, y dejarlos en un vaso de agua mientras dormía” (p. 95). Esta mezcla de elementos reales y “mágicos” contribuye a la versatilidad del yo y a la disolución de los límites narrativos convencionales. Sus personajes a menudo experimentan transformaciones, y los eventos de la historia pueden trascender la lógica lineal y adquirir dimensiones míticas.

En *Vivir para contarla*, no sólo narra su propia historia, sino que también se sumerge en la historia familiar y la de su pueblo. A través de estas múltiples voces y perspectivas, podemos decir que la identidad no es algo fijo y unívoco, sino que está en constante cambio y es moldeada por una multitud de influencias y experiencias. Y García Márquez también desafía las estructuras narrativas tradicionales al mezclar diferentes géneros y estilos en sus obras, imbuidas de un sentido cíclico del tiempo, en el que eventos pasados, presentes y futuros se entrelazan y se repiten en un patrón misterioso. Además, desafía las nociones lineales de causa y efecto. Sus obras no siguen una estructura lineal tradicional, sino que se enriquecen con digresiones, saltos temporales y la interconexión de eventos aparentemente inconexos. Esto crea una sensación de fluidez narrativa en la que el relato se disuelve y se despliega de forma no lineal, desafiando la idea de un yo unívoco y de la linealidad narrativa tradicional, invitando al lector a sumergirse en un mundo de posibilidades y múltiples perspectivas.

Ahora bien, para captar su propia sustancia, el yo debe distanciarse de sí mismo, incluso fragmentarse para romper su coraza protectora. El uso de la tercera persona se deriva de la identidad múltiple y dispersa del sujeto que se busca y se expresa a través de un sinfín de representaciones imaginarias. El uso alternado de los pronombres personales es, al tiempo, una forma de sugerir la inestabilidad y la facticidad en las que se basan estas dos fórmulas de subjetividad y objetividad humanas. ¿No se esfuerza Barthes por desenmascarar la ilusión de la cual la novela es portadora? “El pretérito indefinido y la tercera persona de la novela no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva” (Barthes, 1997, p. 32). La inestabilidad del pronombre personal, que caracteriza a los textos modernos, delata la incertidumbre del sujeto sobre su propia identidad: “El yo está en crisis, al mismo tiempo que se cuestiona la unidad y la estabilidad de la persona” (Rousset, 1986, p. 36). En todo caso, según Deleuze, “el artículo indefinido no es la indeterminación de la persona sin ser al mismo tiempo la determinación de lo singular” (1996, p. 7). Así, como veremos, el Narciso novelista ya no está solo, tendrá ahora a su lado un Narciso historiador, más joven, pero no menos ambicioso y creativo que, en vez de huir de la realidad, quiere explorarla sin perder de vista su propio reflejo, que siempre le retornan la vida y la historia (Traverso, 2022, pp. 19-20).

Un buen ejemplo de todo lo anterior es Nathalie Sarraute quien opta por transformar el discurso autobiográfico en diálogo, partiendo la voz del narrador. Esta dualidad de voces dentro del yo proviene, en primer lugar, de un rechazo de la psicología tradicional y de la noción de carácter. Según ella, la psicología superficial (el yo social) a menudo se contradice con la psicología profunda (tropismo). *Enfance* (1983) evoca un diálogo entre el escritor social, sujeto a convenciones, y su interior más lúcido y sarcástico:

–Entonces, ¿realmente vas a hacer esto? Evoca tus recuerdos de infancia... Como estas palabras te molestan, no te gustan; pero reconoce que son las únicas palabras que encajan. Tú quieres “recordar” - no hay que equivocarse, eso es lo correcto.

