



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



La autfiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Amador Solís Lausmeg Teiccauh

Dirección de tesis

Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, a 15 de junio del 2021

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



A mi asesora, Angélica Tornero
Por todo su apoyo

Índice

Introducción

A. Las escrituras del yo en la obra de Mario Vargas Llosa.....	9
B. La construcción del yo.....	14
C. La autofiguración, consideraciones teóricas	15
C.1 Los estudios de las escrituras del yo, la dicotomía del referente y el predominio del lenguaje.....	16
C.2 Hacia una definición de la autofiguración	18
C.3 La autofiguración como un método latente en los análisis de las escrituras del yo	19
D. Justificación y objetivos de la investigación	21

Capítulo 1 – Una breve genealogía de las escrituras del yo en Occidente e Hispanoamérica

1.1 Punto de partida	23
1.2 Breve genealogía de las escrituras del yo en Occidente	23
1.2.1 La Edad Clásica, el antecedente: la biografía	26
1.2.2 La Edad Media: las <i>Confesiones</i> de San Agustín	27
1.2.3 El Renacimiento: los <i>Ensayos</i> de Montaigne	29
1.2.4 La Ilustración: las <i>Confesiones</i> de Rousseau	31
1.2.5 La modernidad: la crisis del yo	33
1.2.6 El posmodernismo: el giro lingüístico y la muerte del yo	37
1.2.7 El giro subjetivo: la resurrección del yo	39
1.3 Breve genealogía de las escrituras del yo en Hispanoamérica, el complejo recorrido de un modelo propio	40
1.3.1 La conquista y la colonia: el dominio de la voluntad de autoridad	41
1.3.2 El periodo de independencia: la búsqueda de identidad y el predominio de lo colectivo sobre lo individual	43
1.3.3 El siglo XX: las dictaduras militares, la lucha por la historia y la memoria, y la perpetuidad del predominio de las urgencias colectivas por sobre las individuales	46
1.4 La obra de Vargas Llosa dentro del contexto de la tradición de las escrituras del yo.....	50

Capítulo 2 – La autofiguración en la novela autobiográfica, *La ciudad y los perros*

2.1 El autor: Vargas Llosa, estandarte del <i>Boom</i>	52
2.2 <i>La ciudad y los perros</i> , una novela moderna	56
2.3 El detonante autobiográfico	58
2.4 El rechazo de la perspectiva autobiográfica: el contexto de la crítica y el problema del horizonte de experiencia	60
2.4.1 La crítica contra la lectura autobiográfica	61
2.4.2 La reticencia en el concepto del texto como unidad autónoma	62
2.4.3 “Todo (o nada) es autobiográfico”, una generalización poco pertinente	63
2.4.4 Realidad versus ficción, un debate superado y olvidado	66
2.5 <i>La ciudad y los perros</i> dentro de la tradición de las escrituras del yo	71
2.5.1 <i>La ciudad y los perros</i> como una novela autobiográfica	72
2.5.1.1 El trauma, los demonios y la literatura como psicoanálisis	73
2.6 Vargas Llosa y la política, o de cómo la ideología permea la escritura	76
2.7 La doble autofiguración del yo: Alberto y Arana, el poeta y el esclavo	78
2.8 De la memoria individual a la memoria colectiva: <i>La ciudad y los perros</i> dentro de la tradición del giro subjetivo hispanoamericano	84
2.9 A manera de conclusión: autofiguración positiva y negativa	86

Capítulo 3 – La autofiguración en la novela de autoficción, *La tía Julia y el escribidor*

3.1 Punto de inflexión: Vargas Llosa rompe con la ideología comunista	89
3.2 La autoficción, consideraciones teóricas	94
3.2.1 El origen del término: la discusión Lejeune-Doubrovsky	96
3.2.2 Autoficción como una forma de la ficción y la novela	98
3.2.3 Entre la autobiografía y la novela, entre la historia y la ficción, la autoficción como un género ambiguo	99
3.2.4 El pacto ambiguo	100
3.2.5 La autoficción, ¿un concepto posmoderno?	103
3.2.6 Autoficción, capitalismo y espectáculo	104
3.2.7 La autoficción, un problema terminológico	106
3.2.8 Contra la autoficción, posturas críticas respecto al término	107
3.3 Autofiguración y autoficción. El quid de la cuestión	109

3.4 Autoficción como una forma de emancipación latinoamericana	111
3.5 <i>La tía Julia y el escritor</i> , una novela de autoficción	113
3.6 La lectura de la crítica	115
3.7 Autoficción como experimentación	117
3.8 Autofiguración de la figura del escritor: <i>La tía Julia y el escritor</i> como una reflexión metaficcional	119
3.9 <i>La tía Julia y el escritor</i> como una forma de individualismo, o la supeditación del mundo ficcional a la voluntad del yo	122
3.10 A modo de conclusión: autofiguración individualista, autofiguración política	124

Capítulo 4 – La autofiguración en la autobiografía, *El pez en el agua*

4.1 La autobiografía, consideraciones teóricas	127
4.1.1 El <i>bios</i> , la autobiografía en sus orígenes (siglo XIX)	127
4.1.2 El <i>autos</i> , el momento del yo (inicios del siglo XX)	128
4.1.3 La <i>grafé</i> , la posmodernidad (segunda mitad del siglo XX)	129
4.1.4 El momento presente	131
4.1.5 La autofiguración como método de exégesis de la autobiografía	132
4.2 <i>El pez en el agua</i> , la parafernalia que rodea al texto y el detonante autobiográfico.....	133
4.3 <i>El pez en el agua</i> , la estructura	135
4.4 <i>El pez en el agua</i> como una escritura del yo, entre la autobiografía y las memorias.....	138
4.5 El punto de partida: autofiguración individualista	140
4.6 El médium: autofiguración política	142
4.7 El objetivo: autofiguración heroica	146
4.7.1 El héroe infantil y el parricidio	150

Conclusiones

I. Mario Vargas Llosa por Mario Vargas Llosa	160
II. Hallazgos importantes	163
II.1 <i>La ciudad y los perros</i> como una novela autobiográfica	163
II.2 El parricidio	164

II.3 La dicotomía Europa-Latinoamérica en la obra autobiográfica de Vargas Llosa	166
II.4 La autfiguración como una forma de análisis no excluyente de las escrituras del yo	167
III. Posibilidades de investigación	169
Obra citada	171

Mi pasado, eso que me ha hecho ser como soy, es un aspecto de mi vida que sólo yo puedo describir. Sé que el esfuerzo de hacerlo honestamente no será en vano; mi relato te ayudará a ti y a todos los que lo lean a comprender un poco mejor cómo es el ser humano.

-Kokoro | Natsume Soseki

Me persuadí de la sinceridad del hombre que tan despiadadamente ponía de manifiesto sus debilidades y sus vicios: la historia de un alma humana, aunque sea la más mezquina, es por lo menos tan inquietante y tan útil como la historia del mundo entero, en particular cuando es fruto de la autoobservación de una mente madura y cuando ha sido escrita sin el vanidoso deseo de inspirar compasión o asombro.

-Lermontov

¿Por qué honrar a aquellos que han muerto en el campo de batalla? Un hombre puede demostrar tanto o más coraje al ingresar en los abismos de sí mismo.

– William Butler Yeats

Introducción

A. Las escrituras del yo en la obra de Mario Vargas Llosa

Ninguna duda cabe que la obra de Mario Vargas Llosa se ha ganado ya un lugar dentro del parnaso literario que conforma tanto el campo de las letras hispánicas como el de las universales. Una suntuosa y elaborada edición conmemorativa de su novela *La ciudad y los perros*, editada por la Real Academia Española (RAE), por un lado, y la entrada de toda su obra literaria a la prestigiosa colección de la Biblioteca de la Pléiade (en donde figuran todos los iconos y nombres importantes del canon literario, desde Homero hasta Proust pasando por Shakespeare), por el otro, atestiguan el hecho de manera clara y documental. Es evidente que se trata de un autor que ha sido estudiado de manera exhaustiva dentro del círculo académico, e innumerables libros, artículos y estudios han sido publicados con el objetivo de desentrañar la complejidad de su trabajo literario. Sin embargo, es de notar que uno de los aspectos que más saltan a la vista en su arte de composición, como es el caso del elemento autobiográfico que muchas veces sirve de base para la creación del mundo imaginado en su obra, es una perspectiva que aún necesita revisarse, reflexionarse y actualizarse a través de un enfoque moderno y más actual de la teoría de la escritura autobiográfica.

Esta tesis entonces estudia parte de la obra del autor Mario Vargas Llosa a la luz de los planteamientos más recientes de la teoría de las escrituras del yo. Una aproximación que creemos en absoluto necesaria si consideramos que, una breve revisión a lo largo de su catálogo, nos permite observar que la obra del autor peruano es una de las más prolíficas y representativas de dicha forma de escritura en el continente hispanoamericano.

La escritura autobiográfica ha sido considerada por la crítica especializada¹ como una constelación de textos semejantes agrupados bajo el nombre de “escrituras del yo”. Dentro de esta categoría podemos encontrar textos de una alta variedad formal como las confesiones, las memorias, los diarios personales, ciertas cartas o correspondencias, la autobiografía, algunas de las *bildungsroman* o novelas de formación, las novelas autobiográficas, la falsa autobiografía, las memorias ficticias y la novela de autoficción (un término que ha tomado bastante fuerza en la actualidad).

¹ Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*. núm. 29, 1991. Ángel G. Loureiro traducción. pp. 9-18

Listando de esta manera diferentes muestras de las escrituras del yo, podemos observar que Vargas Llosa ha incurrido en diversas modalidades textuales de esta amplia gama a lo largo de su obra, incluso, en títulos que pueden considerarse lugares primordiales dentro de su producción. Dentro de la obra narrativa del autor, podemos encontrar sobre todo tres claras tendencias a modelos de textos autobiográficos: la novela autobiográfica, la autoficción, y la autobiografía.

La novela autobiográfica ha sido descrita por Manuel Alberca en su ensayo *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, como un despliegue de la vida personal del autor en su novela, que se produce a través de una estrategia de ocultamiento, pues los personajes que son el reflejo de su biografía no comparten con él identificación nominal. La autoficción por su parte es nuevamente un episodio concreto y verificable de la vida del autor en la novela, pero cuyo protagonista en esta ocasión lleva su mismo nombre, por lo que la referencia para el lector esta vez saltará a la vista y resultará evidente. Y la autobiografía, finalmente, es un recuento por parte del autor de su propia vida en donde apela a la intención de verdad, es decir, donde cuenta sus vivencias de una forma que él considera verídica y cercana a como realmente sucedieron en la realidad, sin estar ya sus recuerdos supuestamente trastocados por el elemento de la ficción².

En el primer grupo, el aproximado a un enfoque de la novela autobiográfica, tenemos títulos tan fundamentales como *La ciudad y los perros* (1963), una historia basada en el periodo de la niñez del autor, donde se retrata su crecimiento en el barrio de Miraflores, así como el encuentro con su padre, la posterior y tormentosa relación que tuvieron entre sí, y, sobre todo, su estancia en el colegio militar Leoncio Prado. Justo como acabamos de revisar en palabras de Alberca, la autorrepresentación ficticia se produce por medio de personajes que no comparten nombre propio con el autor, como es el caso de Alberto Fernández y Ricardo Arana (es decir, para que hubiera coincidencia nominal naturalmente estos personajes tendrían que llamarse “Mario Vargas”). Dentro de esta misma clasificación también podríamos considerar, parcialmente, a *Conversación en la Catedral* (1969). Sobre todo en las partes alusivas al

² Se volverá a más adelante a una definición más concreta, amplia y extensa de los modelos de novela autobiográfica, autoficción y autobiografía, en los capítulos que dedicaremos al análisis de cada una de estas formas de narrativa autobiográfica (la reflexión sobre la novela autobiográfica nos ocupará en el Capítulo 2, la autoficción en el Capítulo 3, y la autobiografía finalmente en el capítulo 4), pues es un tema que exige ser desglosado con detenimiento.

personaje de Zavalita, claro trasunto ficticio del autor al contener en su relato individual, nuevamente, reminiscencias directas de la vida del novelista; primero, las relativas a su época como estudiante en la universidad de San Marcos, lugar en el que el autor descubre el Marxismo, lo que lo llevará a afiliarse al partido comunista peruano, Cahuide; y segundo, las relacionadas a su época como periodista precoz en distintos medios del Perú (periódicos, radios, suplementos).

Dentro del mismo grupo, tenemos relatos que podrían considerarse así mismo parcialmente autobiográficos, en la medida en que parecieran rescatar también un relato de la experiencia individual del autor, aunque son anécdotas que, en comparación con las apenas citadas más arriba, se presentan de forma mucho más difusa y fragmentada. Tal es el caso de *Los cachorros* (1967) y *Travesuras de la niña mala* (2006), relatos ambos que retratan nuevamente el periodo de juventud del autor en el barrio burgués de Miraflores. Acaso de una manera bastante parecida a como lo hace *La ciudad y los perros*, aunque en este caso se hace de manera más general y despersonalizada.

En el segundo grupo, el de la autoficción, tenemos el caso de novelas como *La tía Julia y el escribidor* (1977) o *El hablador* (1987). La primera, siguiendo nuevamente el comentario hecho más arriba, presenta de igual modo un personaje con el que el autor realiza un desdoblamiento ficcional, pero esta vez ambos comparten identidad nominal. Es decir, el nombre del protagonista, Mario Vargas (muchas veces enunciado desde su diminutivo, Marito o Varguitas) coincide con el de la firma del autor del libro, evidentemente, Mario Vargas Llosa. Por otro lado, respecto a la anécdota que hace las veces de motor autobiográfico, la novela se inspira en los últimos años que vivió el novelista fungiendo dentro del ámbito del periodismo, y, sobre todo, en la vivencia de su turbulento romance con su tía, Julia Urquidi. Mientras que *El hablador* sería un juego experimental dentro del propio campo de la autoficción, pues aunque autor y personaje no comparten identidad nominal (nunca se conoce realmente el nombre del narrador en el relato), algunos autores han logrado realizar una clara identificación entre el narrador y la figura de Mario Vargas Llosa³. Pero no a través de una estrategia de ocultamiento, como es el caso de *La ciudad y los perros* o *Conversación en la Catedral*, sino que existe en la novela una intención explícita por parte del autor de dejar pistas y permitir entrever que es

³ Revisese el estudio de Sergio R. Franco, “Tecnologías de la representación en *El hablador*, de Mario Vargas Llosa”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/hablador.html>

posible homologar su persona con la figura de la voz narrativa (una intención que naturalmente no existe en la estrategia de ocultamiento de la novela autobiográfica).

En el tercer grupo, el de la autobiografía, se levanta de forma indiscutible el espectro de *El pez en el agua* (1993). Un título que el propio Vargas Llosa reconoce y señala de forma proverbial como su autobiografía o sus memorias⁴. Es decir, un libro donde relata su vida y habla de sí mismo de la manera más honesta posible, siendo la narración, de acuerdo con la afirmación del propio autor, lo más fiel posible a como se sucedieron los hechos en la realidad. Estrictamente hablando, este sería el único libro de esta índole dentro de la obra del autor. Aunque algunos críticos han señalado que en ciertos ensayos de corte teórico-reflexivo del autor, también es posible identificar una estrategia de autorrepresentación textual. Tal es el caso de *Cartas a un joven novelista* (1997) o *La llamada de la tribu* (2018). El primero es descrito por el propio autor en el prólogo al libro como una obra que “se trata, pues, de un libro muy personal y, en cierto modo, de una discreta autobiografía” (*Cartas*,10). El segundo, dado que en la obra Vargas Llosa realiza un recorrido de los autores que más han influido en su opinión pública, política y económica, el novelista ha tenido a bien llamarla “una autobiografía intelectual”⁵.

También habría que hacer una mención aquí, acaso, de textos escritos con motivo de una presentación oral, como es el caso del discurso del autor para la ceremonia del premio nobel, “Elogio de la lectura y la ficción”. Pues a lo largo del mismo el novelista deja soltar destellos intermitentes sobre episodios de su infancia o de su vida en general, por lo que se ha señalado que es un texto cuyo carácter autobiográfico está claramente marcado. Finalmente, también existen estudios que han querido ver en el conjunto de la obra ensayística de Vargas Llosa, una comprensión subjetiva del mundo, en donde un yo construye una identidad de su persona por medio de las ideas y opiniones que tiene sobre diversos asuntos⁶.

⁴ Volveremos a este debate en el Capítulo 4 de este trabajo, cuando analicemos de manera minuciosa la complejidad de *El pez en el agua* y su clasificación dentro de la dinámica de las escrituras del yo.

⁵ La lectura de esta obra como un texto autobiográfico es un tema que ha sido tratado por Stéphane Boisard en su artículo “Mario Vargas Llosa de una autobiografía a la otra (1993-2018): (auto)retrato del artista como un liberal”.

⁶ La perspectiva que hermana el yo de la voz ensayística con un registro autobiográfico puede rastrearse hasta la lectura que ha hecho la crítica de la obra de Montaigne, un tema al que volveremos en el Capítulo 1, en el barrido histórico que realizaremos sobre las escrituras del yo. Pozuelo Yvancos por su parte desarrolla el tema de manera más general en su estudio “La figuración del Yo’ frente a la autoficción”, en donde propone que se puede comprender como una especie de homologación la relación entre el yo ensayístico y el yo autobiográfico.

Se observa entonces que en la obra de Vargas Llosa se presentan tres variantes autobiográficas bien definidas: novela autobiográfica, autoficción, y autobiografía. Con el fin de desentrañar en su complejidad estas tres modalidades textuales en la obra del autor, se tomará en este trabajo el texto que resulta acaso el ejemplo mejor definido y más representativo de cada una de estas tres categorías: *La ciudad y los perros* será el ejemplo arquetípico del modelo de la novela autobiográfica en la obra del autor; *La tía Julia y el escribidor* lo será del de la autoficción; y *El pez en el agua* evidentemente de su autobiografía. La elección no es casual, pues refiere no sólo a los casos mejor logrados de estas tres modalidades textuales, sino que, además, la suma de las anécdotas autobiográficas que estas obras se encargan de rescatar, construyen en conjunto el relato vivencial del autor en su totalidad. Pues *La ciudad y los perros* se ocupa de rescatar el periodo de la niñez y la entrada a la adolescencia, *La tía Julia y el escribidor* retoma el periodo de la primera juventud y la entrada a la adultez; y finalmente *El pez en el agua* se centrará en muchas partes de su vida adulta y madura. Formando de esa manera una pintura completa de la vida del autor en su modalidad de representación autobiográfica por medio de la escritura. Así, las tres obras no sólo presentan una progresión cronológica en la fecha de su publicación (1963-1977-1993), sino también en el aspecto del fragmento biográfico del cual se ocupan respecto al relato de vida del yo.

Se observa, además, en este recorrido autobiográfico en tres momentos dentro de la obra del autor, que es posible encontrar también una intensificación de la perspectiva individualista. Pues Vargas Llosa va desde un impulso de desplegar sus vivencias personales en el texto a través de un ocultamiento de su nombre (*La ciudad y los perros*), pasando por una obra que hace guiños al lector para que el personaje ficticio se le relacione con su persona (*La tía Julia y el escribidor*), hasta llegar al propósito de mostrar su vida tal cual es, de volver su persona directamente la materia del texto que escribe, con una intención de enunciarlo todo desde la verdad más sincera, es decir, desde una autobiografía (*El pez en el agua*). De esa manera, la inquietud por desentrañar la complejidad de su propia vida, así como la intención de descubrir la naturaleza de su propia individualidad, se vuelve cada vez más transparente e identificable conforme avanza también su adentramiento en la escritura autobiográfica.

B. La construcción del yo

La naturaleza del yo y de cómo éste se conoce, se percibe y se entiende a sí mismo ha ocupado a diversas disciplinas a lo largo de los años. La filosofía, la psicología, la sociología, la antropología e incluso la política, sólo por mencionar a algunas, son ramas de estudio que han ocupado sus esfuerzos durante largos periodos en disertar en derredor del tema de la condición del yo y su autoconocimiento. A pesar de que el tema ha sido abordado desde enfoques tan diversos en su estudio, podemos identificar en las intenciones del yo por autoconocerse una variante prácticamente inalterable a lo largo de la historia: el hecho de que el yo haga uso de la escritura para representarse y observarse a sí mismo, posibilitando de esa manera la tarea de conocerse y entenderse mejor. En la mitad del pasado siglo los teóricos de las escrituras del yo⁷ o escritura autobiográfica observaron esto quizá mejor que nadie, y consecuentemente inauguraron toda una nueva perspectiva dentro de los estudios literarios: el análisis de textos cuyo epicentro consiste en la configuración de una subjetividad.