–Sí, no puedo evitarlo, estoy tentado, no sé por qué...”.
(pp. 9-10, traducción propia)

La función de ambas voces es establecer la verdad más exacta posible. Mientras una representa la espontaneidad, la subjetividad y la emoción, la otra expresa el control, la vigilancia, la exigencia, el deseo de objetividad y precisión. Diálogo de dos “voces”, ambas representando al mismo autor. La primera asume la conducción de la narración, la segunda representa la conciencia crítica. Las dos son complementarias no antagónicas. Gracias a esta duplicación tenemos dos libros en uno: por un lado, un relato de infancia; por otro, un testimonio sobre el método de investigación del pasado desarrollado por la autora para desbaratar las tradicionales trampas de la sociedad autobiográfica. Como lo dice Boulaghzalate (2009):

Este íncipit singular pone el acento sobre un elemento, ver una técnica literaria poco frecuente en el relato autobiográfico, a saber, la del dialogismo. Ahora bien, ¿se trata realmente y ante todo de una autobiografía si se tiene en cuenta la existencia de una ideología antiautobiográfica (como es el caso de Paul Valéry, Julien Green, Gertrude de Stein, etc.)? Todos sabemos que Nathalie Sarraute dejó muy claro en dos entrevistas que... no es una autobiografía. (p.135)

Debemos concluir, en esta primera parte, que la fragmentación de los relatos autobiográficos de vanguardia, el rechazo de la cronología, el carácter lúdico o poético de estos textos, el paso a la ficción y la aparición de formas híbridas genéricas son efectos lógicos de la toma de conciencia por parte del individuo moderno del polimorfismo del sujeto y la insuficiencia de las estrategias narrativas tradicionales, así como de la autenticidad. El sujeto escapa de sí mismo. El yo nunca es estable, siempre inventando roles y máscaras. Eternamente es otro. Un yo cambiante o plural sólo puede ser designado por una escritura que sea ella misma múltiple, infinitamente ramificada, errante.

Escribe tu vida, cuéntaselo a la sociedad

¿Escribir sobre la propia vida es interesante para alguien que no sea uno mismo? Cuestión inquietante cuando se practica el ya viejo género de la autobiografía: se sospecha con facilidad que el autor es insincero, vanidoso, vuelto hacia sus propios estados de ánimo, convencido de ser único. Pero los avances en las ciencias humanas y sociales abren otras puertas. Se vuelve a pensar lo autobiográfico en ese panorama abierto por el llamado “retorno al autor” y a los modos de subjetivación

donde confluyen las inquietudes de Barthes y Foucault. Su colapso, planteado por las ciencias humanas y sociales desde la década de 1950, durante el auge estructuralista, en realidad es su renovación. Las réplicas a lo biográfico, desde lo literario (Barthes), lo filosófico (Foucault y Deleuze) y lo sociológico (Bourdieu) objetaban lo totalizador del género, como efecto del escrutinio al que estaban siendo sometidas las nociones de “subjetividad”, “escritura” y “vida”, entre otras. Tal vez por eso asistimos a cierta tendencia en la autobiografía contemporánea que asume el ejercicio de forma particular: para ciertos escritores, “al tiempo” filósofos o sociólogos, hablar de uno mismo significa ante todo hablar de una clase, de un entorno, captados en su confrontación con el mundo y sus instituciones, que las ciencias humanas y sociales nos han enseñado a descifrar. En estos escritos, el calvario íntimo de un viaje personal vale por lo que revela sobre un supuesto viaje colectivo.

[...]la calidad ficcional de lo biográfico no solamente hace de lo colectivo un espejo paradójico de lo individual, sino que además crea recíprocamente un efecto de grupo que confiere al relato individual el valor de un testimonio, en la medida en que este sirve como punto de referencia o de comparación. (Broqua y Marche, 2021, p. 25)

Como bien lo señalaban Broqua y Marche, el desafío ya no es escenificar los rasgos individuales, la singular y brillante diferencia, sino testimoniar su inclusión en el campo social, y analizar desde su lugar las reglas del juego de la vida ordinaria. A eso lo llamamos autoanálisis, auto-socio-biografía, autorretrato de un entorno, de un género. Escritores y sociólogos prueban así los límites de sus respectivas disciplinas. Veamos algunos ejemplos.

Annie Ernaux es una escritora francesa contemporánea que ha sido objeto de muchas pesquisas y críticas, cuya obra ofrece una dimensión social considerable, tanto que ciertos sociólogos se refieren a ella. De hecho, sus obras ilustran teorías sociológicas, en particular la de Bourdieu. *La Place* es una novela autosociobiográfica, publicada en 1983, que se caracteriza por mezclar sociología y literatura. En ella la cuestión del género es difícil de resolver: ¿es una novela biográfica o un estudio sociocultural? Ernaux relata su propia vida (autobiografía) y la vida de su padre (biografía), analizando al mismo tiempo las condiciones socioculturales en las que

vivieron. Retoma los recuerdos de su infancia y la biografía de su padre a través de hechos sociológicos, con datos empíricos significativos y evitando, en lo posible, la subjetivación. Así nos ofrece una nueva concepción de la autobiografía. Sin embargo, ¿podríamos decir que, en *Une Femme* (1987), obra dedicada a la vida de su madre, el índice de desubjetivación ya no es tan alto, que la objetividad resulta poco evidente y que no logra evitar las trampas que hacen que la narrativa sea personal? En este libro (como ocurre en *La Place*), la primera persona no habla de sí misma, sino de su madre y, a través de ella, de los que pertenecen a su medio. En todo caso, es en *Une Femme* donde la autora expresa por primera vez su proyecto auto-socio-biográfico ya iniciado en *La Place*:

Lo que espero escribir con mayor precisión se sitúa sin duda en el cruce de la familia y lo social, del mito y la historia. Mi proyecto es de carácter literario, ya que se trata de buscar una verdad sobre mi madre a la que sólo se llega a través de las palabras. (1987, p. 23, traducción propia)

O como dice casi al terminar la obra: “esto no es una biografía, ni una novela por supuesto, tal vez algo entre la literatura, la sociología y la historia” (p. 106).

Pero ¿qué significa auto-socio-biografía? ¿Y cuáles son sus rasgos? “Auto”, porque se trata de la experiencia personal del autor, “socio” por el aspecto sociocultural de la obra, por las descripciones objetivas y también por lo histórico del relato. Y finalmente, “biografía” porque es también la historia de otros personajes. Desde Bourdieu (2006), correspondería a aquella obra que no podemos clasificar sólo como novela autobiográfica, pues implica el estudio sociocultural y el análisis sociológico, al describir la realidad de miles de familias en un contexto social desigual. El punto es que una obra de este tipo no cumple del todo con la definición clásica de autobiografía de Lejeune (1971): “Relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el énfasis principal en su vida individual, en particular en la historia de su propia personalidad” (p. 131). Según ello, en la autobiografía el énfasis estaría en la historia y relato del “yo” del autor/narrador/personaje, es decir, en su propia individualidad. En cambio, en la auto-socio-biografía, la primera persona no es a la vez “sujeto y objeto” de la narración; en efecto, Ernaux no busca contar la historia de su vida, de su personalidad, sino que el “yo” del autor/narrador es un dispositivo para conocer

las verdades colectivas de una existencia. Para ella siempre es “la cosa a decir” lo que impulsa la escritura y la estructura de la obra.

¿Qué hace que *La Place* sea tan original? Su estilo de escritura, su lenguaje y su estructura; es la cuestión de la subjetividad de una escritura objetiva. Nos muestra la influencia de la movilidad social ascendente familiar, las diferencias entre clases sociales, la pobreza y el mundo de los trabajadores y comerciantes. La joven Annie leyó en su juventud las obras de Bourdieu que presentan la categorización de hábitos (*habitus*) de clase social y utilizará esta noción en su trabajo. La novela comienza cuando la narradora es recibida en una escuela secundaria en Lyon; dos meses después muere su padre. Y termina tal como comienza: con la muerte de su padre, anunciada por su madre: “Dijo con voz neutra: Se acabó” (1996, p. 11). Ernaux describe la muerte y preparación del cuerpo para el funeral; pinta el retrato físico de su padre, resaltando que ese suceso trastorna su existencia. Después de enterrarlo, decide escribir *La Place*, —novela que comienza en 1899, fecha del nacimiento de su padre, y termina en 1967, fecha de su muerte— afirmando que “nació del dolor de haber perdido a (su) padre” (p. 142), el personaje sin nombre (solo es “el padre”), pero central, en torno al cual se desarrolla la obra.