Nuestro propósito es entonces detenernos en el proceso de construcción de la subjetividad desplegada en los textos autobiográficos de la obra de Vargas Llosa, tarea que no recae en la simpleza de buscar a la figura del autor en el texto, es decir rastrear a la persona real y física en la escritura, o a su vida en el libro, sino precisamente de observar el proceso de construcción del yo. Dicho de otra manera, el énfasis siempre estará puesto no en el *qué* sino en el *cómo*. Esta aclaración es esencial si recordamos que en el canon de la crítica literaria⁸, el enfoque de la lectura autobiográfica ha sido continuamente rechazado y degradado, al pensar, erróneamente, que se opone a los objetivos primordiales de lo que ha sido denominado desde la crítica como la lectura abierta⁹, es decir, las intenciones de universalidad de una obra. El hecho de que un libro, por ejemplo, al representar y hablar de una ciudad en particular, habla al mismo tiempo de todas las ciudades del mundo, pues el ejercicio literario y más aún el de la lectura, se encarga de convertir las experiencias particulares en experiencias generales, ejemplares y arquetípicas que puedan ser aplicadas a cualquier lector que toma el libro en sus manos. De esa manera podría

⁷ Estudios fundacionales fueron realizados por autores como Georges Gusdorf, Jean Starobinski, Georg Misch y Georges May.

⁸ Remítase al apartado 2.4 de este trabajo para observar diversos ejemplos de perspectivas teóricas que reman en contra de una interpretación autobiográfica de los textos.

⁹ Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990

considerase que la lectura autobiográfica limita el mensaje de la obra a un único significado, el del ligar el libro a la vida del autor¹⁰. La lectura autobiográfica, no obstante, no se mueve actualmente por esos derroteros. Precisamente ese es nuestro propósito al enfocarnos en la construcción de la subjetividad desplegada en este tipo de obras, pues un yo y su aventura de autoexploración puede convertirse así mismo en un ejemplo arquetípico para todos los yos: todos los yos el yo, parafraseando la cita de Cortázar. Se sigue de lo anterior que la manera en que un yo se configura por medio de la escritura, encierra también una connotación universal que no se opone a la idea de lectura abierta en la literatura (en la que un lector puede buscar sus experiencias personales a través de las experiencias universales que se relatan en las obras de ficción)¹¹ pues al conocer cómo yos ajenos lidian con la tarea de la construcción de su propia identidad, puede acercarnos también a la tarea de entendernos y conocernos mejor a nosotros mismos.

Para llevar a cabo esta tarea nos aproximaremos a ello desde uno de los enfoques teóricos más actuales en el estudio de las escrituras del yo: la observación del proceso de autofiguración.

C. La autofiguración, consideraciones teóricas

El análisis del proceso de autofiguración es una metodología que surge como respuesta a muchas de las antiguas discusiones que dominaban los estudios de la escritura autobiográfica. Se trata de una teoría que ha sido abordada por diferentes autores desde perspectivas y matices distintos, como Sylvia Molloy (1996), José Amícola (2007) y en cierta medida José María Pozuelo Yvancos (2012).

En términos llanos, el concepto refiere al proceso de autorrepresentación textual que se presenta por defecto en cualquier escritura del yo, es decir, a la estrategia de construcción de identidad que se produce por medio del lenguaje en un escrito autobiográfico, y que tiene siempre por objetivo la estructuración de una imagen específica y particular: la imagen que el autor pretende dar de sí mismo de cara al público. Originada en la forma en la que el autor habla de sí

¹⁰ En términos de Eco, la polisemia natural de la obra y su latente multiplicidad de significados quedaría reducido de esa manera a un solo signo.

¹¹ A lo largo de esta investigación se verá, inclusive, cómo es que muchos de las escrituras autobiográficas a lo largo de la historia han sido concebidas no realmente como una reflexión intimista producto de la individualidad, sino con el fin de resumir en un ejemplo subjetivo toda la idiosincrasia de un colectivo en general. Tal sería el caso de la escritura autobiográfica hispanoamericana por antonomasia, comentaría una autora como Sylvia Molloy.

en sus propios escritos, la imagen de yo en realidad trascenderá el texto que le dio procedencia, y circulará a través de los distintos niveles discursivos sobre los que la obra pueda tener alguna especie de influencia (el lector, el cultural, el intelectual, el de mercado, etc.), hasta llegar a insertarse, posteriormente, como una imagen de autor en el imaginario colectivo del público. La imagen de yo que se monta por medio de la autofiguración de un texto autobiográfico, entonces, jugará un papel determinante en el modo en que el autor se inscribe en los distintos discursos de los que es participe.

No obstante, para entender plenamente el fenómeno de la autofiguración, habrá que delimitar brevemente el contexto del cual surge como una especie de respuesta.

C.1 Los estudios de las escrituras del yo, la dicotomía del referente y el predominio del lenguaje

Tradicionalmente desde la crítica se ha dividido a los textos narrativos en dos grandes grupos, aquellos que son factuales y aquellos que son de ficción. Una discusión en realidad cuyo germen se remite hasta la antigua Grecia pues, como se recordará, en el apartado nueve de su *Poética*, Aristóteles se encargó de separar los modos de representación de las distintas disciplinas, al declarar que la historia se ocupa de lo que fue, mientras que el arte (en este caso, la literatura) se ocupa de lo que podría ser. De esa manera los elementos de ficción e historia quedaron divididos para la posteridad. En el campo de la teoría de la escritura autobiográfica, la sombra de la conceptualización aristotélica instaura en sus estudios el dilema por la dicotomía del referente, una sombra que se cerniría sobre sus discusiones durante un largo tiempo. En virtud de lo apenas dicho, podemos entender que durante muchos años se identificó en las modalidades textuales de las escrituras del yo dos campos bien diferenciados: el de la ficción (novelas autobiográficas, *bildungsroman*, memorias ficticias y falsas autobiografías), y el de la historia (memorias, autobiografías, diarios y cartas). Un autor como Paul Ricoeur, siguiendo en su taxonomía a Scholes y Kellog en su estudio *The Nature of Narrative*, denominaría esta división de las dinámicas narrativas del discurso como la “forma de ficción” y la “forma empírica” (132).

Siguiendo esa línea conceptual los teóricos entendieron que existían escrituras del yo que se ocupaban de lo real, mientras que otras tantas lo hacían de lo posible. Tal fue la perspectiva que se tuvo sobre las autobiografías en el siglo XIX, de las que se pensaba mostraban la vida en su totalidad y al yo en su verdad, por medio del compromiso de sinceridad a través del cual se

enunciaban. Para la entrada del siglo XX, no obstante, se presentaría un fenómeno que desde la filosofía ha sido denominado la “crisis de representación”, donde, partiendo desde la base de los argumentos de autores como Nietzsche o Wittgenstein, quedaría patente que no es posible ya, ni para el conocimiento ni para el arte, representar a la realidad tal como es. El argumento que se esgrima es el hecho de que la única herramienta de la que dispone el hombre para llevar a cabo la tarea de representación, es el lenguaje. Un medio a fin de cuentas no confiable, pues no se trata más que de un artificio, una estrategia de sustitución, una metáfora. Aplicada siempre desde la arbitrariedad y la convención.

Durante la segunda mitad del siglo XX, irrumpirían en la escena intelectual y cultural los autores del así llamado giro lingüístico, que se ocuparían de llevar estas reflexiones hasta sus últimas consecuencias. Pensadores como Paul de Man o Derrida aplicaron estas consideraciones a la dinámica de los textos autobiográficos¹², y declararon que la empresa de la autobiografía no era más que una imposibilidad, pues donde la crítica observaba a un yo o una vida personal, en realidad no había nada más que pura ausencia. El yo ha sido sustituido, reemplazado por una serie de estrategias lingüísticas y retóricas. El yo, por consiguiente, no está presente nunca, sino que lo que hay en el texto autobiográfico es precisamente puro texto, puro lenguaje. Lo interesante a este respecto es observar que, cuando se presentaron tales observaciones por parte de los teóricos postestructuralistas, los autores de la teoría autobiográfica no fueron realmente en contra de esa afirmación, sino que la retomaron y la incorporaron a sus discusiones.

La autofiguración es entonces el producto y acaso la derivación natural del largo recorrido que ha sufrido la teoría de las escrituras del yo, pues en esta teoría nos encontramos con la afirmación de que el yo que se construye a través del escrito es efectivamente una figura textual. La teoría de autofiguración asume desde un inicio que al abordar los textos literarios del yo no se está estudiando realmente a la persona física, real y concreta (la cual tampoco le interesa, dicho sea de paso), sino a una figura, un proceso de figuración que comienza como una imagen de sí mismo que monta el autor en su mente, y termina con una figuración por escrito hecha en un texto determinado. El yo, la vida y la personalidad que se percibe en el texto se manifiesta por

¹² En el caso de Paul de Man, revítese su célebre artículo “La autobiografía como desfiguración” en su obra *La retórica del romanticismo*, en donde proclama que la autobiografía no es más que un puro juego de lenguaje, una figura retórica (en este caso, la prosopopeya). Y para la perspectiva de Derrida revítese sobre el texto del mismo autor “The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau” en *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 102-41

medio de una estrategia retórica del lenguaje y, de esa manera, el texto autobiográfico es en gran parte un discurso de persuasión que trata de convencer al lector de que el yo es tal como se describe en el texto. Se monta así una figura del yo, una autofiguración. Es decir, un yo textual, que por descontado no es el mismo que el yo personal real y físico, aplicando a su modo la máxima de Rimbaud: “Yo es otro”, o la de Gonzalo Torrente: “Yo no soy yo, evidentemente”. La autofiguración desecha de ese modo, desde del principio de su planteamiento, el debate por la dicotomía del referente, que pretende situar las escrituras del yo en algún punto entre los polos del discurso representacional (entre lo histórico y lo inventado, entre la verdad y la ficción, entre lo real y la representación), asumiendo que se trata de un artificio representacional, sin preocuparse ya por la clasificación taxonómica de los textos en la nomenclatura antes mencionada.

No obstante, observar el proceso de construcción de la subjetividad por medio de la escritura implica procedimientos muy complejos que de ninguna manera se pueden obviar o ignorar por medio de máximas negadoras o limitantes. En este punto, la teoría autobiográfica sí que se separa del postulado de Paul de Man, pues como señala Ángel G. Loureiro, dado lo expuesto anteriormente el autor belga pensaba que la autobiografía era un intento cognitivo frustrado, cuando en realidad se trata de “en rigor, un intento de reconstrucción del Yo a nivel cognitivo y, al mismo tiempo, un acto performativo de afirmación de ese mismo Yo, por el que esas dos operaciones no se anulan mutuamente, sino que, por el contrario, ellas se potencian” (en Amícola, 210). Puesto en palabras más simples, si para Paul de Man el hecho de que el yo no esté presente en el texto es una imposibilidad para conocerlo, Loureiro va a decir que eso es precisamente lo único comprobable que se produce en las escrituras del yo, un ejercicio cognitivo de autoconocimiento. El hecho de que este procedimiento se produzca a través de una estrategia lingüística, no impide de ninguna manera el acto de introspección y autorreflexión por parte del yo autobiografiado. Es en la tarea de observar dicha empresa, que podemos determinar cuáles son los procedimientos por los que un yo llega a conocerse y a construirse a sí mismo. No en su totalidad, claro está, sino siempre desde su posibilidad representacional.

C.2 Hacia una definición de la autofiguración

Cerrado pues el debate por la dicotomía del referente que ocupó por tanto tiempo a la teoría de las escrituras del yo, a autores como Amícola o Molloy lo que les va a preocupar es

observar precisamente el proceso por el cual se llega a dicha autofiguración. Sylvia Molloy directamente va a decir que la manera correcta de estudiar los textos de corte autobiográfico va a recaer en la observación del proceso de autofiguración, dado que “la autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización”, ello “con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (16). Por otra parte, sobre la autofiguración dice la autora argentina que es “la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” en el tiempo presente en el que el autor escribe el texto autobiográfico, condicionando de esa forma toda evocación del pasado que se presenta en la obra. “La imagen de sí existe como impulso que gobierna el proyecto autobiográfico. Además de fabricación individual, esa imagen es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura.” (19)

Amícola por su parte define la autofiguración como “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14). Añade además que la escritura o construcción de un texto autobiográfico conlleva siempre un juego en la mente del autor, en donde éste busca lograr la coincidencia de lo que él cree que es su imagen pública con la que él personalmente tiene de sí.

Habría que añadir acaso que tal proceso puede darse de una manera aparentemente inconsciente, en el sentido que el autor tenga la impresión de escribir de la forma más inocente posible sobre su persona, dialogando únicamente con la perspectiva que él tiene de sí; o de manera consciente, en el sentido de que el autor muchas veces recurre a la escritura de estos textos (autobiografías, memorias, testimonios) para responder a las diversas opiniones que otros han vertido sobre su figura, respondiendo críticas, justificando sus acciones o simplemente maquillando ciertos detalles y aspectos de su persona.

C.3 La autofiguración como un método latente en los análisis de las escrituras del yo

Es importante hacer énfasis en el hecho de que el proceso de autofiguración puede ser observado en cualquier forma de escritura del yo. Dicho de otra manera, en toda escritura autobiográfica hay autofiguración. Es a propósito de esta condición que un autor como José

Amícola desembocó en este concepto a partir de sus reflexiones sobre la escritura autobiográfica hecha por mujeres. En su empresa de estudio, el problema con el que se encontró inmediatamente el teórico, fue que la tradición fuerte y profunda de la escritura autobiográfica está constituida en su mayoría por textos escritos por hombres. Por lo que la teoría reflexiva sobre las escrituras del yo estaba ordenada con el fin de analizar un tipo muy particular de escritura masculina. Es decir, que la teoría tradicional y existente no era suficiente para observar la diferencia en los textos hechos por mujeres. La autofiguración, al ser un proceso general y abarcador, no anclado a ningún modelo único de escritura, molde textual o categoría limitada dentro de las escrituras del yo, lo que permite es precisamente eso, observar la diferencia. En toda escritura del yo es posible encontrar una intención de construcción de la identidad, por tanto, en toda escritura autobiográfica es factible observar el proceso de autofiguración. Se trata de una forma de análisis siempre posible y latente en este tipo de textos.

Siguiendo esa misma línea, es interesante para el presente trabajo de investigación revisar cómo se construye el proceso de autofiguración en obras que, dentro de la clasificación de las escrituras del yo, comúnmente se agrupan en géneros discursivos distintos. Pues como se ha revisado más arriba, está por un lado el grupo que tradicionalmente se ha entendido que son textos que apelan a un principio de sinceridad, como es el caso de la autobiografía, y por el otro están aquellas atravesadas por el velo de la ficción, como es el caso de las novelas. ¿Qué implicaciones tiene este hecho en la autofiguración del yo? Es decir, en la forma en la que el yo se entiende a sí mismo y como se presenta en el texto, será la cuestión clave a responder en la investigación.

En ese sentido será interesante observar que en modelos como la novela autobiográfica, por ejemplo, el nombre del autor se oculte y no se le preste al personaje ficticio que es el envase de su biografía. ¿Cómo afecta este hecho a la autofiguración? Sin duda autofigurarse por medio del ocultamiento como en este caso, presentará diferencias importantes respecto al acto de autofigurarse estableciendo una relación directa con el personaje por medio de la identidad nominal (como es el caso de la autoficción). Y habrá también una divergencia de estas dos maneras con la acción de autofigurarse desde la intención de la sinceridad y de llegar a lo verídico, como en la autobiografía. De esa manera, será interesante rescatar las distintas formas discursivas de lo factual y lo ficticio, ya no para recuperar la discusión anacrónica en torno al referente, sino para comprenderlas como estrategias lingüísticas en las que el yo se entiende y se

construye. Se comprende entonces que el concepto de autofiguración, el cual se encarga de describir un proceso, una estrategia retórica, no es excluyente con los términos que definen los distintos modos textuales, como autobiografía, autoficción o novela autobiográfica.

Para cerrar, quizá sea pertinente declarar que al estudiar el caso de las escrituras del yo en la obra de Vargas Llosa, se pueda arrojar algunas luces acerca de la naturaleza de las escrituras hispanoamericanas del yo en su diferencia, aunque sea de manera parcial. Es por este motivo sobre todo la elección del método de la autofiguración como concepto de análisis que atraviese todo nuestro trabajo, dado que es ésta una teoría que se generó desde Hispanoamérica con Molloy como pionera y, más tarde, Amícola como perpetuador. Pues entendemos que, en el propósito de observar la diferencia en las escrituras del yo del continente, lo apropiado es aproximarse desde una teoría puramente hispanoamericana. De ese modo, analizar el caso del autor peruano en las escrituras del yo resultaría ejemplar para el caso hispanoamericano en su totalidad, siguiendo el consabido método en donde por medio del tratamiento de lo particular es posible extraer consideraciones acerca de lo general.

D. Justificación y objetivos de la investigación

En virtud de todo lo dicho hasta el momento, este trabajo parte de la hipótesis de que es posible encontrar en los tres momentos autobiográficos de la obra de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, novela autobiográfica, 1963; *La tía Julia y el escribidor*, autoficción, 1977; *El pez en el agua*, autobiografía, 1993), una autofiguración en donde la perspectiva individualista se intensifica con cada nueva entrega que se presenta. Además, se observa también que este individualismo progresivo que se va manifestando en los textos autobiográficos del autor, encuentra su correlato en el desplazamiento de su opinión e ideología política. Pues, mientras Vargas Llosa se encuentra afiliado a un modelo cercano al del sistema socialista, el yo autobiográfico que se proyecta en el texto se presentará con miras a tratar problemas de lo colectivo, es decir de la comunidad, de la sociedad, de los diferentes estratos sociales, y acaso del país entero. Mientras que, cuando el autor se distancia de esta postura y adquiere una predilección a favor de los sistemas económicos neoliberales, así mismo la estrategia en la que el yo autobiográfico se presenta en sus textos se modificará, y nos encontraremos con una subjetividad que se construye a partir de una perspectiva más individualista. El yo y únicamente el yo adquiere

toda la preponderancia en este momento, y marca un pronunciado dominio y/o antagonismo ante la figura del otro.

La justificación que encontramos para el presente trabajo de investigación estriba en el hecho de que, de acuerdo con el rastreo documental que se ha hecho en la recolección de datos, en muy escasas ocasiones se ha estudiado el conjunto de la obra del autor bajo la perspectiva de la escritura autobiográfica. Pues si bien el corpus narrativo de Vargas Llosa ha sido abordado bajo dicho enfoque, es importante señalar que en su mayoría ha sido estudiando a las obras en su autonomía, y que difícilmente se ha puesto a dialogar una obra con otra, como este trabajo pretende hacer. De esa manera podemos formarnos un cuadro general, y no aislado, como se ha hecho hasta el momento, de la aproximación del autor hacia las escrituras del yo. Algo que acaso puede ayudar a la tarea de actualizar y renovar la bibliografía crítica de un autor que por otro lado ha sido ya estudiado con exhaustividad.

De momento, antes de entrar propiamente en materia, será importante establecer un marco genealógico de las escrituras del yo. Esto nos permitirá entender, primero, la naturaleza misma de nuestro objeto de estudio. Respondiendo a preguntas tales como de qué manera surgen este tipo escrituras, por qué es que los individuos comienzan a producirlas, cómo se ha entendido el yo a través de las diversas épocas, y sobre todo de qué forma han ido evolucionando las escrituras del yo a lo largo de la historia. Segundo, nos permitirá comprender cuál es el punto exacto en el que se inserta la obra de Vargas Llosa dentro del contexto de la escritura autobiográfica, lo que nos ayudará en la manera de aproximarnos a estos textos en nuestro análisis.

Capítulo 1

Una breve genealogía de las escrituras del yo en Occidente e Hispanoamérica

“El hombre ahí
desnudo bajo la noche
con su tragedia auestas
con su verdadera tragedia
con su única tragedia...
la que surge, la que se alza cuando preguntamos,
cuando gritamos en el viento:
¿Quién soy yo?
Y el viento no responde... Y no responde nadie.
¿Quién soy yo?... ¡Silencio!... Silencio.
Ni un eco... ni un signo.
¿Quién soy yo?
Silencio... Silencio... Otra vez el silencio”

-León Felipe

1.1 Punto de partida

Por literatura del yo entendemos cualquier tipo de escritura narrativa cuyo relato se produce generalmente desde la partícula yo, o la primera persona. Y en la que de alguna manera se puede encontrar una relación directa entre el personaje narrador o protagonista de la historia, y la persona que escribe y firma el texto. Esta definición, que de momento dejaremos hasta aquí, va a encontrar infinitud de cuestionamientos y contradicciones como suele suceder con los géneros narrativos de la literatura misma, que muchas veces en la tarea de intentar de asirlos y definirlos, acaban fragmentados en diversos sentidos y significaciones, y la cuestión resulta más confusa. No obstante, estos ejercicios siempre conllevan la ventaja de una aproximación heurística hacia el tema; este trabajo acaso pretende ir en esa misma línea.

Si tuviéramos que identificar un punto de partida universal que pueda explicar el deseo y la necesidad de los individuos por escribir sobre ellos mismos, éste, quizá, podría ser aquel intento por responder a la pregunta proverbial “¿quién soy yo?”. Posiblemente sea esa la mejor manera de englobar el hecho de que diversos escritores a lo largo de la historia occidental han dedicado sus esfuerzos, en algún punto de su carrera o de su vida, a la construcción de una obra así llamada autobiográfica.