Además, Annie cae en cuenta de que hace parte de la burguesía y no de la clase obrera de sus padres, por eso se siente infiel a su entorno original, lo que le despierta sentimientos de culpa, que serán un *leitmotiv* a lo largo de la historia, impulsándola hacia ese tipo de escritura, en un estilo plano y sin emociones. Narra la infancia y adolescencia del padre; describe la clase social popular y el ambiente campesino del que proviene, presentando la verdad sin disfrazar nada: todo ello presentado como prolongación lógica de la vida de sus abuelos; criado para trabajar, el padre considera el estudio como una pérdida de tiempo. Es pues, un hombre determinado por su entorno: se nos recuerda el papel del determinismo social en la vida humana. Además, describiendo las condiciones de vida de sus abuelos, la escritora pinta el cuadro de la sociedad francesa de fines del siglo XIX, haciendo de la pobreza un tema central en su obra. Por otra parte, Ernaux destaca la importancia del aprendizaje para la vida porque su madre (quien si sabe leer y escribir), es de carácter positivo, culto y cooperativo. Curiosamente, Annie parece oponerse a la teoría freudiana, según la cual, una hija

ama más a su padre que a su madre, porque, en esta novela, ella está muy ligada a su madre y la admira; lo cual veremos ampliado en *Une Femme*.

Utiliza la escritura llana porque “describe la vida de su padre, ni con desprecio, ni con lástima, ni, por el contrario, idealizando. (...) Una escritura sin juicio, sin metáfora, sin comparación romántica, una especie de escritura objetiva” (Charpentier, 2006, p. 9, traducción propia). También muestra en qué condiciones se formó: describe su vida diaria de una manera “plana”, haciendo un balance de los hábitos familiares: “Los domingos, baño, un poco de misa, partidas de dominó o paseos en carro por la tarde. Lunes, sacar la basura (...)” (Ernaux, 1996, p. 77, traducción propia). Esta escritura plana, casi fragmentaria como la de Barthes, se caracteriza por frases breves, simples y nominales, donde no hay ni compasión ni “lirismo”, sino sólo el deseo de permanecer lo más cerca posible de la realidad. Igualmente, usa el tiempo pasado compuesto en vez del simple; y también el pronombre “yo”, pero de un modo social. Esta obra se basa en hechos reales, recuerdos precisos y fotografías, pues Ernaux utiliza la foto como un documento precioso para presentar los retratos de su padre y su madre: “Desde el momento en que rechacé toda ficción, es decir con *La Place*, las fotos se convirtieron en piezas imprescindibles para captar y comprender la realidad” (Arriver-Narce, 2011, p. 159, traducción propia). La memoria individual fija visualmente los detalles, palabras o sentimientos. Por otra parte, la noción de *habitus* de Bourdieu está ligada a su escritura como signo de pertenencia a una categoría social. La escritora abandona la forma clásica de la autobiografía, al afirmar que el “yo” en su trabajo es colectivo. El yo autobiográfico desaparece para dejar paso al “nosotros”. Se confiesa y se expresa libremente. Escenifica su pasado para encontrar su propio lugar en la sociedad. Presenta su vida objetivamente: alumna becada, continuó sus estudios de Literatura Moderna y luego se convirtió en profesora de literatura moderna. Ingresó a la clase burguesa gracias a sus estudios y su matrimonio.

El título mismo de la obra, “*La place*”, se refiere a ese lugar ocupado o deseado en la sociedad: a lo largo de su vida, Annie estuvo buscando su sitio en la sociedad burguesa. Finalmente, *La Place* es un tipo de relato donde un personaje se va formando en contacto con el mundo a través de las experiencias vividas. La joven Annie se casa con un estudiante de ciencias políticas;

ambos tienen las mismas ideas literarias, filosóficas y políticas. También cabe señalar que sus experiencias la empujan a convertirse en una notable escritora. Todos esos intentos por mejorar su posición social la conducen a un conflicto de identidades (entre la heredada y la adquirida); siempre en busca de su identidad perdida. Así, la identidad se presenta como un fenómeno construido a lo largo de la existencia en relación con los demás y con el entorno, ligada a las estructuras sociales; la autora-narradora nos muestra la influencia del entorno sobre el individuo, describiéndolo como el contexto donde se desarrolla un carácter y una psicología. En todo caso, el desenlace deja abierta la novela: la última frase marca el regreso al presente del autobiógrafo: “todo lo que toca” está “en mi memoria” (1996, p. 64). Quiere conservar su memoria para transmitirla.

Ahora bien, si a partir de *La Place*, Ernaux optó por un nuevo estilo de escritura, yendo más allá de la singularidad de la experiencia, intentando reducir la subjetividad autobiográfica y enfatizando el valor colectivo del “yo”, esta búsqueda de objetividad sería menos obvia al exponer lo emocional, que es lo que ocurre en *Une Femme*: no puede ocultarlo en la historia de su madre ni escribir sobre ella neutralmente, dado que su proximidad con ella es la contraparte de la distancia con su padre. Como resultado, esta última obra marcaría la diferencia con sus otras historias, aunque solo sea por el título, al ser el único que incluye un artículo indefinido. ¿Ha logrado escapar de la trampa del individuo y no involucrar sentimientos como anuncia en su auto-socio-biografía? ¿La “identificación con los otros” es un rechazo a la “identificación consigo misma”? O más bien, ¿cree que es en los demás donde descubrimos verdades sobre nosotros mismos? Como Bourdieu, Ernaux muestra que lo social existe corporizado en el individuo y hace parte del *habitus*: se inscribe en los cuerpos.

Ernaux revela la cercanía de los vínculos entre la experiencia individual y la trayectoria social colectiva, de lo que el estilo auto-socio-biográfico permitiría dar cuenta: el yo se convierte en receptáculo del otro y el trabajo de escritura deroga la distancia entre el “yo” y el “otro”; lo que quiere decir que el yo ya no es el depositario de una individualidad, sino la superación de la singularidad. Es que “todo acto de lenguaje emana de un sujeto que solo puede definirse en su relación con el otro, según un principio de alteridad. [...] Por tanto, todo

acto de lenguaje es un actuar o influir sobre el otro” (Juliao-Vargas y Zarta Rojas, 2018, p. 81). A diferencia del “yo” de *La Place*, el de *Une Femme* comparte los sentimientos de la autora/narradora. Por lo tanto, este yo no siempre es objetivo. Pero debe notarse que la presencia del sentimiento no logra suprimir lo social; porque el “yo” de *Une Femme*, como el “yo” de *La Place*, es un medio para redescubrir verdades colectivas, influencias mutuas, y no remite al sujeto a pesar de la presencia de lo emocional.

Podríamos considerar aquí a Reinaldo Arenas, escritor y poeta cubano, con su obra *Antes que anochezca* (1996), autobiografía o estremecedor testimonio personal y político, terminado pocos días antes de suicidarse, donde narra su vida y su experiencia como escritor y disidente político en Cuba, abordando temas como la opresión política, la homosexualidad y la creación artística. Publicada en ese momento histórico cuando se desmorona el socialismo cubano, se leerá no solo como obra literaria, que lo es, sino como un libro político, que asimismo lo es. Y esta segunda lectura opaca y casi que anula la primera. El título mismo es significativo: “Tenía que apurarme en hacerlo antes de que oscureciera, definitivamente, para mí; antes de que fuera a parar a una celda” (p. 195). Y este relato aporta aspectos interesantes como cuando señala ese “realismo mágico” propio de lo latinoamericano:

¿Cuál fue la influencia literaria que tuve yo en mi infancia? Ningún libro, ninguna enseñanza, si se exceptúan las tertulias llamadas “El Beso a la Patria”. Desde el punto de vista de la escritura, apenas hubo influencia literaria en mi infancia; pero desde el punto de vista mágico, desde el punto de vista del misterio, que es imprescindible para toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida. Y eso, se lo debo en gran medida a ese personaje mítico que fue mi abuela, quien interrumpía sus labores domésticas y tiraba el mazo de leña en el monte para ponerse a conversar con Dios. (p. 39)

La ficción en *Antes que anochezca* nos muestra un hombre sujeto a su pasión, la cual siempre ocultó, pero de la cual no logró escapar pues fue culpado por homosexual en un país, donde sus habitantes morían por algo de libertad, y cuando la lograban en el exilio sólo ansiaban volver. Así lo expresa el narrador en el siguiente párrafo:

Yo sabía que en aquel sitio yo no podía vivir. Desde luego, diez años después de aquello, me doy cuenta de que para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquel donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo. (p. 313)

Pensamos, siguiendo a Genette (1989), que la primera acción que se vislumbra en una historia convertida en discurso narrativo es la *modalización*, determinada por la forma de narrarla; en dicha acción participan el modo y la voz. La voz tiene que ver con quien cuenta la historia y si es o no personaje de la narración; y el modo corresponde a la distancia, es decir, al punto de vista arrogado por el narrador desde una mayor o menor distancia frente a lo relatado. La segunda acción es la *temporalización*, que considera, entre otros, el orden en que aparecen los sucesos en el relato. Por último, la *espacialización*, el lugar donde transcurre la trama, que puede ser cerrado o abierto, interior o exterior, urbano o rural, o incluir ambientes que transforman la conducta de los personajes.