1.2 Breve genealogía de las escrituras del yo en Occidente¹³

¹³ Para una aproximación más completa hacia un rastreo histórico de las escrituras del yo europeas, véanse los textos al respecto de Georges Gusdorf “Condiciones y límites de la autobiografía”, la “Introducción” de José Amícola a su

Georges Gusdorf, autor de estudios fundacionales en la aproximación teórica a las escrituras del yo, comenta que es importante ubicar primero este modo de escritura dentro de su contexto, pues, agrega, “conviene resaltar el hecho de que el género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio, [es decir] ni ha existido siempre ni existe en todas partes” (9). El teórico francés identifica la idiosincrasia del hombre occidental como el contexto originario de las escrituras del yo, pues tal forma narrativa, señala, se encuentra íntimamente ligada con una manera de pensar y un modo de ver el mundo que predomina sobre todo en la psique del ciudadano europeo. De esa manera, la escritura autobiográfica nace en el viejo continente y a partir de ahí irá extendiéndose por todo el mundo. Así pues, para plantear un rastreo histórico de esta forma literaria, es importante ceñirnos primero a sus manifestaciones dentro de la historia occidental (así como a la evolución de Occidente mismo respecto a su pensamiento), para entender su naturaleza y el tipo de preocupaciones a los cuales responde desde su origen.

Pero regresemos a la pregunta que identificamos como nuestro detonante. Para establecer una genealogía de las narrativas del yo, quizá sea necesario cuestionarnos en qué momento se hace por primera vez a sí mismo el hombre occidental la pregunta de: “¿quién soy yo?”. Si pensamos en la división tradicional que suele hacerse de los periodos que describen la historicidad en Occidente, podemos identificar con claridad los siguientes momentos: Edad Clásica, Edad Media, Renacimiento, Ilustración, Modernidad y Posmodernidad. Cuando se suele hablar del yo con facilidad se piensa en aquel periodo que va desde el Renacimiento a la Modernidad, pues es también el periodo en que la noción de individualidad comienza a desarrollarse (Renacimiento) para después asentarse por completo (Ilustración), la cuestión no obstante resulta mucho más compleja.

En realidad, la pregunta de “¿Quién soy yo?” ha sido tratada por el hombre occidental desde sus propios orígenes, y es posible encontrar antecedentes de escritura del yo desde la antigua Grecia. La diferencia crucial de toda esa etapa primigenia respecto a la concepción moderna sobre el yo, que en mayor o menor medida ha promulgado desde la Ilustración hasta nuestros días, estriba sobre todo en dos puntos: primero, que el concepto de individuo por aquel entonces era más bien inexistente, pues lo que imperaba era la noción de comunidad; segundo, que en aquellas tiempos resultaba común la presencia de una noción de verdad absoluta que dominara

libro *Autobiografía como autofiguración*, el apartado “Biografía y autobiografía antiguas” de Bajtín en su libro *Teoría y estética de la novela*, así como la “Introducción” de Angélica Tornero a su libro *Yo-grafías*.

todo el conocimiento y permeara toda posibilidad de conceptualización. De esa manera, el yo que se manifestaba en el texto lo hacía supeditándose a tal concepto de verdad.

Se sigue de lo apenas dicho que, ante la pretensión de cuestionar su lugar en el mundo, el sujeto simplemente se situaba dentro de la línea de su comunidad, la cual, a su vez, se encontraba regida por grandes ideas de verdad que le otorgaban propósito y sentido a la existencia: la Polis, Dios, el rey. Ante tales casos, entonces, frente la pregunta de “¿quién soy?” se encontraban respuestas sencillas y soluciones concretas: soy un ciudadano de la Polis, soy un siervo de Dios, soy un súbdito del rey y, sobre todo, soy miembro de una comunidad regida por la idea de verdad absoluta. Rescatamos a este propósito las palabras de Terry Eagleton respecto a la noción de verdad absoluta como centro del discurso, aquella dinámica en la que un concepto se levanta por encima de los demás y hace girar en torno suyo todas las ideas y pensamientos:

la filosofía occidental ha sido [...] "logocéntrica", [es decir] comprometida con la creencia en la suprema "palabra", presencia, esencia, verdad o realidad que servirá de cimiento de todo pensamiento, lenguaje y experiencia. Ha añorado el signo que dará significado a todos los demás —el "significante trascendental"— y el significado al que en forma indudable se aferran todos nuestros signos y hacia el cual señalan (el "significado trascendental"). De vez en vez un gran número de candidatos han ido apareciendo: Dios, la Idea, el Espíritu del Mundo, el Yo, la sustancia, la materia, etc. Como cada uno de estos conceptos espera dar fundamento a nuestro sistema de pensamiento y lenguaje, debe encontrarse por encima del sistema, sin mancharse con el juego o movimiento de las diferencias lingüísticas. No puede mezclarse con las lenguas que precisamente quiere ordenar y a las que quiere servir de ancla: en alguna forma debe ser anterior a estos discursos, debe haber existido antes que ellos. Debe ser un significado, pero no como cualquier otro significado meramente producto de un juego de la diferencia. Más bien debe figurar como el significado de los significados, como punto de apoyo o eje de un sistema entero de pensamiento, el signo en torno del cual giran todos los otros y al que todos los demás reflejan dócilmente. (159)

Esto llevaría a los hombres a escribir las primeras narrativas del yo intentando elucidar la cuestión de “¿Quién soy yo?” en función de los grandes relatos señalados. Pues si, como dijimos, la noción de individuo en aquellos tiempos estaba ausente, no lo estaba la pregunta por el propósito de la existencia. De esa manera, el yo en relación con su comunidad y las grandes ideas de verdad absoluta son las características principales que podemos identificar en el antecedente de las escrituras del yo durante el momento clásico.

1.2.1 La Edad Clásica, el antecedente: la biografía

Dentro de este periodo se enmarcan textos clásicos como la *Apología* de Platón o la escritura de encomios, una práctica llevada a cabo por autores romanos como Tácito y Plutarco¹⁴. Si bien aquí ya encontramos una especie de detenimiento en la observación de la vida de un individuo para la posterior narración escrita de ésta, cabe resaltar que en estos textos existe sobre todo dos diferencias fundamentales. Primero, que por lo general el despliegue biográfico de la vida era respecto a un tercero, no a una reflexión intimista de sí mismo, es decir, que si bien aparece muy claramente un relato de vida narrado desde el pronombre yo, este yo no encuentra relación con el autor. Segundo, que el despliegue biográfico que se mostraba en esos textos estaba pensado específicamente con el objetivo de educar al pueblo en ciertas cuestiones. De esa manera la vida del biografiado se tomaba sobre todo como una forma ejemplo, el cual pudiera servir de guía para la comunidad en donde estaba inscrito. Para este propósito, muchas veces el relato biográfico se separaba de lo factual y alcanzaba rápidamente un plano ideal.

Tal sería el caso de los encomios. En donde, cuenta José Amícola en su estudio *Autobiografía como autofiguración*, una de las maneras de llevar el plano biográfico de la persona encomiada hacia el plano del ideal, era concentrar el relato en el aspecto del potencial del biografiado y de su posible futuro (del cual por supuesto no se podía tener constancia alguna en aquel momento), lo que dejaba muchas veces de lado lo referente a su verdadera experiencia de vida (22). De esa manera la narración biográfica en los encomios era recargada de una profunda idealización ficticia. Como se observa entonces, en el caso de los textos clásicos, cuando se despliega el relato vivencial de aquella tercera persona que está siendo biografiada, no se está pensando realmente en el individuo en sí, ni mucho menos en la experiencia de su interioridad, sino que el objetivo siempre en mente es la posibilidad de llegar a un ejemplo para la comunidad. El texto por tanto se encuentra desprovisto de individualismo, un elemento crucial en las escrituras del yo modernas. En el caso pues de la Edad Clásica, la comunidad estaba regida por la concepción superior que se tenía de la noción de Polis, tal concepto daba explicación última al papel del hombre en el mundo, por lo que los escritos que tenían por tema la vida de un hombre y

¹⁴ La lista completa de autores romanos que incursionan dentro de las escrituras del yo desplegada por Amícola en su trabajo consta de: Séneca, Horacio, Ovidio, Plutarco, Tácito, Suetonio y Propertio

que intentaban elucidar la cuestión del “quién soy”, giraban siempre en torno a esa idea. A este respecto puntualiza Amícola en su trabajo:

En el mundo clásico vivir era, así, vivir en función de los otros, dentro de una comunidad. Esta concepción de la vida no permitía pensar en que existiera la penuria a solas ni la reflexión introvertida [pues] lo que predomina en el mundo clásico [es] la idea del hombre público[, donde no se entiende] que alguien puede tener realmente una vida interior, apartada de la vida del ágora o el foro[. De esa forma] el hombre de la antigüedad griega [...] no podía pensar en ubicar las directrices de su vida en un lugar silencioso e invisible, dado que el ágora y el foro iban unidos a la idea tanto de un ser social como de la visibilidad pública (21)

1.2.2 La Edad Media: las *Confesiones* de San Agustín

En la Edad Media las formas de organización social de Occidente cambiarán por completo, cambios importantes se suscitarían, y éstos tendrían inferencia directa en la forma en la que las escrituras del yo se producían. Aquí nos encontramos ya con un punto de inflexión para nuestro trabajo, pues es dentro de este periodo que se enmarca la eminente obra de las *Confesiones* de San Agustín. Un texto proverbial para la crítica de la escritura autobiográfica, pues cuando menos desde el famoso estudio de Georges Gusford titulado “Condiciones y límites y de la autobiografía”, se ha llegado a un acuerdo unánime entre los expertos del tema a considerar al texto de San Agustín como la primera obra así llamada autobiográfica.

Las condiciones contextuales que dieron posibilidad al origen de las *Confesiones*, dice Gusdorf, consisten en un cambio profundo en la idiosincrasia de Occidente. Fenómeno que se percibe claramente entre el paso de la Edad Clásica hacia la Edad Media. En donde, por primera vez, la vida interior llegó a ocupar una posición de superioridad respecto a la vida pública. Dicho giro fue posible gracias al dominio que con los años fue ganado la religión cristiana a lo largo del continente europeo. Pues la proliferación del cristianismo significó también la proliferación de sus prácticas rituales, tales como la meditación, el rezo, el retiro, el aislamiento y el recogimiento interior.

La Edad Media ha sido vista de forma proverbial como un periodo fundamentalmente religioso, es decir, como un tiempo en donde el concepto de verdad absoluta que regía la vida de los hombres era la idea de Dios¹⁵. Durante esta época entonces las escrituras del yo se

¹⁵ González Ochoa lo pone en estas palabras: “la episteme medieval estaba dominada por lo anagógico, es decir, por la certeza de que todo tiene origen en Dios y que, en consecuencia, los objetos del mundo no son más que diversas modalidades de su presencia. Todo, para el mundo medieval, es signo de Dios por lo que lo existente, objetos, imágenes, etc., sólo tiene sentido como la apariencia de una esencia que es necesario encontrar.” (4)

supeditaron a la figura de Dios, por lo que la cuestión del “¿quién soy?” intentaba resolverse en función de la relación que el individuo tuviera con la divinidad, tal es el caso de las citadas *Confesiones* de San Agustín¹⁶.

El predominio que gozó la noción de Dios sobre los pueblos permitió a la religión cristiana instaurar ciertas ideas dentro del imaginario colectivo. Tales ideas consistían en planteamientos y conceptos que para los individuos muchas veces se traducían como leyes supremas de vida. Uno de ellos se trató por supuesto del concepto de la vida más allá de la muerte en el reino de Dios. En dicho mundo, el papel que tendría el individuo se encontraba dividido en una dicotomía de recompensa y castigo, de acuerdo con si se había sido bueno o malo durante la vida. Si se trataba de lo primero, se sería recompensando eternamente por Dios en el más allá, mientras que si se había hecho lo contrario resultaba en un castigo igualmente eterno.

Este dogma de pensamiento causó que por primera vez en la sociedad se pusiera un énfasis especial en la observación del espacio privado de la vida propia. Pues por primera ocasión no solamente importaba el papel desempeñado en el espacio público, que era donde el juez de “la comunidad” podía observarte (como en la episteme de la Edad Clásica), sino que ahora se añadía un nuevo juez omnipresente que podía observarlo todo en cualquier momento. De esa manera cada uno de sus actos se vuelve crucial para cada uno de los individuos, y se inserta una actitud de autoconciencia al mismo tiempo que una intención de volver la mirada hacia uno mismo, hacía el relato de la vida propia. Esto va a generar el primer atisbo de individualismo en la sociedad occidental, lo que para Gusdorf va a ser crucial en el desarrollo del primer modelo de un texto autobiográfico en una forma reconocible¹⁷. Dicha práctica de la “ascesis cristiana del

¹⁶ Amícola por su parte da nuevamente una lista completa de los autobiógrafos de la Edad Media que, aunque no puede competir en importancia con el texto de San Agustín, sigue siendo importante mencionarlos. Éstos se tratan de Jean de Fécamp, Guibert de Nogent, Ailred de Rievaulx y Pierre Abélard de Francia, y Hermann de Westfala de Alemania. Añade además en otro apartado que “Vincent Colonna coloca a junto a la autobiografía de San Agustín los textos autobiográficos del Sofista Libanios” (45)

¹⁷ El autor francés lo pone en los siguientes términos: “el cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. Tal destino se desarrolla como un diálogo con Dios, en el que, y hasta el final, cada gesto, cada pensamiento o cada acto pueden ponerlo todo en entredicho [...] Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatorio. El gran libro de san Agustín procede de esta exigencia dogmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica.” (11)

examen de conciencia” (Gusdorf, 11) encuentra su perfecta ejemplificación, así como puesta en práctica, en el texto de las *Confesiones* de San Agustín. En la obra el autor se dedica precisamente a hacer un recuento de su vida a modo examen de conciencia, donde su intención es mostrarse ante Dios tal cual es, pidiéndole perdón por sus faltas cada que es necesario y poniendo su relato vital enteramente en sus manos.

Se presenta entonces un claro elemento desestabilizador dentro de la episteme del hombre occidental, en el que va teniendo lugar un cambio profundo en su conceptualización del mundo. El concepto de comunidad va difuminándose en pro de un primer germen de la figura del individuo, el cual, aunque supeditado aún al concepto de Dios como idea de verdad absoluta en donde encuentran su origen y explicación todas las cosas, va tomando cada vez más autoconciencia de sí. De esa manera la noción de individuo da sus primeros pasos, surge, y va tomando forma.

1.2.3 El Renacimiento: los *Ensayos* de Montaigne

La conciencia del más allá, de lo que sucederá con el hombre una vez que éste ya no se encuentre en el mundo, no se trata de otra cosa que de la introducción de la idea de muerte en la conciencia del hombre occidental. Dicho fenómeno produciría un punto de quiebre en la concepción del tiempo de las sociedades europeas. Dice Matei Calinescu, en su ensayo *Las cinco caras de la modernidad*, que la principal diferencia que puede observarse entre la episteme de la Edad Clásica y la Edad Media, en comparación con ese cambio histórico que significó el Renacimiento, reside en cómo se modificó la concepción del tiempo. Pues fue dentro de ese desplazamiento histórico que se abandonó la idea del tiempo mítico circular (la idea del eterno retorno, entre otras concepciones) para dar paso a la idea del tiempo lineal, el cual avanza progresivamente y resulta irreplicable.

A partir de esta autoconciencia del hombre de saberse moderno, de saberse a la cabeza de la línea temporal, nacerá una intención de luchar contra esa cualidad irreplicable del tiempo, esto es, una lucha frontal contra la idea de la muerte. La fijación en el fin de su existencia derivará para el hombre en una obsesión por sobrevivir a su propia muerte. ¿Cómo hacerlo? A través de la fama y el legado. A través de lograr perdurar en el tiempo por medio de las grandes obras hechas en vida, y conseguir que éstas se extiendan por la eternidad en la mente de los hombres. Por

supuesto, el relato autobiográfico resultará el envase perfecto para dichas intenciones. Al respecto comenta Gusdorf:

La autobiografía solo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas. Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia. El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo. La historia quiere ser la memoria de una humanidad que marcha hacia destinos imprevisibles; lucha contra la descomposición de las formas y de los seres. Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura [...] A partir de ese momento, el hombre se sabe responsable: convocador de hombres, de tierras, de poder, creador de reinos o de imperios, inventor de un código o de una sabiduría, tiene conciencia de añadir algo a la naturaleza, de inscribir en ella la marca de su presencia. Aparece entonces el personaje histórico, y la biografía representa, junto a los monumentos, las inscripciones, las estatuas, una de las manifestaciones de su deseo de permanencia en la memoria de los hombres. Las vidas ejemplares de los hombres ilustres, de los héroes y los príncipes, les conceden una especie de inmortalidad literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros. (10)

De esa manera se inaugura el periodo del Renacimiento, lo que permitirá el primer atisbo de una forma de escrituras del yo centradas en la autoconciencia del individuo, sometidas finalmente a la idea de sí, no ya a una idea de verdad absoluta (como la idea de Dios, en el caso del periodo de la Edad Media, apenas expuesto). Para Gusdorf, el texto clave respecto a la genealogía de las escrituras del yo en este periodo serían los *Ensayos* de Michel de Montaigne.

Lo más llamativo de los textos de Montaigne en relación, por ejemplo, a su predecesor que son las *Confesiones* de San Agustín, es que a diferencia de San Agustín Montaigne no realiza realmente un rescate de su autobiografía personal, es decir de sus vivencias sacadas del pasado para juzgarlas a través del lente óptico que es la conciencia interior. Lo que el autor renacentista pone en práctica es una serie de textos de reflexión teórica o filosófica donde lo que se presentan más bien son ideas, no episodios vivenciales con referente en la biografía del autor. Sin embargo, los grandes teóricos de las escrituras del yo le otorgan a este texto un lugar predominante en la genealogía de las mismas porque la intención de Montaigne a través de esos escritos (donde se despliegan ideas universales sobre la vida) es en realidad autoconocerse, entenderse y definirse como individuo a través de la conciencia, la cual encuentra su motor en el poder de la razón. Dice a este respecto Angélica Tornero, siguiendo las reflexiones de León Brunschvicg, que los *Ensayos* de Michel de Montaigne abren una veta de exploración del yo que destacaría como un

momento cumbre de la conciencia (16). A este respecto, podríamos decir que la obra de Montaigne prefigura la idea del sujeto pensante de Descartes e incluso la del sujeto de conocimiento de Kant, en el sentido de entender a la conciencia como una generadora de conocimiento (Tornero, 16) y proponer el cabal entendimiento de sí por medio de su actividad. Los *Ensayos* de Montaigne entonces sirven como antesala a varias de las ideas dominantes de la Ilustración, como el uso de la razón y la conciencia como motor para la comprensión del mundo, y el triunfo del yo con el predominio de una perspectiva individualista.

De ese modo Montaigne al hablarnos de sus consideraciones teóricas sobre los sentimientos, las costumbres, las acciones, o los elementos públicos, políticos y sociales de su época, no habla en realidad de otra cosa más que de él mismo, pues, al fin y al cabo, su opinión y postura frente a todos esos elementos es lo que lo construye como persona y como individuo. “Yo mismo lector, soy la materia de mi libro” advierte el autor francés al principio de su obra (47).

Como se deduce de lo anterior el concepto de “individuo” y todo lo que presupone éste comienza ya a configurarse en una forma más acabada durante esta época, aunque no aún de forma generalizada, pues debe entenderse que para la época Montaigne y su obra eran una anomalía. Es precisamente este estatus de extraordinario lo que para Gusdorf y otros especialistas del tema, sitúa a Montaigne como pionero en la práctica de las escrituras del yo hechas desde una perspectiva personal, mucho más intimista, que empieza a liberarse de los discursos de verdad que ataban al sujeto de las épocas pasadas. Se comprende entonces que la pregunta de “¿quién soy?” comienza a contestarse ya desde un plano mucho más individual.

1.2.4 La Ilustración: las *Confesiones* de Rousseau

Pero el libro que marcó propiamente un antes y un después dentro del mundo de las escrituras del yo no sería ningún otro que las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Una obra sobre la cual todos los especialistas han llegado al consenso general de identificarla no sólo como la primera autobiografía pura, sino que directamente se considera a Rousseau como el inventor de dicha forma. Ello se debe a que Rousseau, a diferencia de todos los autores antes mencionados, poseía la autoconciencia al momento de escribir su texto de estar inventando un nuevo género (Tornero, 16). Ilustrando lo anterior, encontramos en el texto de Rousseau pasajes como el siguiente “emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores” (2).