Reinaldo es el personaje principal de una narrativa que fluctúa entre la ficción y la realidad, con múltiples referencias de la experiencia personal del narrador en el interior de la ficción novelesca. Podemos decir que lo subjetivo enmarca cada relato y que el narrador “manipula” a su amaño al lector e intenta persuadirlo de la ficción, como vemos en el siguiente fragmento:

Así transcurría mi vida a principios del año 1980; rodeado de espías y viendo cómo mi juventud se escapaba sin haber podido nunca ser una persona libre. Mi infancia y mi adolescencia habían transcurrido bajo la dictadura de Batista y el resto de mi vida bajo la aún más férrea dictadura de Fidel Castro; jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra. (Arenas, 1996, p. 294)

Como el narrador es el mismo personaje, captamos un diálogo consigo mismo, a la manera de un monólogo interior, pero siempre enmarcado por los sucesos históricos que pretende dar a conocer; en ese sentido, las fechas marcan el orden con

el cual quiere que el lector se guíe, como una línea del tiempo o una cartografía que no se puede desconocer. Además, las descripciones espaciales, interiores o exteriores, poseen un valor simbólico. Deseo, gusto, placer, armonía y hasta cierto punto felicidad son las sensaciones que se perciben cuando siente la naturaleza a su alrededor: “subirse a un árbol es ir descubriendo todo un mundo único, rítmico, mágico y armonioso; gusanos, insectos, pájaros, alimañas, todos seres aparentemente insignificantes, nos van comunicando sus secretos” (Arenas, 1996, p. 16). Hay que tener presente asimismo que hay dos espacios principales en la obra: Cuba y Estados Unidos. En Cuba, vive como escritor y homosexual clandestino; “Me fascinó la ciudad” dice cuando llegó a La Habana; en Miami vive como exiliado; “me di cuenta inmediatamente de que Miami no era un sitio apropiado para quedarme a vivir” (Arenas, 1996, p. 312).

Arenas opta por un narrador situado en Cuba, que analiza su problemática política, económica y social, que tiene en cuenta un momento histórico crucial (la derrota de Batista y el ingreso de Fidel al poder); opta por un personaje ya popular en el ámbito literario, no tanto por ser acogido en el régimen cubano, sino por su rol de disidente, un personaje que por sus creencias y forma de vida sería condenado, protagonista de una existencia plena de engaños, traiciones, pero, sobre todo, en búsqueda permanente de autenticidad y libertad. Y dado que el narrador es el mismo personaje, puede justificar sus intimidades, sueños, deseos y anhelos, puntualizándolos con precisión, pues al fin y al cabo son uno solo en la obra.

No sobra señalar, para terminar ficcionando, que Juan Gabriel Vásquez, uno de los narradores colombianos contemporáneos más destacados, es conocido por su estilo literario reflexivo y su habilidad para explorar la historia y la memoria en cada una de sus obras. Aunque no ha escrito aún una autobiografía, su enfoque introspectivo y su exploración de la identidad y la narrativa lo hacen un autor interesante en esta perspectiva. Vásquez ha escrito varias novelas aclamadas que abordan temas históricos y políticos colombianos. Entre sus obras más conocidas están *El ruido de las cosas al caer*, que trata sobre los efectos del narcotráfico en la sociedad colombiana, y *La forma de las ruinas*, donde examina el asesinato del político Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y sus consecuencias en la historia del país, al desencadenar ese nefasto periodo que se llamó La

Violencia. ¿No sería posible, sí Vázquez se decidiera escribir una autobiografía al estilo de Roland Barthes, esperar una reflexión profunda sobre su propia vida y su relación con la historia y la literatura? Tal vez podría explorar temas como la memoria personal y colectiva, la política, la identidad y el proceso de convertirse en escritor. Su narrativa sería cuidadosa, reflexiva y desafiaría las convenciones tradicionales de la autobiografía.