Comenta Angélica Tornero que las *Confesiones* es un texto que Rousseau escribe “tras haber concluido la mayor parte de su obra filosófica y política [...], contrariado por los comentarios despectivos hacia sus ideas, decidió dar un giro a su aproximación: abandonar el esquema cientificista e indagar en el yo, como lo hicieran San Agustín y el mismo Montaigne” (16). Es decir, es un texto pensado en contra de sus detractores, quienes, consideraba, habían malentendido sus ideas. El arma de la cual se valía para enfrentarlos era el hecho de decir la verdad pura y directa a través de una confesión. Así, imita el modelo de San Agustín en donde el confesor no sólo desvela el relato de su vida, sino que además tiene la obligación de ser completamente sincero dado que se encuentra en presencia de Dios, frente al cual es inaudito mentir. Valiéndose del argumento del uso de la verdad total, Rousseau planea derrotar las injurias de sus detractores:

Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo [...] He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui. Con igual franqueza dije lo bueno y lo malo. Nada malo me callé ni me atribuí nada bueno; si me ha sucedido emplear algún adorno insignificante, lo hice sólo para llenar un vacío de mi memoria. Pude haber supuesto cierto lo que pudo haberlo sido, mas nunca lo que sabía que era falso. Me he mostrado como fui, despreciable y vil, o bueno, generoso y sublime cuando lo he sido. He descubierto mi alma tal como Tú la has visto, ¡oh Ser Supremo! Reúne en torno mío la innumerable multitud de mis semejantes para que escuchen mis confesiones, lamenten mis flaquezas, se avergüencen de mis miserias. Que cada cual luego descubra su corazón a los pies de tu trono con la misma sinceridad; y después que alguno se atreva a decir en tu presencia: “Yo fui mejor que ese hombre. (2)

Aunque en gran medida se considera a Rousseau un anti-ilustrado en algunas de sus facetas por textos precisamente como el de las *Confesiones* (escritas a través del desborde de los sentimientos y la pasión, oponiéndose de esa forma a la idea de la razón como motor de toda argumentación, característica fundamental de la Ilustración), sistemáticamente también se le enmarca dentro de la tradición del pensamiento ilustrado. El esquema del pensamiento de dicho movimiento cultural es altamente relevante para nuestro objeto de estudio, pues debe recordarse que la Ilustración se enfrentó a los grandes relatos de verdad absoluta que fueron Dios y el rey, para desplazarlos de su sitio de poder y poner a la razón y la burguesía en su lugar. La primera en un plano en cuanto a forma de generar conocimiento y la segunda en un plano de poder material. De esa manera el sujeto queda liberado de los grandes relatos que lo dominaban y toma plena conciencia de su individualidad. Podríamos decir que este es el paso del sujeto heterónimo (supeditado a relatos de verdad absoluta) al sujeto autónomo (consciente de sí mismo y libre en el sentido de poder valorar su existencia en función de su propia individualidad). Este proceso se observaría claramente sobre todo durante la revolución francesa, la cual fue en parte posible

gracias a las reflexiones desplegadas por los ilustrados, pues sentaron las bases del pensamiento bajo el cual se posicionaría la fracción burguesa que se levantó en armas para tomar el poder.

Ante tal contexto histórico, con la plena conciencia de la subjetividad y el auge del individualismo a partir del modelo económico y social instaurado por la burguesía, las escrituras del yo cobrarían un auge totalmente nuevo. Una incontable multitud de textos donde el yo fuera la materia principal del libro comenzarían a ver la luz. Tal es el caso, por ejemplo, de prácticamente todo el movimiento del Romanticismo literario (del cual recordemos se acepta a Rousseau y sus *Confesiones* como el gran padre e inaugurador del movimiento), en donde la enunciación literaria que se produce sobre todo a partir del yo y la primera persona, se identifica ya proverbialmente como una de sus características fundamentales. Lo mismo ocurre con el auge que tuvo durante la época (y que se extendió incluso hasta el siglo XX) de las *bildungsroman* o novelas de formación (Amícola, 15), donde el objetivo era contar tal cual la vida de un personaje: desde su niñez, pasando por todo su crecimiento, hasta convertirse en adulto e ingresar a la sociedad. Dicho relato se presentaba por medio del registro del yo, a la manera más pura de una autobiografía. Igualmente, muchos de estos textos eran en realidad autobiografías ocultas o disfrazadas, donde si se revisaba con atención la vida del autor que firmaba el texto, se puede identificar claramente una relación entre autor y personaje. Tal es el caso de dos *bildungsroman* celebres y fundacionales como *Las penas del joven Werther* de Goethe y *David Copperfield* de Charles Dickens.

De igual forma, por supuesto, la autobiografía como tal sufriría así mismo un *boom* y muchos autores seguirían el ejemplo del texto de Rousseau tratando de imitarlo, atraídos como estaban por el nuevo modelo de género literario. Los ejemplos más célebres a este respecto fueron los casos de Benjamin Franklin (*Autobiografía de un hombre feliz*), Goethe (*Poesía y Verdad*), Chateaubriand (*Memorias de ultratumba*), Stendhal (*Vida de Henry Brulard*), y Newman (*Apología Pro Vita Sua*). Se puede decir que estos textos, junto con la obra de Rousseau, de la cual partieron, son escrituras del yo que ya responden a la pregunta de “¿quién soy yo?” desde una perspectiva puramente individualista, “desde la óptica de la persona en el mundo” (Serra, 185), es decir, yo soy yo, simplemente.

1.2.5 La modernidad: la crisis del yo

Gracias a la proliferación de fenómenos innovadores durante la época, como la expansión de la fe protestante o la instauración del modelo económico capitalista, la modernidad se considera proverbialmente como un periodo de progreso donde la noción de individuo era la cosmovisión imperante. Sin embargo, en el campo del pensamiento, la filosofía y la teoría, ocurrían cosas que intentaban volcar la discusión en un sentido contrario. Así pues, a la par que las escrituras del yo (junto con el concepto de yo y sujeto) sufría un enorme éxito en el mundo occidental, durante este mismo periodo se produce un quiebre importante que tiene justamente la particularidad de poner en cuestionamiento la idea de yo. En un juicio hecho a la distancia y en términos de lenguaje figurado, podemos decir que si bien la Ilustración se enfrentó a esos grandes relatos de verdad absoluta que eran Dios y el rey, y los desplazó de su lugar de poder, al mismo tiempo y sin darse cuenta, mostró también las bases del método de su propia destrucción. Pues si la Ilustración podía enfrentarse a la idea de verdad de la antigüedad, qué impedía que los nuevos ciudadanos que había creado no pudieran enfrentarse así mismo a la nueva verdad impuesta por la misma Ilustración, y hacer frente a su manera a las ideas de razón, burguesía, capitalismo, ciencia, certeza, progreso, etc.

De ese modo comienza a surgir toda una corriente de pensamiento que desafiaba los preceptos instaurados por los ilustrados, y empiezan desconfiar de las supuestas nociones de libertad, superación y autonomía que éstos promulgaban a través de su pensamiento. En el mundo del arte y la literatura nos encontramos con la eminente figura de Charles Baudelaire por ejemplo (Tornero, 17), aunque en este punto y respecto a nuestro objeto de estudio quizá sea más conveniente centrarnos en el eje de la filosofía y del pensamiento, donde tenemos a la figura no menos eminente de Friedrich Nietzsche. Del mismo cuenta Angélica Tornero:

cuestionaba la metafísica, la idea de sujeto de Descartes, el imperativo categórico de Kant y el Absoluto de Hegel. El filósofo alemán consideraba que la metafísica ocultaba la ausencia de fundamento. Este embate nitscheano en contra de la filosofía tradicional es análogo al que emprendieron los artistas en contra de la teoría del arte. (17)

Como se observa entonces Nietzsche era un pensador que se atrevió a enfrentarse a toda la historia de la filosofía occidental, y para quien el pensamiento metafísico no era más que una manera de distraernos de lo único fundamental en el mundo: la vida, de acuerdo con su postura vitalista. Nietzsche además emprendería una enorme travesía intelectual en contra de los grandes relatos o grandes ideas de verdad absoluta, los cuales eran impuestos desde el poder como un instrumento de dominio sobre los individuos. Tal es el caso de como él observa la moralidad

cristiana, para la cual, con el propósito de tirar por tierra, inventa el método de la genealogía. Dicho método consiste en ir en reversa en el relato histórico para hacer el rastreo de los primeros usos que se dieron del concepto puesto en cuestión, para, de esa manera, observar la evolución artificial de la que fue víctima dicho concepto y cuestionar su supuesta unidad, naturalidad y aura de fundamento supremo de la que es revestida en el momento presente.

Nietzsche es pues el iconoclasta por antonomasia, y podríamos decir incluso una especie de primer germen o fundador de esa gran escuela de la sospecha (junto con Freud y Marx) que serviría de base para dar pie a los preceptos de los pensadores posmodernistas. En Nietzsche existe pues una actitud de sospecha, frente a la idea de verdad, frente a los discursos, frente a los textos y frente al lenguaje. Y uno de los conceptos que tampoco dejó impávidos, por supuesto, es el concepto del yo.

Con el proceso de la genealogía quedó claro que hay un enorme recorrido hasta llegar a la manera en la que hoy usamos las palabras. Ese recorrido implica una gran serie de cambios en los que, si se contempla con detenimiento, se pueden observar los discursos de poder. De ese modo se muestra que el lenguaje no es un medio en el cual se pueda confiar, pues no es otra cosa que una especie de simulacro: inestable, cambiante y usado con el objeto de tiranizar. Dentro de esa línea Nietzsche va a hacer una crítica a los propósitos de los textos autobiográficos, que para él no son otra cosa más que la ilusión de verdad, la ilusión de pretender conocerse y presentarse a sí mismo por medio de un elemento tan inestable como el lenguaje. La herencia autobiográfica de Rousseau y aún la anterior a él, pretendía o se jactaba de ser lo más sincero posible en los textos a través del uso de la partícula yo, pero para Nietzsche no es posible tal cosa, pues si ese yo se comunica a través del lenguaje que no es más que un proceso de simulacro, ese yo no es más que un simulacro: “¡Y no digamos el yo! Ha pasado a ser una fábula, una ficción, un juego de palabras; ha dejado totalmente de pensar, sentir y querer.” (22)

Junto con Nietzsche avanzará una marea de posturas intelectuales en contra de los preceptos de verdad absoluta instaurados en el pasado, a la par de una sospecha ascendente contra el progreso, lo que inaugurará un periodo de crisis intelectual en la que el concepto del yo no saldrá exento. La idea de yo comenzará entonces a entrar en desequilibrio, se observará con actitud de sospecha y se empezará a desconfiar de ella, así como de su supuesta unidad. Freud por ejemplo va a presentar su famosa teoría del psicoanálisis, en la que la otrora unidad del yo va a

verse fragmentada en tres identidades diferentes. El propio marxismo desde su perspectiva particular va a dotar de cierta negatividad al concepto de individuo, al ligarlo intrínsecamente con la idea de individualismo burgués y/o capitalista, y, por tanto, al considerarlo en mayor o menor medida como la representación de la figura del opresor¹⁸. Así pues, inmersos en todo este contexto, los autores literarios van a empezar también a desconfiar de la posibilidad de poder representar al yo a través de la literatura, y los textos van a optar más bien por modalidades donde se presente al yo fragmentado, o donde simplemente se opte por el concepto de masa y comunidad.¹⁹ En la obra dramática de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1921), por ejemplo, podemos encontrar diálogos como el siguiente:

Para mí el drama consiste en esto, señor director: estoy consciente de que cada uno de nosotros se cree «uno», pero eso no es cierto. Cada uno es «muchos» en correspondencia con las posibilidades del ser que están en nosotros. «Uno» con éste, «uno» con aquél, —¡y con todos diferentes! Y nos figuramos que para todos somos siempre «uno», y precisamente siempre ese «uno» que creemos ser en cada uno de nuestras acciones. ¡Pero eso no es cierto! ¡No es verdad! (en Fischer-Lichte, 157)

Para Pirandello la naturaleza del dilema actoral dentro del mundo del teatro (en donde un actor se dedica precisamente a interpretar diversa cantidad de “yos” por medio de sus actuaciones a lo largo de su vida) sirve como metáfora para plantear la problemática de la identidad del yo y su supuesta unidad. Otro ejemplo es la obra *Le coeur a gaz* (1921) de Tristan Tzara, en cuyo libreto directamente los personajes no ya sólo no poseen una individualidad, sino ni siquiera resultan individuos ni personas, pues se tratan simplemente de partes del cuerpo. De esa forma nos encontramos con el reparto de personajes compuesto por Oreja, Boca, Ojo, Cuello, Nariz y Ceja. “El yo se convierte aquí, literalmente, en ‘el espacio vacío’ entre los personajes actuantes” (Fischer-Lichte, 160). Recuérdese también para este propósito toda la literatura del doble que tiene su auge durante el siglo XIX y cuyo ahínco se prolongó hasta por toda la primera mitad del siglo XX.

Otras obras, sin embargo, optaban más bien por la desaparición de un yo individual en favor de un hombre masa, como es el caso de la así llamada novela de la ciudad, donde se desecha de manera tajante la idea de un personaje central protagonista del relato, y se opta por

¹⁸ Revítese particularmente la burlona y malintencionada crítica que realiza Marx acerca del trabajo de Max Stirner y su perspectiva sobre un individualismo nihilista, en *La ideología alemana*.

¹⁹ Para un estudio minucioso del tema véase el artículo de Erika Fischer-Lichte “El postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural”, *El postmoderno, el posmodernismo y su crítica*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007.

volver al escenario (en este caso, la ciudad) el verdadero protagonista de la historia. Así no habrá ya personajes fijos, sino que serán nombres y rostros que irán entrando y saliendo del relato a manera de imitar el ritmo urbano que impera en las grandes metrópolis. Nos encontramos entonces con novelas de hasta cincuenta o más personajes donde ninguno tiene como tal un desarrollo individual, intentando de esta forma representar la efímera dinámica social de las grandes ciudades del nuevo orden capitalista. Entre estas novelas encontramos títulos como *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin o *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, así como el capítulo de “Las rocas errantes” del *Ulysses* (1922) de Joyce. Años después, también Carlos Fuentes abordaría la misma temática en México con *La región más transparente* en el año cincuenta y ocho, y José Cela haría lo propio en España con *La colmena*.

Como se puede observar entonces, muchas de las maneras de experimentación literarias que se manejaban en la primera mitad del siglo XX, consistían en ir en contra del recurso del individuo como personaje. Y aunque las escrituras del yo no desaparecerían por completo, e incluso se podría decir que aún gozaban de cierto éxito relativo, sí es de notar que la literatura autobiográfica se encontraba en clara desventaja, tanto en el aspecto cultural como de tendencia y actualidad.

1.2.6 El posmodernismo: el giro lingüístico y la muerte del yo

Tan sólo unos años después, derivado del germen que había plantado ya la discusión de la modernidad en torno al yo, entrarían en escena los pensadores así llamados posmodernistas, quienes se encargarían de intensificar la crisis y llevarla hasta sus límites, al proclamar la muerte del yo y del sujeto. François Lyotard dice que esta corriente se define por un constante enfrentamiento contra los grandes metarrelatos que dominaban al pensamiento, dentro de los cuales, por supuesto, se encontraba la idea de sujeto impuesta por la Ilustración (13), palabras a tener en consideración teniendo en cuenta que Lyotard es uno de los máximos exponentes del movimiento. Tal enfrentamiento fue la obsesión de un “grupo” enmarcado dentro de la tradición de la escuela denominada postestructuralista, la cual podemos bien considerar un correlato del movimiento posmoderno, con la diferencia de que sus coordenadas radicaron específicamente en Francia. Dicho movimiento se caracterizó por el desarrollo de un “giro lingüístico” en donde se encargaban de colocar en el centro de las discusiones al lenguaje (Amícola, 12).

Por medio del mismo los postestructuralistas llegaban a conclusiones similares a las intuiciones de Nietzsche respecto al simulacro del lenguaje, sólo que estos pensadores se encargaron de llevar el debate a un punto mucho más extremista. Para los postestructuralistas, al ser el lenguaje el medio central a través del cual conceptualizamos la realidad y conocemos el mundo, todo aquello que conocemos no puede ser llamado realidad propiamente, sino lenguaje. Y como el lenguaje por naturaleza no es más que una red intertextual de significados en constante dialogo los unos con los otros, nunca se puede llegar a nada concreto, pues “jamás se llega a un significado final que no sea un significante” (Eagleton, 156). Nada puede ser fijado por medio del lenguaje porque para empezar el lenguaje mismo no puede ser fijado. De esa manera, toda nuestra forma de pensamiento y manera de interactuar con el mundo, no es más que una serie de signos y significados que a su vez llaman a otros signos y a otros significados. Todo es discurso, todo es lenguaje, todo es literatura.

Y si la realidad no puede ser fijada, por supuesto tampoco lo puede ser el sujeto ni el individuo. Por tal motivo Roland Barthes diría que el sujeto es aquello ausente de referente, mientras que Lacan a su vez lo definiría como un significante para otro significante (Amícola, 13). Por supuesto se sigue de lo anterior, que al ser finalmente éste el aparente propósito de la autobiografía, es decir, definir y fijar al yo, los postestructuralistas tacharán estos textos como una imposibilidad. Esa es la postura de pensadores iconos del postmodernismo como Jacques Derrida y Paul de Man²⁰, por ejemplo. Terry Eagleton resume su postura sobre la negación del sujeto de esta manera:

sería ilusorio creer que yo podría estar totalmente presente ante usted en lo que digo o escribo, pero ni más ni menos, el emplear signos ya presupone que mi significado siempre se halla disperso, dividido, nunca totalmente idéntico a sí mismo. Esto -no cabe dudarlo- se aplica no sólo a mi significado sino a *mí*, ya que el lenguaje es algo de lo cual estoy hecho (no meramente un instrumento útil que pongo a mi servicio); no pasa de ser una ficción -necesariamente- la idea de que yo constituyo una entidad estable, unificada. Jamás podré hallarme íntegramente presente ante usted, ni siquiera puedo estar totalmente presente ante mí mismo. Necesito seguir empleando signos cuando examino mi alma o mi mente, lo cual significa que jamás me sentiré en "completa comunión" conmigo mismo. No es que yo pueda tener un significado, una intención o una experiencia pura y sin mancha, a la que después falsea y refracta el lenguaje (medio defectuoso). Y esto porque el lenguaje es, ni más ni menos, el aire que respiro. Por ningún concepto puede tener un significado o una experiencia libres de toda mácula. (158)

²⁰ A este respecto revítese de este autor su célebre artículo a propósito del tema “La autobiografía como desfiguración” en su obra *La retórica del romanticismo*. En donde proclama que la autobiografía no es más que un puro juego de lenguaje, una figura retórica, en este caso, la prosopopeya.

De esa manera resulta común encontrar artículos relacionados al tema del postestructuralismo / posmodernismo, en los que con el fin de explicar las características de tales movimientos se enlistan ciertos puntos atribuibles a su pensamiento, dentro de los cuales figuran conceptos como “la muerte del hombre” o “la muerte del sujeto”²¹.

1.2.7 El giro subjetivo: la resurrección del yo

No obstante, llama la atención que a la par que en el mundo académico el postestructuralismo ganaba fuerza y terreno (y con ello la desaparición del estudio centrado en el sujeto), por el lado del mercado, el entretenimiento, el arte de masas y otros espacios de enunciación pertenecientes a lo popular, el sujeto y el yo sufría un resurgimiento importante tras la pasada crisis de primera mitad del siglo XX.

Es importante recordar que las escrituras del yo no sólo giran en torno a la cuestión del yo en sí mismo, sino que en el acto de recordar la vida personal para posteriormente narrarla, va implícita una íntima y compleja relación con el pasado, así como los conceptos de memoria e historia. En relación con esto cuenta Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado* que, durante esta misma época del auge posmodernista en la academia, se instauró en el espacio popular una importante y definitiva “cultura del pasado”, es decir una recurrente obsesión con el concepto que llevaría a una especie de renacer del mismo:

Las últimas décadas dieron la impresión de que el imperio del pasado se debilitaba frente al "instante" (los lugares comunes sobre la posmodernidad con sus operaciones de "borramiento" repican el duelo o celebran la disolución del pasado); sin embargo, también fueron las décadas de la museificación, del *heritage*, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los *theme-parks* históricos; lo que Ralph Samuel designó como "manía preservacionista"; el sorprendente renacer de la novela histórica, los best-sellers y los films que visitan desde el siglo XIX hasta Troya, las historias de la vida privada, a veces indiscernibles del costumbrismo, el reciclado de estilos, todo eso que Nietzsche llamó, con irritación, la historia de los anticuarios. "Las sociedades occidentales están viviendo una era de auto-arqueologización", escribió Charles Maier. (11)

Este resurgir tuvo un correlato importante en el *boom* de escrituras del yo que se presentó a partir de la segunda mitad del pasado siglo. Acaso como ocurre siempre, mientras que los críticos se enfrascaban en una postura cada vez más limitada y limitante, el arte iba en una dirección totalmente contraria a sus propósitos, liberándose de todo corsé. Ante esta supuesta

²¹ Véase por ejemplo el artículo “El pluralismo en una perspectiva posmoderna” de Ihab Hassan o el apartado de “Una pregunta” del libro *La posmodernidad explicada a los niños* de François Lyotard

muerte del hombre que se suscitó en la teoría, en el campo de la creación lo que se produjo fue una legión entera de escrituras del yo: testimonios, novelas autobiográficas, autoficciones y novelas del yo en general, que tenían como fin la construcción de una subjetividad por medio de la escritura, y volvían a poner de esa manera a la noción de sujeto en el centro del discurso. Las restricciones de la crítica postestructuralista / deconstruccionista, así como la de la crítica inmanentista (como el estructuralismo, formalismo o los estudios narratológicos), no permitían aproximarse a este tipo de textos de la manera más adecuada, así que un modo apropiado de análisis tuvo que surgir, la teoría de la literatura del yo.