Conclusión

Intentar comprender la cuestión de la versatilidad del yo, es decir, nuestras identidades polimórficas, reflejadas en los textos autobiográficos de algunos autores contemporáneos, y cómo ello se relaciona con la llamada disolución del relato autobiográfico, y además indagar hasta qué punto en ello ha influido el desarrollo de las ciencias humanas y sociales actuales, no es nada fácil.

Primero, la versatilidad del yo tiene que ver con nuestra capacidad como individuos para adaptarnos y cambiar a lo largo del tiempo. Experimentando nuevas situaciones, relaciones y aprendizajes, nuestro yo evoluciona, se transforma. Esto significa que la identidad no es estática, sino compleja, fluida y maleable. De ahí que, en lugar de una única narrativa para definirnos, seamos capaces de adoptar múltiples roles y representaciones a lo largo de nuestra existencia. ¿Se refleja ello en las ficciones autobiográficas actuales? ¿Se podría concluir que, como nuestro sentido de identidad personal está en constante cambio y es moldeado por múltiples factores, los relatos de nosotros mismos pueden ser polifónicos?

Segundo, hablar de la disolución del relato autobiográfico implica cuestionar la idea de que exista una sola verdad sobre nosotros mismos. Así parece, pues a medida que reconocemos la complejidad identitaria y la influencia creciente de los contextos sociales, culturales y políticos, captamos que nuestra autobiografía sólo puede ser una interpretación subjetiva de la propia experiencia y que hay múltiples voces y narrativas que dan forma a la comprensión de nosotros mismos. En este proceso, las ciencias humanas y sociales actuales desempeñan un papel fundamental, como disciplinas que proporcionan herramientas y marcos teóricos para examinar cómo las estructuras sociales, las normas culturales y las interacciones humanas influyen en la construcción identitaria. Nos ayudan a comprender cómo

somos moldeados por nuestra pertenencia a grupos sociales, experiencias colectivas y relaciones de poder. Y ello, se refleja en los relatos auto-socio-biográficos que hemos considerado. También nos ayuda a reconocer la interconexión entre lo personal y lo social, llevándonos a reflexionar sobre cómo nuestras acciones y nuestras identidades están influidas por estructuras más amplias. Al examinar las fuerzas sociopolíticas que nos rodean, podemos comprender mejor la relación entre esa versatilidad del yo y las nuevas posibilidades que ofrece el relato autobiográfico.

¿Se puede encapsular la existencia en una narrativa coherente y lineal, como sugiere el estilo autobiográfico clásico heredado de Rousseau? O, en lugar de presentar nuestra historia vital como una serie de eventos secuenciales, hay que enfatizar la naturaleza compleja, fragmentada y dispersa de nuestras experiencias, como lo reflejan algunos de los autores revisados ¿Es válido utilizar marcos conceptuales y herramientas analíticas procedentes de las ciencias sociales para entender y explicar estas dinámicas existenciales y expresarlas como relatos de ficción? Las teorías críticas, los estudios de género y los enfoques filosóficos posmodernos plantean interrogantes sobre la objetividad y la verdad en las narrativas personales, destacando la importancia de no obviar las construcciones sociales y los discursos dominantes en la formación de nuestras propias identidades, pero ¿es válido traslapar la misma idea a los procesos de creación literaria?

En fin, el estilo autobiográfico actual ofrece una diversidad de perspectivas y enfoques que desafían las convenciones tradicionales del género. En contraste con esas narrativas lineales y centradas en el individuo, hoy se tiende a enfatizar la subjetividad, la multiplicidad de voces y la interacción con el entorno sociocultural. Una de las cuestiones centrales es la llamada deconstrucción del yo, que refuta la noción de una identidad fija y estable. Tal vez influidos por ello, los autobiógrafos contemporáneos, en vez de ofrecer una narrativa unificada, exploran la fragmentación y la fluidez de las experiencias personales, incorporando fragmentos y múltiples “rostros” y dando espacio a las contradicciones y ambigüedades del yo. Además, el estilo autobiográfico actual también incorpora elementos de la teoría crítica, los estudios de género y los enfoques posmodernos, que problematizan las narrativas dominantes y desestabilizan las normas de estilo y los

discursos establecidos, desafiando la objetividad y explorando las construcciones subjetivas y sociales de la identidad. En otras palabras, acogen la segmentación, la multiplicidad y la subjetividad. Estas perspectivas, en constante evolución, nos desafían a repensar y expandir nuestras ideas de la autobiografía y a explorar nuevas formas de contar nuestras historias.