La escuela francesa fue pionera indiscutible en este sentido, con estudios fundacionales como el de Gusdorf o textos representativos como el de Philippe Lejeune, cuyo estudio provocaría a su vez la respuesta de toda una legión de críticos a sus ideas. Nombres como Gerard Genette, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Jacques Lecarme, entre otros, fueron algunos de los que se sumaron a la discusión inaugurada a mitad de siglo. Como se dedicará siendo espacio a esta discusión en el capítulo 3 de este trabajo de investigación, con el motivo de intentar elucidar el concepto de autoficción, lo dejaremos hasta aquí por el momento. Baste decir que la situación actual en la que se encuentran las escrituras del yo, es la de un auge muy importante tanto en el apartado de su estudio crítico en la academia, como en el apartado del interés general del público de masas, lo que en el mercado se traduce en una enorme efervescencia de ventas y publicaciones.

1.3 Breve genealogía de las escrituras del yo en Hispanoamérica, el complejo recorrido de un modelo propio

Georges Gusdorf comienza su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía”, sentando una aseveración definitiva, al comentar que, el hecho de ser consciente de una vivencia individual y voltear hacia el pasado utilizando el recuerdo para narrarla a través de la escritura, no es realmente una propiedad común a todas las civilizaciones, sino que corresponde a un contexto delimitado de tiempo y espacio. Puntualiza a este respecto el autor francés:

no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental, preocupación que ha llevado consigo en su conquista paulatina del mundo y que ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones; pero, al mismo tiempo, estos hombres se habrían visto sometidos, por una especie de colonización intelectual, a una mentalidad que no era la suya. (9-10)

Se puede apreciar entonces y como se ha expuesto en el punto 1.2 y sus derivados, que las escrituras del yo son un fenómeno que tuvo origen exclusivamente dentro del contexto de la cultura europea. Son un producto de su recorrido como civilización, pues responden a problemas y necesidades que van en paralelo al recorrido social y político que sufrieron los países occidentales. Se sigue de lo anterior, que la manifestación de las escrituras del yo en Hispanoamérica se ha producido más bien de manera artificial, y, cuando menos en un inicio, siempre a modo de imitación de los modelos occidentales, acaso como muchas otras cosas igualmente heredadas del viejo continente.

Resulta fundamental resaltar lo anterior para entender la importancia de la diferencia en las escrituras del yo hispanoamericanas. Por instancia, se cree que los pueblos latinoamericanos emigraron inicialmente de las regiones orientales²², por lo que nuestros antepasados tendrían más coincidencias con las culturas asiáticas que con las de Occidente. Se entiende por tal motivo que al encontrarse los pueblos originarios con los europeos durante el periodo de la conquista, el choque cultural fuera de una magnitud tan radical. Planteaba Gusdorf, como se recordará, que un cambio definitivo que tuvo que ocurrir en Occidente para el desarrollo de la autobiografía, fue el abandono del tiempo mítico-circular para entrar en el tiempo lineal. El de lo irrepetible, el de la historia, es decir el del temor a la muerte y la obsesión con fijar los objetos y dejar huella en el mundo. No obstante, para este proceso tuvieron que pasar muchos años en un periodo que comprendió casi dos milenios. Cuando se piensa que este cambio en la cultura hispanoamericana se produjo de golpe, con los periodos de la conquista y la colonia, y no de manera paulatina como en el modelo primario, se comprenderá entonces que desde un inicio las propiedades de las escrituras del yo en el continente sean las del constante enfrentamiento en contra de una forma de autoridad impuesta, una forma de lucha de emancipación, y, no menos importante, una búsqueda de la identidad.

1.3.1 La conquista y la colonia: el dominio de la voluntad de autoridad

Dice Negrete Sandoval en su artículo “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”:

²² Numerosas pruebas atestiguan tal hecho, desde los rasgos faciales de los indígenas que rememoran a las de personas asiáticas en la terminación rasgada de sus ojos, hasta las creencias cosmológicas de las civilizaciones precolombinas, dentro de las cuales se comprendían conceptos tan característicos del oriente como el tiempo circular.

Cuando Jean Jacques Rousseau escribe las *Confesiones* a finales del siglo XVIII, con plena conciencia de su individualidad, las sociedades hispanoamericanas se debatían en medio de las tensiones por definir su identidad y sobrevivir a la opresión del país conquistador. Los siglos siguientes no fueron más afortunados, ya que continuaron las luchas por consolidar naciones independientes o poner fin a años de dominación bajo regímenes políticos dictatoriales (222)

No es casualidad que los primeros ejemplos que se conservan²³ de literatura del yo sobre Hispanoamérica en la actualidad, sean los textos de crónica elaborados por europeos que llegaron a la región con el descubrimiento y posteriormente la conquista del continente. Tal es el caso de los *Diarios de viaje* de Colón, las *Cartas de relación* de Cortés y la *Historia Verdadera* de Bernal Díaz del Castillo. Dice Sylvia Molloy, en la introducción a su libro *Acto de presencia, La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* que en el caso de los textos de este periodo, los que mejor pueden considerarse ejemplos remotos de escritura autobiográfica son los *Naufragios* de Cabeza de Vaca y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, al poseer éstos “cierto grado de autoconciencia por parte del autor”, es decir que se pueden encontrar en estos ejemplos ciertas reflexiones sobre el yo en sí mismo (por más mínimas que sean), y no son textos comunicados simplemente a través del pronombre yo, como el caso de la mayoría del resto.

No obstante, advierte Molloy, este tipo de antecedentes son aún lejanos de la escritura autorreflexiva del yo en la forma que nos interesa, pues son textos que anulan la voluntad del yo del autor para imponer la voluntad de la autoridad que se encuentra por encima de él:

El hecho de que los textos mencionados se destinaran, ante todo, a un lector privilegiado (el rey de España [en este caso]) que ejercía poder sobre el escritor y su texto; el hecho de que la autonarración fuera menos un propósito que un medio para lograr ese propósito; y, por último, el hecho de que rara vez haya crisis en esta escritura del yo (o rara vez haya un yo en crisis), hacen que el resultado sea sólo tangencialmente autobiográfico (13)

El mismo principio es aplicado para casos celebres del periodo colonial como la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana, destinado al obispo de Puebla, u otros textos conservados de la época como las confesiones ante el tribunal de la inquisición, concebidos con el fin dar diversas explicaciones a las autoridades eclesiásticas, y no para reflexionar sobre la vida íntima. Así pues, para Molloy el elemento fundamental que marcaría las escrituras del yo hispanoamericanas durante este periodo de casi cuatrocientos años, sería la imposición de la voluntad de autoridad, cuya figura se yergue por encima del texto para dominarlo todo, anulando de esa manera la naturaleza e individualidad del yo textual y autoral.

²³ Importante matiz que no debe pasarse por alto, de otra manera podría dar la impresión de que conocemos toda la literatura precolombina, la cual se perdió en su mayoría.

1.3.2 El periodo de independencia: la búsqueda de identidad y el predominio de lo colectivo sobre lo individual

Precisamente las escrituras del yo vendrían a renovarse cuando estas figuras de autoridad comenzaran a decaer en la fuerza y/o dominio que tenían sobre las sociedades hispanoamericanas. Tal fue el caso, por ejemplo, de lo que ocurrió en México respecto a la corona española después de la guerra de independencia. Lo que ocurrió después de la expulsión de estas figuras del centro del poder, Molloy lo denomina como “la crisis de autoridad”:

Si en el caso de los escritores coloniales la escritura del yo era legitimada por el Otro institucional para quien se escribía (la Corona, la Iglesia,), en el caso del autobiógrafo posterior a la colonia esas instituciones pierden su función. El concepto de mismo de institución, como hasta entonces se había entendido, se seriamente en tela de juicio. Si ya no escribe para el Rey ni para la iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiógrafos convertirán en fuente de validación? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio [...] «¿Para quién soy yo un ‘yo’?» o mejor dicho, «¿para quién escribo yo un ‘yo’?» (14)

Así pues, una vez desplazadas las autoridades que limitaban su escritura, las autobiografías hispanoamericanas comenzarían a adquirir una imagen más pulida y reconocible. En cuanto a forma, empezarían a ser homólogas del modelo tradicional de la autobiografía europea del siglo XIX. Sin embargo, respecto a su contenido, la “crisis de autoridad” provocaría que los ciudadanos de las nuevas naciones independientes quedaran en una sensación de desamparo ontológico, lo que derivó, de forma inevitable, en que el tema de las escrituras del yo hispanoamericanas durante la época fuera el de la búsqueda de identidad.

La tarea por descubrir cuál era su nueva condición como ciudadanos de naciones recientemente autónomas, se conjuntaba con un sentido de orfandad respecto a la figura de sus antepasados históricos. Pues recordemos que el hispanoamericano se encontraba situado en un lugar indeterminado a la mitad de dos tradiciones radicalmente contrarias, la europea y la indígena. Ligados a ambas culturas y a ninguna a la vez, la cuestión por la identidad resultaba más urgente que nunca. De ahí que la maquinaria del Estado volviera la constitución y el establecimiento de dicha identidad la pieza clave de su proyecto fundacional de la nación. La preponderancia de tal proyecto se encargaba de marcar una línea a seguir para artistas, intelectuales y escritores respecto a su trabajo. Pues si querían obtener apoyo, recursos y, principalmente, una amplia audiencia a la cual hablarle, tenían que ceñirse a la línea establecida desde el poder.

De esa manera, los autobiógrafos harían suyo tal proyecto. Y el texto autobiográfico, que aparentemente se ocupaba de rescatar las vivencias personales del autor, en realidad no tenía como objetivo versar sobre su identidad individual, pues tal concepto era observado siempre desde una perspectiva colectiva y, sobre todo, histórica. Lo que primaba no era propiamente el yo, sino la historia de la comunidad y el territorio que rodeaban a ese yo. Al responder por medio del texto autobiográfico la interrogante por la naturaleza individual de uno de sus ciudadanos, se pretendía realmente presentar resultados acerca de toda la nación en conjunto. Una autobiografía sobre un argentino, podía servir como ejemplo arquetípico para elucidar toda la cuestión de la identidad argentina en general.

Habría que comentar además que dicha práctica suponía también para los autobiógrafos una estrategia de legitimar tanto la escritura como la lectura de sus textos²⁴. Pues ante el rechazo que pudiera provocar la idea de un impulso egoísta por escribir acerca de cavilaciones personales, los autores se resguardaban bajo el compromiso de relatar la verdad histórica de la nación, y contribuir de esa manera a los propósitos del proyecto fundador. La contradicción es evidente, pues si por un lado podemos decir que las autobiografías hispanoamericanas comenzaban a alcanzar formas más reconocibles, en realidad la dinámica en la que se encontraban inmersas terminaba por limitar nuevamente la individualidad del yo, pues su contexto particular era negado con el fin de ponderar el ámbito general.

A este respecto hay que añadir que, como señala Sylvia Molloy, el ejercicio de la escritura autobiográfica en Hispanoamérica durante el siglo XIX voltea a ver constantemente hacia los modelos europeos. Lo que tenía por resultado que las escrituras del yo de la región, durante la época, fueran en muchos casos meras copias del modelo rousseauiano y otros ejemplos occidentales (18). Uno de los aspectos principales que se intentaba imitar, era la pretensión de verdad que presentaban los textos mencionados (como se observó en el apartado 1.2.4). Pues ya que la autobiografía se encarga de narrar los hechos desde el compromiso de veracidad, es decir, desde una rigurosidad prácticamente documental (o al menos eso es lo que se pretende), la autobiografía puede ser comprendida como una manera de hacer historia, de relatar los sucesos

²⁴ A este respecto puntualiza Molloy que la autobiografía era descuidada en general tanto por lectores como por los críticos (12).

desde su factualidad, de ocuparse de “lo que fue”, como diría Aristóteles. La autobiografía hispanoamericana en el siglo XIX, entonces, se convierte en una forma subalterna de hacer historia. Relatar las vivencias personales de un yo, se convertía realmente en una empresa en la que se recuperaba el relato histórico de la nación. Rescatamos nuevamente las palabras de la autora:

Una postura marcadamente testimonial caracteriza los textos autobiográficos hispanoamericanos. Aun cuando no siempre se vean a sí mismo como historiadores –este concepto va perdiendo terreno a medida que el deslinde de géneros se vuelve más específico- los autobiógrafos seguirán viéndose como testigos. El hecho de que este testimonio a menudo revista el aura de las visiones últimas –el autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe-, no sólo agranda la figura individual del autor sino refleja las dimensiones colectivas que se reclaman para el ejercicio autobiográfico. La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual donde las reliquias individuales [...] se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos (20)

Tal es el caso de dos textos celebres dentro de la tradición autobiográfica de la región como el *Ulises criollo* (y sus subsecuentes entregas) de Vasconcelos, o *Recuerdos de provincia* (el mismo caso) de Sarmiento. Ambos textos en cuyo caso, nos recuerda Molloy, fuera del marco de esta lectura histórica y fundadora de identidad, llegaron a ser ridiculizados. Comparado con los boleros de Agustín Lara en el caso de Vasconcelos, y acusado de frivolidad por sus contemporáneos en el de Sarmiento (17). A este mismo respecto rescatamos las palabras de Negrete Sandoval:

En efecto, los afanes de afianzar una identidad nacional, de defender la autonomía política y cultural, y la necesidad de conceder un espacio crítico a fenómenos sociales de diversa índole han influido en anteponer los deberes patrióticos a la pulsión narcisista de expresar asuntos más personales. No es casualidad, por las mismas razones, el arraigo de la imagen del escritor comprometido, tan característica de América Latina, pues el entorno y las circunstancias históricas son los factores que han definido y moldeado la manifestación soterrada de un sujeto interesado en sí mismo en tanto engranaje de la maquinaria social. (“Tradición autobiográfica”, 223)

Por su parte, Jorge Rufinelli, destacaría en su artículo “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana” que “la carencia de una tradición amplia dentro de la cual insertar la experiencia personal; sin duda gravita la imbricación de la escritura con la historia social y política de América Latina, que deja de lado al individuo ante las emergencias colectivas”. (513)

En este punto habría que destacar también, rescatando los comentarios de Negrete Sandoval al respecto, que el catolicismo imperante en las sociedades hispanoamericanas también fue un factor fundamental en la condena de la exhibición de la vida personal. A diferencia de lo

que ocurrió por ejemplo en los países protestantes, “donde el individualismo surge tempranamente al lado de la conciencia de sí, valores estos característicos de la sociedad moderna y capitalista”. (“Tradición autobiográfica”, 224)

1.3.3 El siglo XX: las dictaduras militares, la lucha por la historia y la memoria, y la perpetuidad del predominio de las urgencias colectivas por sobre las individuales

Llega entonces el siglo XX, y las diversas autobiografías que verán la luz durante su primera mitad, comenzarán a oscilar entre la recuperación del modelo del XIX y la incursión en nuevas formas de escritura autobiográfica. Entre algunos de los títulos que podemos destacar respecto a estos primeros años del XX se encuentra la autobiografía de Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915), o *La razón de mi vida* (1951) de Eva Perón. Pero no sería sino hasta la mitad del siglo, en especial entre las décadas de 1960 y 1970, que se presentarían cambios radicales que alterarían la manera de aproximarse a la subjetividad por medio de la escritura.

Beatriz Sarlo cuenta en su estudio *Tiempo pasado* que el triunfo del modelo económico capitalista significó el triunfo al mismo tiempo de la dinámica del espectáculo. Por lo que el fenómeno de la cultura de masas crecía con fuerza intempestiva y se ganaba un lugar primordial en la estructura social. Esto resultó en cambios importantes sobre cómo los individuos buscaban obtener la información de la cual nutrirse. El relato histórico, por ejemplo, tal como lo concebía la Academia, va a perder trascendencia a ojos del público. Pues el discurso histórico académico consiste más que nada en ofrecer hipótesis, mientras que la época de la cultura de masas se ha habituado a la dinámica de la inmediatez, al acto de obtener certezas instantáneas.

La historia entonces, sin buscar ya cualquier tipo de reconocimiento por parte de una autoridad académica, comenzará a generarse desde el propio pueblo, a partir de los pequeños relatos producto de la memoria subjetiva de los ciudadanos. Es lo que Sarlo denomina “historias de circulación masiva”, es decir, escrituras del yo a manera de testimonio, que versaban sobre sujetos que habían experimentado de primera mano diferentes hechos históricos. Sin legitimación por parte de la academia, pero sí desde el mercado. Pues se presentaban como productos que se ponían al alcance del público, apegando a su morbo y curiosidad por enterarse sobre la vida personal de un determinado hombre, dinámica por otro lado tan característica de la sociedad del espectáculo (17).

La Academia va a perder entonces el control sobre el imperio de la historia, pues los consumidores, en lugar de buscar la opinión de figuras intelectuales o grandes instituciones que hasta ahora dominaban el discurso, buscarán simplemente consumirla por medios de productos puestos en el mercado. Los escritos subjetivos entonces comienzan a ser tratados por el público de masas como documentos que han reemplazado a la historia misma. Se sigue de lo anterior, por tanto, que a la par que se desarrollaba un “culto hacia el pasado” mencionado en el apartado 1.2.7 de este trabajo, el concepto mismo de pasado se comienza a entender fundamental y principalmente a través de lo subjetivo.

Añade a este respecto Sarlo, que mientras la historia académica está limitada por restricciones formales e institucionales, las historias de circulación masiva sólo “reconocen en la repercusión pública de mercado su legitimidad”, por lo que los criterios que la regulan son simplemente “el éxito [mercadológico] y la puesta en línea con el sentido común de los consumidores” (17). Dice a este mismo respecto Negrete Sandoval:

Son estos años los que marcarán el comienzo de nuevas formas de realizar autobiografías, que se apreciarán en el abandono de los escritores a hablar de ellos mismos tanto en autobiografías, diarios íntimos y memorias como en novelas autobiográficas y autoficciones [...] De este modo, se da un salto cualitativo marcado por un cambio de enfoque: los escritores se vuelcan sobre sí mismos preocupados más por su ser en la escritura y en la cultura que por interpretar la historia o justificar su actuación dentro de ella. (“Tradición autobiográfica”, 228)

A todo este contexto es a lo que llamará Beatriz Sarlo “giro subjetivo”, denominando un momento histórico en el que el sujeto volvió al centro de las discusiones y acaso del discurso, en oposición al giro lingüístico de los posmodernistas, mencionado en el apartado 1.2.6, cuyo enfoque derivaba en una sospecha sobre el concepto. Este resurgimiento de la perspectiva subjetiva jugará un papel crucial en la exploración del tormentoso contexto hispanoamericano durante el siglo XX, pues se trató de un periodo en el que la mayoría de países tuvieron el infortunio de encontrarse sometidos bajo el yugo de sistemas de dictadura militar.

Es importante recordar a este propósito que la lógica que opera en los sistemas dictatoriales versa en una dominación por medio del discurso histórico, es decir, la supresión de la información, la comunicación y la memoria. Dice Primo Levi que toda la historia del tercer Reich puede ser releída como una guerra contra la memoria (28), una máxima que lamentablemente podríamos aplicar por extensión a casi cualquier dictadura militar. Pues para el contexto del siglo XX, la noción de tiranía totalitarista ya se ha modificado por completo: el

dominio total ya no se obtiene a través de la lucha militar por el control territorial, sino a partir de la guerra por el control de la memoria.

La noción de la historia oficial que ha sido instituida por el Estado resulta opresiva para el pueblo, pues se trata de un relato esbozado por el poder que se encarga de esconder todos sus crímenes y fatalidades. Con el fin entonces de hacerle contrapeso van a ser muy importantes los relatos contruidos desde la subjetividad de las víctimas. Textos como los testimonios, los relatos autobiográficos o novelas autoficcionales, serán fundamentales como un modo de resistencia contra la versión oficial del discurso histórico del Estado²⁵. Una manera acaso de contar la verdad, de reescribir y modificar la historia, de hacer justicia al asesinato de las víctimas.

Muchas veces se ha dicho que la memoria es la única arma de la que dispone el pueblo para su defensa, Todorov, por su parte, va a comentar que el solo acto de recordar ya es una forma de resistencia:

se puede comprender por qué la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria pues la reconstrucción del pasado ya es vista como un acto de oposición al poder (14)

El sólo hecho de recordar ya es un acto de oposición al poder, pues la historia construida desde la subjetividad de las víctimas se encarga de desenmascarar la historia falsa, maquillada y manipulada del Estado. Se comprende pues la importancia del No-olvido de los crímenes como una manera de salvar vidas humanas, no permitir nuevamente las mismas tiranías y no repetir una vez más la historia en su acepción más trágica. Esta forma de resistencia alcanzó tal resonancia e

²⁵La base para las escrituras del yo del siglo XX en Hispanoamérica se vuelve de esa forma el giro subjetivo y la lucha por la memoria, una discusión en boga gracias al auge que tuvo el concepto en el mundo después del holocausto. Dice a este respecto Sarlo: “La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando seseamos que no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido [...] Como es evidente, el campo de la memoria es un campo de conflictos que tienen lugar entre quienes mantienen el recuerdo de los crímenes de estado y quienes proponen pasar a otra etapa, cerrando el caso más monstruoso de nuestra historia. Pero también es un campo de conflictos entre los que sostenemos que el terrorismo de estado es un capítulo que debe quedar jurídicamente abierto, y que lo sucedido durante la dictadura militar debe ser enseñado, difundido, comenzando por la escuela. Es un campo de conflictos también para quienes sostenemos que el “nunca más” no es un cierre que deja atrás el pasado sino una decisión de evitar las repeticiones, recordándolo. (24)

importancia en un “continente” golpeado por el yugo de la dictadura militar, que se instauró inclusive la apertura de un premio para la categoría de “Testimonio” por parte de una institución tan importante como Casa de las Américas, en 1970, pilar como se recordará del proyecto cultural de la revolución cubana.

Los tiempos de crisis, que mencionaba Molloy anteriormente como detonante fundamental para la escritura autobiográfica, explica por qué en Hispanoamérica se cultivan esta modalidad de las escrituras del yo después de las crisis que supusieron los regímenes dictatoriales. Tiempos difíciles exigen siempre el examen detenido de la situación, lo cual muchas veces ocurre no durante el momento en que estos se suceden, sino una vez se han dejado atrás tales circunstancias. En palabras de Sarlo, la distancia del tiempo permite “la discusión abierta, sin chantajes morales” (23). Este es el caso de Argentina, país de origen de Sarlo, pero también el de Chile, Cuba, Nicaragua, Colombia, República Dominicana y otros tantos países de la región que vivieron el infierno de la dictadura militar. Por supuesto, también fue el caso del Perú y del escritor que nos ocupa en este trabajo de investigación, Mario Vargas Llosa. Claramente inscrito dentro de esa misma línea, la dictadura de Manuel Odría sería la materia que usaría de base para sus dos primeras manifestaciones de escrituras del yo en su obra, nos referimos a las novelas autobiográficas *La ciudad y los perros* y *Conversación en la Catedral*.

Se comprende entonces de lo anterior que, al menos hasta gran parte del siglo XX, las escrituras hispanoamericanas del yo en su diferencia han sido textos en los que el autor se ve imposibilitado de apartar su mirada del ruinoso contexto social y político que lo atraviesa. Utiliza entonces toda la fuerza de este tipo de escritura como una manera de denuncia de los problemas sociales que lo envuelven a él y a su comunidad. De esa manera, la relación del yo con el contexto político que lo rodea se vuelve intrínseca en el caso de la escritura autobiográfica de Hispanoamérica, un modelo que comenta Molloy le ha sido traspasado por herencia desde el siglo XIX:

Si en el siglo XIX el planteo del sujeto autobiográfico resultaba difícil porque carecía de espacio institucional, y si ese frágil sujeto, para darse textura, necesitaba recurrir a tácticas de autovalidación que incluían pretensiones de historicidad, a la utilidad pública, a los vínculos de grupo, al testimonio -en resumen, pretensiones que abrían al yo a una comunidad- al llegar al siglo XX esas tácticas ya han adquirido carta de ciudadanía y se han incorporado en una retórica autobiográfica. Aun cuando no se les considera una necesidad histórica, continúan moldeando el discurso de la autorrepresentación en Hispanoamérica, pues han llegado a ser el elemento intrínseco de la autopercepción del sujeto. (21)

Será importante recordar, no obstante, que como se trató en la primera parte de este apartado, el giro subjetivo operó también en el sujeto común y corriente, cuyo interés se mueve a partir la lógica de lo popular y lo que dicta mercado. Es decir, si por una parte el sujeto político encontró una válvula de escape a través de formas cercanas al testimonio y la escritura/novela de la dictadura, la persona común, gris y corriente, encontrará una válvula de escape no menos poderosa a partir de la ficción autobiográfica. Eso explicaría el tremendo auge de escrituras autoficcionales que se ubica justo a la vuelta de esta misma época, con enfoques subjetivos acaso más puramente autorreflexivos y alejados del espectro político.

1.4 La obra de Vargas Llosa dentro del contexto de la tradición de las escrituras del yo

Como se puede observar por lo expuesto hasta el momento, la obra de Vargas Llosa puede insertarse perfectamente dentro de la tradición literaria de las escrituras del yo. *La ciudad y los perros* es una novela que sigue el modelo de la *bildungsroman*, lo que recordaremos se trató de una forma narrativa que derivó de la influencia que significó en la literatura las *Confesiones* de Rousseau. Además, el hecho de que Vargas Llosa divida la representación autobiográfica de la novela en dos personajes distintos, en lugar de uno como suele ser el modelo habitual, sitúa la escritura muy cerca de la crisis de fragmentación del yo que se sucedió durante la primera mitad del siglo XX (relatada en el apartado 1.2.5). Al mismo tiempo la novela puede ser leída, en este punto junto con *Conversación en la catedral*, como una forma cercana a la novela de la dictadura y una manera de resistencia desde el relato histórico que se construye a partir de la subjetividad, en oposición al relato de historia oficial instaurada por el poder. Finalmente, este periodo de Vargas Llosa que abarca toda la década de los sesenta (sus años del *Boom*), puede enmarcarse dentro de un cuadro ideológico atravesado por la teoría marxista y la tesis del escritor comprometido. Lo que sitúa al escritor peruano como un autor de escrituras del yo que sigue la tradición hispanoamericana de acuerdo con las palabras de Molloy, en el sentido de que al verse urgido por tratar los problemas colectivos de la sociedad en miseria que lo rodea, sus textos autobiográficos durante este periodo muchas veces se vuelven una forma de portavoz para la colectividad, en donde su expresión individual se ve en mayor o menor medida anulada. Todo esto será tratado con más calma en el siguiente capítulo de este trabajo.

Baste decir por el momento que una vez que Vargas Llosa rompe relaciones con el régimen instaurado por la revolución cubana y, por extensión, con todo aquello que sea siquiera

un poco cercano a una visión marxista-comunista-socialista del mundo, el autor peruano incursionará en un modo de escrituras del yo mucho más intimista, donde su individualidad se despliega cada vez con más fuerza por medio de la escritura. Para ello se valdrá de modelos cercanos a la autoficción en su novela *La tía Julia y el escribidor* de 1977 (a ella volveremos en el capítulo 3) o *El hablador* en 1987, para terminar desembocando en el modo de escritura subjetiva en su estado más puro: la autobiografía, con la publicación de *El pez en el agua* en 1993 (a la que volveremos en el capítulo 4 de este trabajo).

Capítulo 2

La autofiguración en la novela autobiográfica: *La ciudad y los perros*

“Si algo se vuelve muy traumático, muy violento, incluso muy dichoso, las coordenadas de nuestra realidad se estremecen, y precisamos transformar eso en ficción”

-Zizek

2.1 El autor: Vargas Llosa, estandarte del *Boom*

Antes de entrar propiamente a la materia que nos ocupa en este capítulo, es decir, el análisis de la autofiguración en *La ciudad y los perros*, será necesario realizar una breve introducción del contexto literario en el que se inserta la figura del escritor Mario Vargas Llosa durante la década de los sesenta.

Necesario es comenzar nuestro relato con aquella observación generalizada que señala que, a principios del siglo XX, la narrativa latinoamericana se encontraba en su mayoría suspendida en una temática regional, costumbrista y telúrica. Si bien es verdad también existían ciertas excepciones de autores diversos que intentaban abogar por un intento de innovación y experimentación, se podría decir que no era realmente ése el *zeitgeist* general de la escena literaria en el “continente”. Esto vendría a cambiar con una amplia generación de escritores de mediados de siglo cuyos objetivos eran precisamente la renovación de la novela latinoamericana, a dicho fenómeno es a lo que comúnmente se le denomina como *Boom* latinoamericano²⁶.

En particular la escena literaria peruana se encontraba dominada por la generación del 50, cuya literatura, aunque ciertamente tenía ciertos afanes e influencias de experimentación, estaba más bien volcada a la temática indigenista y a un realismo de corte tradicional. Un movimiento que para muchos biógrafos realmente no estaba a la altura de la escena cultural que le predecía, con nombres como César Vallejo en la poesía, José María Arguedas en la narrativa y Salazar Bondy en la filosofía. Dice Víctor García de la Concha que en 1958, el mismo año que comienza a escribir su novela *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa “promueve la revista

²⁶ No entraremos aquí realmente en consideración de la problemática que encierra dicho término. Baste con decir que muchos autores se debaten en la cuestión de si dicho movimiento fue uno de naturaleza editorial y mercadológica, o si fue realmente literaria, concepciones aparentemente antitéticas de acuerdo con los promotores de este debate. Algunos argumentan también que el *Boom* fue ambas cosas al mismo tiempo, y otros tantos no están si quiera de acuerdo con el término en sí mismo. Finalmente, hay de la misma manera una serie de autores que, conscientes de la polémica divagación que parece inherente al concepto del *Boom*, opinan que es más conveniente optar por el término de nueva novela hispanoamericana para denominar al mencionado fenómeno.

Literatura, que José Miguel Oviedo ve como ensayo de ‘una reacción moderada contra la Generación del 50: predominantemente social y documentalista’. La nueva revista urgía ‘la responsabilidad del escritor también en el terreno de su arte’ y en consecuencia, la búsqueda de [un] nuevo lenguaje” (63). Observamos entonces cómo Vargas Llosa se inserta, desde sus propios inicios en su carrera como escritor, como un autor disconforme con el curso que la literatura llevaba en la región hasta ese momento, unas intenciones de ruptura que llevará hasta sus máximas consecuencias durante sus años del *Boom*. Vemos además en la cita tres conceptos que serán claves en la estética del autor durante la siguiente década: el ya mencionado afán de ruptura, la búsqueda de un nuevo lenguaje (estos dos elementos se traducirían poco más tarde como un vuelco total sobre la experimentación narrativa) y la afiliación a la tesis del escritor comprometido. Esta última es esencial para entender toda esta primera etapa del autor, por lo que a ella volveremos más adelante.

En su autobiografía *El pez en el agua*, Mario Vargas Llosa relata cómo uno de los grandes sueños de su juventud era mudarse a Europa, meta que cumple finalmente gracias a una beca otorgada por la Universidad de San Marcos, en la que realizó los estudios de grado. Una vez en Madrid comienza a escribir *La ciudad y los perros*, y la termina, como él mismo relata en un prólogo añadido en 1997, en una buhardilla de París. Estos hechos son fundamentales para entender la inscripción de la novela dentro del corpus del *Boom* latinoamericano, pues como se sabe dicho fenómeno se caracterizó por el éxito editorial que, de forma masiva, alcanzaron varios autores latinoamericanos por primera vez en territorio europeo. Más aun, *La ciudad y los perros* está proverbialmente considerada como la novela que inaugura el movimiento del *Boom*, por ser la primera novela latinoamericana que, además de escribirse en tierras europeas, toda su estrategia de publicación y circulación editorial fue urdida en dicho territorio²⁷.

²⁷ Este tema es minuciosamente tratado por John King en su estudio “Una ficción incendiaria: reflexiones sobre la recepción de *La ciudad y los perros* en Estados Unidos y el Reino Unido”. En él cuenta cómo Carlos Barral, uno de los protagonistas centrales tras la estrategia mercadológica del *Boom*, pide a Vargas Llosa ser él el que maneje personalmente las negociaciones de la novela, tarea que lleva a cabo en la feria del libro de Frankfurt. Conjunto a esa estrategia, Barral se encargó de presentarla él mismo al premio de novela de su propia editorial Seix Barral, el Biblioteca Breve. Para ello eligió un jurado predispuesto ya de antemano a valorar las virtudes del texto de Vargas Llosa, como lo era José María Valverde, gran admirador y promotor del *modernism* anglosajón, cuyas técnicas emuló Vargas Llosa en su novela. Todas estas urdimbres son lo que ayuda a colocar a *La ciudad y los perros* como la primera novela cabalmente *Boom*, a pesar de que en lo que refiere a estética o contenido, novelas que eran grandes exponentes de la estética *Boom* como *La región transparente* o *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes,

El *Boom* duraría aproximadamente unos diez años, en la década que va de los sesenta a los setenta. Su estrecha relación con la doctrina de la revolución cubana va a ser algo que termine marcando su esencia, hecho que se corrobora ya desde su delimitación temporal, pues las fechas dadas se corresponden con el auge y caída de la curiosidad internacional que suscitó la revolución cubana en el mundo. El interés social que despertaba la nueva utopía política-revolucionaria que había aparecido en la región, había hecho que Occidente dirigiera su mirada hacia América Latina, interés que encontró su resumen y cúspide cultural en el aspecto de la literatura. Es decir, en el discurso del mercado editorial que buscaba impulsar a los autores latinoamericanos, se les presentaba como una especie de cronistas que resumían y manifestaban no sólo la idiosincrasia de “lo latinoamericano” en su obra, sino los ideales revolucionarios de la misma utopía caribeña. Leerlos pues era un punto de partida o una posibilidad para el individuo europeo de sintetizar y entender por completo lo que sucedía en este lado del mundo. Concluyamos pues, por motivos de espacio, que tradicionalmente se ha visto el contexto histórico-político de la revolución cubana, como la antesala preliminar inherente al fenómeno del *Boom*, un hecho que nos interesa enfatizar pues será una base fundamental para nuestro ejercicio de análisis de la autofiguración de la novela.

Durante estos años se produce lo que es, a juicio de muchos críticos y autores diversos, el periodo de mayor esplendor en la carrera de Vargas Llosa como novelista. Fue durante esta década que el autor peruano publicó varias de sus obras narrativas capitales, como la ya mencionada *La ciudad y los perros*, *La casa verde* o *Conversación en la catedral*. Novelas todas de una marcada experimentación estructural, aspecto que resume otra de las grandes características de la literatura del fenómeno del *Boom*: el rescate y replanteamiento de las nuevas técnicas narrativas de la novela moderna europea. Dice al respecto Emir Rodríguez Monegal en su conferencia “La nueva novela latinoamericana”:

tampoco hay que [...] olvidar que la nueva novela latinoamericana ha ido a la escuela de Joyce, de Kafka, de Faulkner, de Sartre, para no citar sino unos pocos maestros. Todo lo que estos narradores extranjeros de las cuatro primeras décadas del siglo habían creado, habrá de ser aprovechado por quienes empiezan a escribir y publicar después de 1940 (*Nueva Novela*, 49)

Técnicas cuya ejecución cobrarían un nuevo significado al combinarlas con temas, escenarios, tramas y temáticas de corte íntimamente latinoamericano, es decir, el reflejo de la

hubieran sido publicadas años antes. El problema es que éstas ni fueron escritas en Europa, ni su planeación, negociación y posterior publicación editorial se produjo en el viejo continente.

identidad y el pensamiento latinoamericano puesto en montaje con las técnicas de experimentación de la novela europea. De esa manera los juegos lingüísticos de Joyce en el *Ulysses* servirán como modelo para que Cabrera Infante realice lo propio en *Tres tristes tigres* o Roa Bastos en *Yo el supremo*; así como el lenguaje musical, los párrafos extensos y las oraciones largas y concatenadas de Proust en su *En busca del tiempo perdido*, servirán como ejemplo para la literatura de Alejo Carpentier y los ejercicios de García Márquez en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*; Fuentes imitaría en *La región más transparente* el modelo polifónico de la novela de la ciudad desplegado por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y Alfred Döblin en *Berlin Alexanderplatz*; el propio concepto de realismo mágico, tan capital para todo este momento de la narrativa latinoamericana, encontraría sus raíces en el nuevo absurdo de Kafka; y el ya ahora universal desdoblamiento del tiempo y el espacio del relato anti-cronológico que tanto prima en la narrativa experimental, encontraría sus primeros y más cabales ejemplos en la literatura de William Faulkner y Virginia Woolf.

Vargas Llosa se inscribiría con fuerza sobre todo en esta última línea, en la de los juegos faulknerianos que modifican el orden del tiempo y el espacio. El propio novelista ha identificado varias a veces a Faulkner como uno de sus más grandes maestros. Y es dentro de esta línea experimental que se adscriben como grandes exponentes las novelas mencionadas hace poco: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la catedral*. Aunque pasada esta década las incursiones de Vargas Llosa dentro de este tipo de narrativa disminuiría drásticamente, es importante mencionar que el afán experimental del autor nunca se desvanecería del todo, pues será un factor importante, por ejemplo, en su adentramiento en el modelo de la autoficción, tema que desarrollaremos en el tercer capítulo de este trabajo.

Para finalizar, acaso será importante comentar también que Vargas Llosa junto con García Márquez, son quizá los nombres pertenecientes al fenómeno del *Boom* de mayor éxito en cuanto a público y ventas se refiere, pues no es comparable la exposición y circulación de estos dos autores con ninguna de la de sus colegas. Quizá se debiera esto a que fueron los autores de dicho gremio que mejor supieron compaginar los aspectos experimentales de la novela moderna europea, con una noción clásica del relato, donde lo que debe primar por sobre todas las cosas sea la intriga a la más pura manera del folletín. Es decir, que el relato nunca pierda su capacidad de ser simplemente entretenido, emocionante y apasionante en sí mismo. Lleno de *cliffhangers* que atrapen al lector y produzcan en él aquella conocida obsesión de no ser capaz de soltar el libro

hasta llegar a su final, presa de la excitación. Sea como sea, este hecho los llevó a ser no sólo los mayores nombres del movimiento en cuanto a exposición y prensa, sino igualmente a ser los únicos que resultaron ganadores del premio nobel, en su edición del 1985 en el caso de Márquez, y del 2010 en el de Vargas Llosa.

2.2 *La ciudad y los perros*, una novela moderna

Bajo este contexto, se comprende pues que *La ciudad y los perros* sea una novela profundamente innovadora, una obra en cuyas entrañas reside una honda intención de ruptura, es decir, una novela moderna en todos los sentidos. Esta obra de Vargas Llosa no sólo hace ostentación de una diversa serie de técnicas experimentales que ponen en marcha el desarrollo de la trama, sino que el propio tratamiento que hace de los escenarios y temas latinoamericanos es algo que quiebra con todo lo desplegado hasta ese momento en el marco de la literatura.

Como se ha dicho, la escritura imperante durante ese momento era sobre todo costumbrista y regional, íntimamente ligada a una idea del despliegue del folklor y la ruralidad. Vargas Llosa pone en práctica en *La ciudad y los perros* una novela completamente urbana que, si bien rescata a su manera los antiguos propósitos de representación de la identidad y el espacio latinoamericano, tiene como guía y ejemplo más bien el quehacer de los autores occidentales. Por lo que se podría decir que en cierta medida da la espalda a su tradición con el propósito de conquistar un nuevo estilo.

Efraín Kristal, en un erudito y minucioso estudio llamado “Refundaciones literarias y biográficas en *La ciudad y los perros*”, señala que, en un estricto sentido literario, la novela de Vargas Llosa descansa especialmente sobre la influencia de dos títulos en específico: *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Robert Musil, y *Luz de Agosto* de William Faulkner. La primera, en el sentido de levantar el mundo narrativo de la novela en torno al tema de la formación adolescente²⁸ dentro del espacio del colegio-internado, aunque también se puede encontrar una íntima conexión entre las acciones de la trama, pues la novela de Musil

incluye la expulsión de un estudiante que sirve de chivo expiatorio para las transgresiones de sus condiscípulos, una investigación por parte de las autoridades que deja ilesos a los mayores

²⁸ Esto ubicaría a *La ciudad y los perros* como una forma de la *bildungsroman* o novela de formación. Cuya dinámica consiste en relatar el crecimiento del personaje a lo largo de la trama, donde éste va conociendo por primera vez temas capitales de la existencia tales como el amor, la muerte, la sexualidad etc. Esta clasificación será esencial para nuestra aproximación a la novela, por lo que volveremos a ella más adelante.

transgresores, y otros detalles con los que Vargas Llosa parece saludar a Musil como son los violentos ritos de iniciación con estudiantes obligados a ladrar como si fueran perros, y el apodo de Esclavo para la víctima de los peores delitos de los estudiantes del internado militar (539)

En el caso de *Luz de Agosto*, la coincidencia se da en un sentido todavía más pronunciado, pues la organización estructural de *La ciudad y los perros* es básicamente un calco exacto de la forma en la que los mecanismos narrativos se ponen en marcha en la novela de Faulkner. Desde el contenido de la acción central, el tratamiento de la intriga²⁹ y la distribución del tiempo y los distintos niveles narrativos³⁰. Aunque como se ha mencionado, bien podría argumentarse también que en general toda la técnica narrativa de la novela encuentra una profunda deuda en las innovaciones introducidas por Faulkner. Entre las técnicas de herencia faulkneriana se encuentran: el uso a lo largo de la obra de varios narradores para dar distintas perspectivas de la historia, en donde se cambiará incluso la forma de enunciación, brincando de la tercera a la primera persona; el hecho de que la focalización fluctúe entre distintos personajes; así como el hecho del desdoblamiento en el tiempo y el espacio, donde se pasará del pasado al presente y viceversa de manera indiscriminada; sin olvidarnos por supuesto de los flujos de conciencia, los diálogos yuxtapuestos, los capítulos fragmentados, el estilo indirecto libre, entre otras cosas.