Referencias

Arenas, R. (1996). *Antes que anochezca*. Tusquets.

Arribert-Narce, F. (2011). Vers une écriture “photo-socio-biographique” du réel (Entretien avec Annie Ernaux). *Roman 20-50*, (51), 151-166. <https://doi.org/10.3917/r2050.051.0151>

Artaud, A. (2013). *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad* (S. Mattoni, trad.). El cuenco de plata.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes* (J. Sucre, trad.). Kairos.

Barthes, R. (1997). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI Editores.

Boulaghzalate, H. (2009): Autobiografía y ficción. El caso de *Enfance* de Nathalie Sarraute, 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (1), 133-148. <https://452f.com/autobiographie-et-fiction-le-cas-denfance-de-nathalie-sarraute-hamza-boulaghzalate/>

Bourdieu, P. (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Anagrama.

Broqua, V. y Marche, G. (2021). ¿El agotamiento de lo biográfico? *Cuadernos LIRICO*, (22). <https://doi.org/10.4000/lirico.10854>

Charpentier, I (2006). “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...” *COnTEXTES*, (1). <https://journals.openedition.org/contextes/74>

- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplemento Anthropos*, (29), 113-118. <https://es.scribd.com/doc/74084950/La-Autobiografia-Como-Desfiguracion>
- Deleuze, G. (1996). La inmanencia: una vida. *Sociología: Revista de la Facultad de Sociología de Unaula*, (19), 5-8 (C. Pabón, trad.). <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/844>
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Éditions Galilée.
- Ernaux, A. (1987). *Une Femme*. Gallimard.
- Ernaux, A. (1996). *La Place*. Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France (1981-1982)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Galeano, E. (1990). *Memoria del fuego I-III*. Siglo XXI Editores.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Editorial Norma.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Gusdorf, G. (1951). *Mémoire et personne*. Presses Universitaires de France. <https://n9.cl/ubhbl>
- Gusdorf, G. (1991). *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*. Odile Jacob. <https://n9.cl/pla70j>
- Juliao-Vargas, C.G. (2021). El relato autobiográfico: narrar la experiencia como ejercicio de escritura de sí mismo y construcción social de la realidad. *Revista de Filosofía*, 78, 79-95. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602021000100079>
- Juliao-Vargas, C. G. y Zarta Rojas, F. A. (2018). El discurso político o el poder del lenguaje. *Hojas de El Bosque*, 4(7), 78-86. <https://doi.org/10.18270/heh.v4i7.2719>
- Kant, I. (1994). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Editorial Tecnos.
- Lacan, J. (2003). *Escritos I-II*. Siglo XXI Editores.

- Lejeune, P. (1971). *L'autobiographie en France*. Armand Colin.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre*. Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Llera, J. A. (2013). En busca del rostro perdido: acerca de la escritura autobiográfica contemporánea. *Revista de Occidente*, (381), 84-102. <https://n9.cl/359vs4>
- Mainer, J-C. (2005). *Tramas, libros, nombres*. Anagrama.
- Perec, G. (1994). *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël.
- Perec, G. (2022). *Nací. Textos de la memoria y el olvido*. Abada Editores.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (A. Neira, trad.). Siglo XXI Editores.
- Rousset, J. (1986). *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. José Corti.
- Sarraute, N. (1983). *Enfance*. Gallimard.
- Sartre, J-P. (1982). *Las palabras*. Alianza-Losada.
- Starobinski, J. (2008). El estilo de la autobiografía. En *La relación crítica* (pp.85-87 Ediciones Nueva Visión).
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Todorov, T. (2012). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico* (M. Cardona, trad.). Instituto Caro y Cuervo.
- Traverso, E. (2022). *Pasados singulares. El "yo" en la escritura de la historia* (B. Gala Valencia, trad.). Alianza Editorial.