La crítica ha señalado que el tema principal de la novela se trata de la idea del impostor (Oviedo, 54) (Kristal, 545), en el sentido de que para ser un miembro adaptado dentro de la sociedad debe irse en consonancia con la corriente general, y para ello se debe ser falso, hipócrita, deshonado y convenenciero. De esa manera lo que los jóvenes personajes irán aprendiendo durante su crecimiento a lo largo de la novela, es, principalmente, cómo funciona el sistema, cómo está plagado éste de impostores y cómo, si se quiere sobrevivir en él, es preciso

²⁹ “Al igual que Faulkner, Vargas Llosa añadirá complejidad a su relato al dejar un dato clave deliberadamente ambiguo, porque nada en la novela permite determinar si Ricardo Arana fue asesinado, si se suicidó o si murió accidentalmente. Y, Vargas Llosa produce un efecto sorpresivo, como Faulkner lo hizo con Doc Hines, porque esconderá hasta las últimas páginas de su novela que un personaje sin nombre que ha ido elaborando a lo largo de la novela es el propio Jaguar en una etapa anterior de su vida.” (Kristal, 544)

³⁰ “Como en *Luz de agosto*, el tiempo narrativo de *La ciudad y los perros* está organizado en tres unidades: los sucesos en torno al robo del examen, la muerte del cadete que lo delató y el escamoteo de la investigación criminal conforman la línea narrativa principal de la novela (el equivalente del último mes de Joe Christmas en Jefferson). La segunda línea narrativa relata las experiencias de los protagonistas durante sus tres años en el Colegio Militar (el equivalente de los tres años que Joe vivió en Jefferson). La tercera línea narrativa relata los pasados de tres de los cadetes antes de su ingreso al Leoncio Prado (el equivalente a las secuencias narrativas que corresponden a los pasados de Joe, Joanna Burden y Gail Hightower)” (Kristal, 544)

convertirse en impostor uno mismo. Para resumir en breves palabras la trama principal del relato rescatamos las siguientes palabras de José Miguel Oviedo:

Siguiendo el mandato del Círculo, una secta que impone el terror y la violencia en el colegio Leoncio Prado y cuyo jefe indiscutido es el temible Jaguar, el cadete Porfirio Cava roba una prueba de Química antes del día del examen. Se descubre el delito por un vidrio roto y las autoridades consignan a los encargados de la vigilancia. El más afectado es un muchacho al que llaman el Esclavo (su verdadero nombre es Ricardo Arana), que no puede salir a ver a su imposible novia Teresa. El Esclavo denuncia a Cava, que es expulsado del colegio. La sospecha de que hay un soplón en el grupo es general, pero obsesiona y enerva sobre todo al Jaguar, cuyo imperio exige el secreto y la fidelidad absoluta a un código de honor. En unas maniobras militares, el Esclavo recibe un balazo en la cabeza y muere poco después. Para el colegio, que teme las perjudiciales consecuencias del escándalo, la versión oficial establece que se trata de un accidente. Alberto (un niño bien del barrio de Miraflores, amigo del Esclavo) rompe con los pactos que lo unen al Círculo y, ante el teniente Gamboa, el hombre más recto y más duro de la institución, acusa al Jaguar del asesinato del Esclavo. Pero ahora los pactos de silencio incluyen también al colegio, a los profesores militares y a las mismas fuerzas armadas; Alberto cede a la presión de sus superiores y Gamboa no tiene más remedio que hacerlo también, así que no hay investigación y el caso se da por cerrado. En el epílogo de la novela, que transcurre después de que los cadetes hayan concluido su estancia en el colegio, vemos a los protagonistas readaptándose a la vida corriente: Gamboa parte a ocupar un puesto en una guarnición perdida de la sierra después de escuchar cómo el Jaguar le confiesa su crimen, y de no aceptar su confesión; Alberto reinicia su vida de burgués mirafloresino; el Jaguar, desposeído de todo su antiguo poder, regresa a la sociedad como un simple empleado de banco y como esposo de Teresa. (Cercas, 479-480)

La focalización recae sobre todo en tres personajes de la novela, a los cuales podemos llamar, por consiguiente, los protagonistas de la historia: Alberto Fernández, alias el Poeta, Ricardo Arana, alias el Esclavo, y el Jaguar, a quien conocemos a través de su alias durante toda la narración, pues su nombre permanece desconocido hasta el final. De estos tres protagonistas, a dos de ellos el autor Mario Vargas Llosa les cederá fragmentos muy desiguales de su propia vida para configurarlos como personajes, a Alberto y a Arana. Establece de esa forma una dinámica de representación autobiográfica en el texto. Qué implicaciones tiene este mecanismo en la novela es lo que nos proponemos a desentrañar a lo largo de todo este capítulo.

2.3 El detonante autobiográfico

Actualmente resulta ya de conocimiento general que Vargas Llosa usó fragmentos de su propia vida como detonante para la creación de la historia de *La ciudad y los perros*. Tanto los dos escenarios de la diégesis (el colegio y la ciudad), como muchas de las acciones que en ellos se desarrollan, se basan en una vivencia concreta en la vida del autor: su estancia, durante su primera adolescencia, en el colegio militar Leoncio Prado. Javier Cercas en su ensayo “La

pregunta de Vargas Llosa” resume la dinámica de representación autobiográfica en la novela de esta manera:

Dos de los protagonistas de la novela comparten muchos rasgos biográficos con él; me refiero a Alberto Fernández y Ricardo Arana. Igual que Alberto, Vargas Llosa era conocido en el colegio militar como el Poeta; igual que Alberto, Vargas Llosa escribía, a cambio de cigarrillos, novelitas pornográficas y cartas de amor, estas últimas a petición de los cadetes que no sabían escribir cartas de amor a sus novias; igual que Alberto, entre 1948 y 1950 Vargas Llosa hizo, durante los fines de semana, la vida de los adolescentes acomodados de Miraflores, una vida memorablemente recreada en la novela y consistente en jugar al fútbol, en nadar en la piscina o correr olas en las playas de Miraflores, del Regatas o de La Herradura, en asistir a misa de once y a las matinés de los cines Leuro o Ricardo Palma y en pasear más tarde por el parque Salazar. Las similitudes entre la infancia y la adolescencia de Vargas Llosa y las de Ricardo Arana son todavía más acusadas. Igual que Vargas Llosa, Arana conoce a su padre a los diez años, tras haberse pasado la vida creyéndolo muerto; igual que Vargas Llosa, Arana es un niño mimado y consentido, «inocente como un lirio», que, hasta la reaparición de su padre, vive con su madre y con la familia de su madre; igual que Vargas Llosa, Arana entabla una guerra sorda con su padre, siente celos de él, se siente excluido de la relación entre él y su madre, se siente solo y añora su familia y su vida anterior y odia Lima, la ciudad a la que sus padres lo llevan desde Chiclayo como a Vargas Llosa lo llevaron desde Piura; igual que el padre de Vargas Llosa, el padre de Arana es un energúmeno que maltrata y pega a su mujer, le maltrata y pega a él mismo, le obliga a conocer el rencor y el odio y el miedo y finalmente le inscribe en el Leoncio Prado para que los militares extirpen al niño caprichoso y engreído que todavía hay en él y lo conviertan a base de golpes y disciplina en un hombre o en lo que él considera que debe ser un hombre. Y no faltan episodios de la peripecia de Arana que parecen reproducir, apenas levemente transfigurados, episodios de la peripecia de Vargas Llosa; así, cuando se cuenta en la novela que, la primera vez que el Jaguar pega a Arana, este [sic] junta las manos y se arrodilla ante aquel, para que no siga pegándole, es imposible no recordar un pasaje no menos espeluznante de las memorias de Vargas Llosa:

Cuando [mi padre] me pegaba, yo perdía totalmente los papeles, y el terror me hacía muchas veces humillarme ante él y pedirle perdón con las manos juntas (Vargas Llosa) (p.481)

Como se puede observar entonces el juego de representación autobiográfica de la novela se manifiesta por medio de dos personajes, Alberto y Arana, lo cual desde ya nos propone una serie de problemas muy complejos sobre la representación del yo a través de la escritura en esta obra, pues la representación autobiográfica tradicional suele producirse a partir de un personaje, no de dos. En ese sentido, la novela de Vargas Llosa se acerca a la concepción moderna sobre el yo en la primera mitad del siglo XX, en donde ya no se habla del yo como una unidad absoluta con propiedades inalterables, sino de un yo fragmentado de variables múltiples y distintas posibilidades de ser. Manuel Alberca comenta a este respecto en su ensayo *El pacto ambiguo*, que el hecho de que en el yo habitan una legión indeterminada de yos, preocupó a diversas disciplinas a lo largo del siglo pasado, como la psicología, la sociología y la antropología, por mencionar sólo a algunas (19). En ese sentido, el ejercicio de Vargas Llosa en *La ciudad y los*

perros es una imagen ficcionalizada “de ese imaginario de nuestra época que concibe al fragmentado e inestable sujeto moderno como un hervidero de múltiples Yos” (20).

No obstante, a pesar de toda esta complejidad que encierra el texto en su contenido, lo que encontramos es que la lectura autobiográfica de *La ciudad y los perros* ha sido en general estigmatizada por la crítica, hasta el punto de ser considerada impropia, de aficionado, poco rigurosa o de mal gusto. La perspectiva autobiográfica, por consiguiente, ha sido dejada de lado prácticamente de manera unánime en los análisis críticos de la novela. Algo realmente de notar si consideramos que el elemento autobiográfico que sirve de base para la creación del mundo imaginado de la obra, es uno de los aspectos que más saltan a la vista en su composición. Así pues, antes de entrar como tal al análisis del proceso de autofiguración en la novela, realicemos una breve revisión de lo que la crítica especializada ha dicho sobre la lectura autobiográfica del texto, donde intentaremos, al mismo tiempo, identificar los problemas de dichas aseveraciones para discutir y dialogar con ellas

2.4 El rechazo de la perspectiva autobiográfica: el contexto de la crítica y el problema del horizonte de experiencia

Sin duda el problema del rechazo de la crítica hacia la lectura autobiográfica de esta obra, debe ser abordado desde lo que Hans Robert Jauss llamó el horizonte de experiencia en su teoría de la estética de la recepción. Ana Isabel Broitman resume el punto de vista del autor alemán de esta manera:

Para Jauss, el sentido de una obra se constituye como resultado de la coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativas (código primario implicado en la obra) y el horizonte de experiencia (código secundario suplido por el receptor). Este último incluye las expectativas concretas, condicionadas por circunstancias sociales y biográficas que limitan las interpretaciones posibles. De esto se deduce que nadie puede leer lo que su época o su inserción social no le permiten. (46)

Aplicando lo dicho al tema que nos ocupa, nos permite deducir que no era posible para los críticos de la época (década de los sesenta) elucidar en un primer momento con propiedad toda la complejidad que encierra la lectura autobiográfica de esta obra. Pues estaban inmersos en un contexto en el que no sólo el desconocimiento del tema era algo generalizado, sino que la corriente principal de los estudios literarios iba justo en sentido contrario, recordemos que para ese entonces se presentaba una propensión a estudiar los textos en su inmanencia. Tesis como la de la muerte del autor y enfoques como los estudios estructuralistas, formalistas o narratológicos, era lo que se encontraba en auge en dicho momento. En filosofía precisamente avanzaba con

fuerza el enfoque deconstruccionista del postestructuralismo, en el que se hacía crítica a toda noción de discurso basado en una lógica logocentrista. Uno de los conceptos discursivos que disfrutaban del privilegio de dicho logocentrismo, era el concepto de sujeto, por lo que toda noción de teorizar a partir de una perspectiva que se acercara a tal categoría, comenzó a observarse con escepticismo. De esa manera, por un desconocimiento más bien inherente al contexto en el que estaban inmersos, la crítica especializada se dedicó a rechazar y a estigmatizar la lectura autobiográfica de la novela. No hace falta decir que, de acuerdo al factor discursivo de interrelación en la práctica de la crítica literaria, las primeras aproximaciones muchas veces marcan el camino que seguirán las posteriores; dicha estigmatización no fue sólo exclusiva del periodo cercano a la publicación de la novela, sino que sigue imperando aún hasta nuestros días.

2.4.1 La crítica contra la lectura autobiográfica

Pero pasemos a revisar propiamente las aseveraciones de la crítica especializada respecto a la lectura autobiográfica. Para este propósito nos concentraremos en hacer un repaso por el apartado crítico que se reúne en la edición conmemorativa del cincuentenario de la novela, editado por la RAE. En el sentido discursivo de la construcción del canon de la crítica, este tomo conmemorativo realiza una tarea muy importante, pues la sola agrupación de estos textos en una edición de esta envergadura (publicada por la autoridad que lo hace), se encarga de empoderarlos situándolos en una posición de privilegio respecto al resto de la crítica, es decir, los ubica en un lugar como en una especie de mayor o más alta autoridad. Siendo así, se entenderá que se tomen estos estudios como referencia en este trabajo para un rastreo del sentido que la crítica ha otorgado a la lectura autobiográfica de la novela.

El apartado crítico de la edición está conformado por textos de José Miguel Oviedo, Darío Villanueva, Javier Cercas, Marcos Martos, García de la Concha, Efraín Kristal y Carlos Garayar. Importante será declarar desde este momento que se excluye el ya mencionado con anterioridad trabajo de John King, “Una ficción incendiaria”, pues está enfocado más bien en la parafernalia editorial que rodeó a la novela y no aborda en ningún momento la reflexión en torno a la lectura autobiográfica.

Podemos dividir estos trabajos en tres grupos generales: 1) los que rechazan la perspectiva autobiográfica porque creen en el análisis del texto a partir de su inmanencia, donde no puede entrar nunca un elemento fuera del texto, aquí se ubicaría la perspectiva de García de la Concha;

2) los que rechazan el enfoque autobiográfico por creer que toda la literatura en general es fundamentalmente autobiográfica, en la medida en que el autor parte siempre a escribir desde de su experiencia personal y visión del mundo, aquí enumeramos los textos de Cercas y Martos; 3) los que rechazan la perspectiva autobiográfica por considerarla una manera del realismo más rancio, es decir de la intención de buscar la realidad en la literatura y viceversa, abriendo el consabido debate dicotómico entre realidad y ficción, en este grupo se encontrarían los textos de Oviedo, Villanueva, Garayar y Martos, siendo pues la mayoría de los críticos³¹.

2.4.2 La reticencia en el concepto del texto como unidad autónoma

Comencemos analizando pues la perspectiva del primer grupo. En su texto “Una novela en círculo”, García de la Concha se expresa de esta forma acerca de la posibilidad de la lectura autobiográfica:

[Vargas Llosa confirma a través del prólogo] el sustrato biográfico de *La ciudad y los perros* [...] Pero conviene no olvidar que, como dice Faulkner, «la memoria crea antes que el pensamiento recuerde»; es decir, que todas esas pretendidas y parciales identidades son preliterarias y por tanto no significativas como elementos de interpretación del discurso. (64)

La cita ejemplifica claramente la pretensión del análisis de los textos en su inmanencia a la que hacíamos alusión más arriba: el análisis literario debe ceñirse sólo al contenido del texto, con lo que automáticamente todo elemento externo a la obra queda ignorado. Si bien tal enfoque es muy válido en sí mismo, se puede observar que el autor intenta reducir la libertad de interpretación del texto al restringir, de acuerdo con su perspectiva, qué elementos tienen significación en el análisis y cuáles no. De ese modo merma la posibilidad de exégesis de la obra al pretender y provocar que los análisis se muevan únicamente por una sola línea de lectura. De dicha reducción proviene además un problema semántico en la afirmación del autor, pues denomina al elemento autobiográfico como un ente “preliterario”. Es decir que existe únicamente antes del texto, como especie de fuente de inspiración para el proceso de representación, lo que implica que una vez el texto se encuentra terminado, éste se vuelve una unidad autónoma en lo que al análisis respecta. En realidad, el elemento autobiográfico no es preliterario, sino extratextual, pues éste no desaparece una vez que el texto está completado, sino que sigue

³¹ Mención aparte merece el texto de Efraín Kristal, “Refundaciones literarias y biográficas en *La ciudad y los perros*”, cuya objeción contra la lectura autobiográfica de la novela se reduce a un reparo un tanto básico que, no obstante y de manera irónica, es también el que de forma más interesante posibilita la discusión en torno al elemento autobiográfico de la obra y la literatura del yo en general, por lo que a él volveremos en una parte posterior del trabajo.

rondando a su alrededor de manera discursiva, como una especie de fantasma, como una posibilidad que está siempre latente de otorgarle significación.

Por lo demás, sobra decir que dicha perspectiva inmanentista de la literatura ya ha sido superada en el campo de la teoría literaria. Precisamente la teoría de la literatura del yo surge como una respuesta que supera la tesis de la muerte del autor pues, por una parte, vuelve a traer su figura al centro del análisis y del discurso, mientras que, por la otra, no cae en esa pretensión, anterior a las críticas del postestructuralismo, de afirmar que aquello que es su objeto de estudio sea realmente algo más que puro texto. Es decir, si por un lado la teoría de la literatura del yo o enfoque autobiográfico rema en contra de los postulados inmanentistas sobre la autonomía del texto, por el otro también aprendió de sus avances y los incorpora a su enfoque. Dicho de otro modo, la teoría de la literatura del yo no es ajena a la evolución de la teoría literaria. Una muestra clara de ello es que hasta los postulados negacionistas de Paul de Man en su trabajo “La autobiografía como desfiguración”, han sido asimilados e incorporados por la crítica de la lectura autobiográfica, tema que ya tratamos en la introducción de este trabajo.

En suma, el enfoque de García de la Concha es perfectamente válido en cuanto a su análisis mismo se refiere, pero al momento de intentar imponer restricciones a perspectivas ajenas, futuras y posibles, cae en un reduccionismo mermado por un prejuicio inmanentista que, al no estar realmente al corriente de las discusiones presentes en cuanto a los permisos y libertades que posee el análisis literario en la actualidad, el intento de restricción resulta más bien anacrónico.

2.4.3 “Todo (o nada) es autobiográfico”, una generalización poco pertinente

Vayamos ahora a la examinación del segundo grupo. En este se enmarca el trabajo de Javier Cercas, “La pregunta de Vargas Llosa”, y el de Marcos Martos “*La ciudad y los perros: áspera belleza*”. Revisemos pues sus reflexiones a propósito del enfoque autobiográfico. Dice Cercas al respecto:

Vargas Llosa ha declarado muchas veces que su estancia adolescente en el Leoncio Prado [...] le proporcionó las experiencias con que escribiría su primera novela; la pregunta es: ¿significa esto que *La ciudad y los perros* es una novela autobiográfica? La respuesta es sí, por supuesto. Para empezar, porque todas las novelas lo son, al menos en la medida en que en ellas el novelista reelabora literariamente su experiencia personal —lo que ha vivido pero también lo que no ha vivido: sus sueños, sus lecturas, sus obsesiones— para dotarla de una significación universal [...] A la vista de estas coincidencias [entre la vida del autor y los personajes y acciones de la novela], algún lector chismoso podría deducir que, igual que la Pies Dorados o el profesor Fontana son en

principio trasuntos ficticios de personas reales, Arana es en principio un trasunto ficticio de Vargas Llosa, o simplemente que Arana es Vargas Llosa, o que lo es Alberto; la deducción peca de escasa: la realidad es que Vargas Llosa es Arana y Alberto y el Jaguar y Gamboa y todos los demás personajes de *La ciudad y los perros* (incluidos por supuesto la Pies Dorados y Fontana), igual que Cervantes no es don Quijote ni Sancho Panza sino don Quijote y Sancho Panza y Sansón Carrasco y el Caballero del Verde Gabán y Dulcinea y todos los demás personajes del *Quijote*, porque los protagonistas de una novela son «yos hipotéticos» del autor, por decirlo como dice Milan Kundera, o, por decirlo como dice Unamuno [...] «yos exfuturos», es decir, «eso que no somos, pero que podríamos llegar a ser o que pudimos haber sido», posibilidades no realizadas de nosotros mismos. (483)

Marcos Martos por su parte dedica un espacio mucho más breve al análisis de este aspecto, aunque recalca básicamente en la misma conclusión:

Mario Vargas Llosa [,] que en el aspecto temático tiene sus fuentes primarias en la propia experiencia vital del autor y bastante menos en los libros que devoraba. Como él mismo ha dicho, para escribir su novela tuvo que ser, de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo (21)

Cabe resaltar, además, que tanto Cercas como Martos llegan a estas afirmaciones influidos por las palabras del propio Vargas Llosa en un prólogo agregado de forma posterior a la novela en 1997. Dice ahí el autor: “Para inventar su historia [de la novela], debí primero ser, de niño, algo de Alberto y del Jaguar, del serrano Cava y del Esclavo, cadete del Colegio Militar Leoncio Prado, miraflorentino del Barrio Alegre y vecino de La Perla, en el Callao” (Vargas Llosa *Ciudad*, 3). El comentario de Cercas resulta en realidad bastante complejo de desglosar, pues invoca una variedad de enfoques que para su correcta aclaración deben ser tratados por separado. Comencemos por aquel en donde su opinión empata claramente con la de Martos: a grandes rasgos, toda la literatura en su extensión es autobiográfica, y el autor nunca está únicamente presente en un solo personaje, sino en todos aquellos que inventó.

Como ya señalaba Alberca en su mencionado estudio *El pacto ambiguo*, existe una tendencia generalizada a considerar a toda la literatura en sí misma como autobiográfica hasta cierto punto, en el sentido en que el autor parte siempre desde su experiencia en el mundo a la hora de escribir, por lo que el texto producido se verá siempre atravesado por su cosmovisión y perspectiva personal. La obra en cuestión se vuelve de alguna manera una extensión de la personalidad y visión del mundo del autor, y en ese sentido posee en mayor o menor medida cierto tinte autobiográfico. Ya que todos los personajes fueron producto del pensamiento y experiencia del autor, éste está presente en todos ellos, y no puede ser reducida su representación a uno solo.

Ahora bien, decir que nada o todo es autobiográfico es sólo un modo de tapar la complejidad de los textos a través de un razonamiento artificial destinado a hacerlo encajar todo, sin explicar propiamente su funcionamiento. Como señala también el autor malagueño, eso no es más que una generalización vacía que sólo dificulta y entorpece el análisis, pues borra la diferencia existente entre los textos para pretender agruparlos dentro de una categoría universal que, en su pobre intento por esclarecer una cuestión, termina sin explicar nada en realidad. “Todas las novelas son autobiográficas [...] es tanto como no decir nada, pues, siguiendo el mismo criterio, se podría argumentar todo lo contrario, si no se matiza cuándo, por qué y en comparación a qué se hace tal afirmación” (Alberca,102).

No podemos, por cierto, dejar de llamar la atención en el adjetivo peyorativo que Cercas elige para denominar a un hipotético lector posible, que tuviera la osadía de hacer una lectura a la manera autobiográfica, tildándolo de ‘chismoso’. Ello hace recordar las innumerables burlas que han sufrido no sólo las lecturas que pretenden adentrarse en este campo, sino los textos autobiográficos en sí mismos. Recuérdese brevemente a propósito de esta cuestión, el comentario ya mencionado de Sylvia Molloy acerca de la burla que sufrieron los trabajos autobiográficos de Sarmiento y Vasconcelos, tratado en el apartado 1.3.2 del primer capítulo. Tal diatriba, además de innecesaria, es también restrictiva y opresora, pues reduce la libertad tanto de lectura como de interpretación del texto.

Respecto al argumento sobre que la esencia del autor no está presente en un solo personaje sino en todos los de su mundo imaginado, eso incumbe a otras esferas de análisis que nada tienen que ver con la lectura autobiográfica, pues esa afirmación pareciera invocar los antiguos enfoques dedicados a analizar el proceso de *poiesis* o creación de la obra artística per se en su totalidad. La preocupación de la lectura autobiográfica respecto al proceso de representación se reduce específicamente al proceso de representación del yo, lo cual conlleva un complejo proceso de autoconocimiento, autoentendimiento, y en general todo un proceso de construcción de la subjetividad a través de la escritura por parte del sujeto que firma el texto. Esto último nos permite también tratar el otro punto tocado por Cercas: precisamente, de lo que hablamos en la lectura autobiográfica es de un yo posible, de una posibilidad de ser, no de un yo que sea la fiel imagen de la persona real y física. Pero esta posibilidad ni se da en todos los personajes ni es un procedimiento que pueda simplificarse en enunciados generalizadores, pues

es igualmente un proceso complejo que puede ir creciendo en intensidad según se cumplan ciertos factores, lo que lo hace un elemento digno de analizarse.

Es verdad que el autor al momento de crear a un personaje cualquiera expone siempre en el texto su experiencia general del mundo, pero no siempre expone su experiencia ontológica interior, importante matiz. Desde la teoría autobiográfica se cree que este último proceso aparecería claramente y con intensidad considerable cuando el autor plasmara un personaje que compartiera rasgos biográficos con él, lo que convertiría a ese personaje en una verdadera posibilidad de yo a través de la escritura o, dicho en otras palabras, una autofiguración.

En ese sentido, la posibilidad de explorar y entender cómo Vargas Llosa comprende su vida, su pasado y a sí mismo, desde su interioridad y subjetividad, se da sólo por medio de Alberto y Arana, y no por el Jaguar, el Boa y el resto de personajes. Dicho de otra forma, el yo posible es mucho más verdadero, intenso, significativo y digno de análisis en los personajes de Alberto y Arana, que en el resto, ya que éstos, al ser contenedores biográficos de la vida del autor, implican un proceso de autofiguración que claramente no se encuentra en los demás.

2.4.4 Realidad versus ficción, un debate superado y olvidado

Vayamos pues ahora a la perspectiva del tercer grupo, la que adjudica al enfoque autobiográfico el debatirse en torno al falso dilema entre realidad y ficción. Es inevitable abrir esta enumeración con la mención de José Miguel Oviedo y su texto “La primera novela de Vargas Llosa”, pues su figura resulta en extremo importante al haber sido declarado el primer crítico vargasllosiano³², tanto por la crítica en general como por el propio Vargas Llosa (*Pez*, 65), ya que fue el primero en escribir un libro dedicado al análisis de la totalidad de la obra del autor.

En su análisis Oviedo propiamente no ocupa ni un sólo espacio en elucubrar sobre la lectura autobiográfica, su estudio de la novela se concentra en lo que podríamos denominar el método tradicional de análisis, el cual está enfocado en la forma y el fondo. La referencia más

³² A estas alturas, no sería exagerado decir que el trabajo crítico de José Miguel Oviedo es ya un elemento extratextual determinante en la obra de Mario Vargas Llosa. Más aún, incluso ignorando su trabajo de exégesis sobre la obra del autor, su presencia en el círculo cercano de amistades y conocidos de Vargas Llosa jugó también un papel determinante. Amigo íntimo de Mario Vargas Llosa, fueron compañeros de colegio desde la niñez, compartieron espacio de trabajo en la redacción del diario *El Comercio*, y tuvieron ambos formación literaria, lo que los hizo crecer a la par compartiendo el ambiente cultural del Perú. En referencia a la parafernalia de *La ciudad y los perros* cuenta Oviedo que fue él mismo quien tituló la novela, pues fue quien se lo propuso a Vargas Llosa después de que éste pretendiera y desechara para el libro los títulos de *Los impostores* y *La morada del héroe*. (Oviedo, 34)

próxima que encontramos al respecto es una mera descripción del motor autobiográfico del texto, es decir, se limita a enlistar de forma cronológica los episodios de la vida del autor que sirvieron como punto de partida para la construcción de las acciones en la diégesis de la novela. La explicación que Oviedo otorga a dicho método son las pretensiones realistas de Vargas Llosa durante su primera etapa como novelista, influido no sólo por las ideas de Jean Paul Sartre sobre los propósitos comprometidos de la literatura, sino bajo los modelos realistas de Flaubert y Balzac que le sirvieron como inspiración (34). No obstante, deja en claro que dicho elemento no va más allá de la categorización del estilo del autor y del proceso de representación realista en la literatura, y califica de “lectura superficial” aquel intento de tomar al pie de la letra lo expuesto a través de lo narrado, es decir, de creer que la novela es una diatriba literal en contra de objetos concretos en la realidad, en este caso el Leoncio Prado (35). Oviedo, además, en su libro de crítica canónica sobre la obra de Vargas Llosa, *La invención de una realidad*

concluía que la síntesis de los rasgos fundamentales que [„,] caracterizan [la obra de Vargas Llosa] está en tres grandes planos armonizables entre sí: el plano de lo real, el humano-trascendental y el del lenguaje. Según el crítico, las raíces de la novelística de Vargas Llosa se encuentran, inexorablemente, en la realidad; desde ella se produce siempre un salto hacia una problemática trascendente, de significado profundo, ya mítico, ya moral, lo que le permite al escritor desarrollar lo costumbrista americano en términos de universalidad; y, en todo caso, tanto lo uno como lo otro se fía a la resolución de un mismo problema, el de la pertinencia expresiva, la búsqueda y el hallazgo de un lenguaje narrativo ajustado con precisión al ambicioso objetivo propuesto.” (Villanueva, 121)

Darío Villanueva, el director de la RAE, reduce también por su parte la presencia del elemento autobiográfico al proceso de composición realista de la novela pues, afirma, básicamente cualquier tipo de ficción se sirve de la realidad para la génesis de su mundo novelístico. Para ello cita las palabras de Vargas Llosa en su obra *Cartas a un joven novelista* (algo que, de hecho, también hace Cercas en su trabajo, citando exactamente el mismo pasaje), la cual ha sido muchas veces tomada por la crítica como una poética de la obra del novelista, en la que expone su propio método de composición. Al respecto del detonante de la realidad como base para la ficción, cita Darío Villanueva de esta obra:

En sus *Cartas a un joven novelista*, para justificar algo que está muy presente en su propia obra — me refiero al fundamento de casi todas ellas en la experiencia del propio escritor— Vargas Llosa recurre al símil de un «striptease in-vertido», pues el novelista, al contrario del stripper, «iría vistiendo, disimulando bajo espesas y multicolores prendas forjadas por su imaginación aquella desnudez inicial, punto de partida del espectáculo» [...] Pero tales experiencias no son más que la sustancia de contenido de un universo de ficción creado con palabras y dotado de una textualidad eminente cuando de una verdadera creación literaria hablamos. Todo se somete al logro de una forma artística, de un estilo pertinentemente elegante y de una composición armoniosa, que acre-

diten la pertenencia de una novela concreta al ámbito de la literatura, una de las bellas artes. (108-109)

Por último, citemos la afirmación de Garayar al respecto en su estudio “*La ciudad y los perros*: la creación de un lector”, en donde comenta que el realismo del autor y la novela tiene como fin únicamente perseguir la verosimilitud en el texto literario:

por «comodidad narrativa», para emplear la expresión de Borges, distribuyó en dos personajes episodios extraídos de su biografía —el Esclavo, en lo referente a la relación con el padre; Alberto, en lo que tiene que ver con su adolescencia mirafloresina—, así también otros aspectos de la realidad están presentes —o ausentes— en la novela más por su eficacia narrativa. El realismo vargasllosiano no es, desde luego, el tradicional; da cuenta, sí, de la realidad, pero figurándola antes que reproduciéndola. Su preocupación no es la verdad, sino la verosimilitud. (514)

Esta insistencia por parte de la crítica en torno al tema del realismo y el debate realidad versus ficción resulta más bien entendible si consideramos que obtiene sus raíces del horizonte de experiencia que poseía la crítica en su momento. Dicho horizonte obtiene su base de influjos particulares, como el hecho de que el propio Vargas Llosa, durante aquella época, se denomine como un escritor realista o un heredero de dicha escuela (Vargas Llosa *Verdad*, 18). Y aunque es importante aclarar que resulta inapropiado reducir la presencia de lo autobiográfico en la novela a un puro procedimiento de realismo literario, revisemos primero el contexto en el que se insertaba la novela en las fechas de su publicación, para poder entender el trasfondo de la crítica sobre estas disertaciones.

Cuentan Carlos Garayar y Marcos Martos (ambos autores de procedencia peruana, los cuales se encontraban en el país en el momento que la novela circuló por primera vez, lo que les permitió observar el fenómeno muy de cerca) en sus trabajos que, en el Perú, los lectores cometieron el error de leer la novela de manera literal, y que cuando Vargas Llosa mencionaba en el texto a un lugar o una institución, se pensaban que el autor estaba realizando una denuncia directa a ese elemento en la realidad. Una actitud alentada acaso por los propios editores de la novela, pues en su primera edición el libro venía acompañado por un mapa de la ciudad de Lima y una fotografía del Leoncio Prado. Dicho lo anterior, no sorprende que en el caso del colegio militar, uno de los dos escenarios principales de la novela, los lectores tomaran al pie de la letra toda descripción de la política del mismo, cuya imagen en la obra termina por los suelos en el mejor de los casos. Marcos Martos lo expone de esta manera:

En las primeras lecturas entre los peruanos, predominó el fantasma de la crónica. Las calles y los barrios mencionados en la novela nos eran conocidos y el Colegio Militar Leoncio Prado estaba en la imaginación de todos los pobladores de Lima, sobre todo en los sectores populares que

aspiraban a que un vástago de sus familias pudiese estudiar en sus aulas [...] La tentación de leer la novela como espejo literal de la realidad fue, pues, muy grande [...] la discusión del texto comparándolo literalmente con la realidad. Las sutilezas de la verosimilitud que en textos teóricos Mario Vargas Llosa ha explicado con diáfana claridad, diferentes a la seca verdad, no eran advertidas por los lectores del Perú. (22-23)

Y Carlos Garayar, por su parte:

generó entusiasmo, pero también desconcierto, rechazo y aun insultos. La mayoría de sus detractores le reprochaba haber falseado la realidad. Si una novela mencionaba a una institución con nombre propio, no podía faltar a la verdad: el Colegio Militar Leoncio Prado no era así; los cadetes no habían cometido, ni eran capaces de cometer, las barbaridades que se relataban en la novela; los principios de la vida militar habían sido caricaturizados por quien, seguramente, expresaba de esa manera su resentimiento [...] Se le inventaron motivaciones oscuras al autor — habría sido expulsado por inmoral y quería vengarse— y, desde la otra orilla, se imaginó un auto de fe en el que se habrían quemado mil ejemplares de la novela. Yo estuve en el colegio un año más y puedo asegurar que, por lo menos hasta fines de 1964, no hubo ninguna quema ni nada parecido a una ceremonia de desagravio. (499-500)

Los problemas que presentan tales interpretaciones son evidentes. No obstante, atribuir el acto del autor de representar parte considerable de su vida a través de la novela al consabido proceso técnico de realismo y verosimilitud, es un problema aparte y directamente un error. Básicamente, este grupo de críticos reduce la discusión en torno al elemento autobiográfico en el texto, a un debate sobre la presencia de la realidad en el texto literario de ficción, es decir cayendo en la consabida dicotomía clásica entre realidad y ficción, historia y literatura, verdad y verosimilitud. En ese sentido, parecieran insinuar que una lectura autobiográfica de la novela es como hacer una interpretación donde el lector le confiere demasiada importancia a la realidad y la tomara como factor central de su lectura, como si fuera buscar la persona de carne y hueso en el texto, y nada más lejos de la realidad del enfoque autobiográfico.

Toda esta problemática se resume en el error de que constantemente se le atribuye a la lectura autobiográfica propiedades y preocupaciones que ésta no posee ni trabaja actualmente, como el de esta supuesta discusión por la dicotomía del referente. El dilema es por demás conocido: existe un problema en el acto del autor de representarse a sí mismo por medio de la escritura pues, cuando eso sucede, ¿cuál termina siendo ahora el referente de ese texto? ¿La realidad o la imaginación? Y por ende, ¿en qué esfera se mueve ahora la obra? ¿En la historia o en la ficción?

Aquí es donde entra nuevamente el problema del horizonte de experiencia de la crítica, después de todo, no podemos olvidar que la crítica al igual que la literatura posee sus cimientos en la tradición que le precede. Siendo así, recordemos (como se trató someramente en la

introducción de este trabajo) que la *Poética* de Aristóteles fue uno de los pilares determinantes que aún hasta nuestros días sigue conduciendo el rumbo de los estudios literarios. A ese respecto comenta Manuel Alberca que la novela autobiográfica “no ha existido prácticamente para la teoría y la crítica literarias [por]que no entraba dentro del canon de orientación aristotélica, según la cual la literatura estaba constituida sólo por textos ficticios y excluía los de carácter histórico” (102), una división disciplinaria de los métodos de representación que expone el filósofo griego en su célebre comparación entre historia y poesía (es decir literatura) con la que comienza el apartado nueve de su *Poética*. Así pues, dado que la historia de la crítica se fundó en gran parte en base a la lógica aristotélica, no es de extrañarnos que se omita el análisis profundo y apropiado de textos que por naturaleza rompen dicha lógica y la desafían.

Por otro lado, la relación entre autobiografía e historia (entendida como oposición a ficción) es una discusión que ha perseguido al género desde sus primeros esbozos. Ya en el siglo XIX Dilthey se encargó de anclar de alguna manera a los textos autobiográficos al campo de estudio de la historiografía, postulando la importancia que encierra este tipo de narrativa para la comprensión histórica (Loureiro, 2)³³. Sylvia Molloy por su parte va a reafirmar en este punto a Dilthey al confirmar (como recordaremos también del apartado 1.3.2 del primer capítulo), que el carácter histórico que se le adjudicó al texto autobiográfico marcó la recepción del género en Hispanoamérica durante el siglo XIX, donde dichos textos sólo obtuvieron carta de validez para el público, tanto crítico como lector, como material de documento histórico (19-20). José Amícola también va a hacer lo propio en lo que respecta a los textos denominados como memorias, de los cuales dice vivieron su época de gloria en los siglos XVI y XVII, como documentos que presentaban hechos socialmente interesantes para una elite social, como una forma aprovechar la perspectiva subjetiva para contar la historia (16). De esa forma podemos comprender que por mucho tiempo y aún hasta nuestros días, las escrituras del yo en general se estudiaran como ficción (novelas autobiográficas, *bildungsroman*, memorias ficticias y falsas autobiografías) o como historia (memorias, autobiografías, diarios y cartas).

Como recordaremos también, no obstante, las preocupaciones de la lectura autobiográfica y la teoría de la literatura del yo en general no se mueven por ese plano dicotómico actualmente.

³³ “Dilthey propone estudiar la configuración histórica de una época tomando como modelo y punto de partida el estudio de las autobiografías, las cuales le ofrecerán las formas peculiares en que el ser humano organiza su experiencia en un momento histórico determinado” (Loureiro 1991, p.2)

Plano que por otra parte ha sido ya ampliamente estudiado por la tradición sin mucho provecho, pues, todo hay que decirlo, sólo conduce a callejones sin salida. Aplicando el caso a nuestro objeto de estudio, al realizar la lectura autobiográfica de *La ciudad y los perros* lo que nos preocupa no es identificar a la persona de Mario Vargas Llosa con los personajes de Alberto y Arana, para atribuirle a la persona física los diálogos y las acciones de los personajes en la obra. Lo que la lectura autobiográfica tiene como objetivo es observar el proceso de construcción de la subjetividad. Es decir, cómo el autor, al ficcionalizarse a través de un alter-ego literario, ofrece un yo posible, una manera en la que él se vio a sí mismo en su momento y con la que, de manera inconsciente, desea ser visto también. Dicho de otra manera, volvemos a hacer énfasis de que en el análisis autobiográfico lo importante nunca va a ser el *qué*, sino el *cómo*.

2.5 *La ciudad y los perros* dentro de la tradición de las escrituras del yo

Antes de analizar el proceso de autfiguración que opera en *La ciudad y los perros* será importante ubicar la novela dentro de la tradición de las escrituras del yo, pues conocer el contexto en el que se sitúa la obra nos ayudará a identificar cuáles son los modelos de autfiguración más cercanos a su mecanismo.

Como se ha mencionado en el apartado 1.2.4 del primer capítulo, las escrituras del yo alcanzaron uno de sus puntos álgidos durante el siglo XVIII y XIX, con la apertura del género autobiográfico por parte de Rousseau y sus *Confesiones*. A partir de ahí los textos en primera persona cuyo propósito residía en darse a la tarea de una construcción de la subjetividad, se dividieron en dos ramas: por un lado, estaban los entusiastas del nuevo género inventado por Rousseau, que seguían con ahínco el ejemplo del autor francés y ocuparon sus esfuerzos en escribir su propia vida en forma de autobiografía, en ese campo se agrupan nombres célebres como Goethe, Benjamin Franklin, Chateaubriand, Newman y Stendhal; por el otro lado estaba la literatura, la cual comenzó a asimilar las técnicas del nuevo género de moda y derivó en varios planos cercanos al registro autobiográfico. Tal fue el caso de casi todo el movimiento del romanticismo y el de la *bildungsroman* o novela de formación. La fiebre de la *bildungsroman* se prolongó, como se sabe, hasta pasado el siglo XX³⁴, y es precisamente en esa tradición, de

³⁴ Para enumerar sólo unas pocas obras maestras con estructura de *bildungsroman* del pasado siglo, tenemos títulos como *En busca del tiempo perdido* de Proust, *El retrato del artista adolescente* de Joyce, *La montaña mágica* de

acuerdo con la crítica (Oviedo, 57) (Harss, 428), en la que se inscribe *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

2.5.1 *La ciudad y los perros* como una novela autobiográfica

A esta corriente de la literatura que siguió la herencia autobiográfica de Rousseau, asimilando su estructura por medio del registro literario, Manuel Alberca la denomina como novela autobiográfica. De esa manera establece un puente evolutivo a través de la historia de las escrituras del yo, el cual iría desde la autobiografía, pasaría por la novela autobiográfica, y culminaría en la autoficción. Así pues, podemos considerar de acuerdo con esa categorización contextual, a *La ciudad y los perros* como una novela que se inscribe dentro de la tradición de las escrituras del yo como una novela autobiográfica.

La aproximación a la obra como novela autobiográfica resulta pertinente cuando revisamos la dinámica que encierra dicho mecanismo. Alberca sitúa como base estructural de la novela autobiográfica una necesidad de ocultación, la cual se manifiesta a través del encubrimiento de la identidad nominal. Es decir, por el hecho de que el personaje en cuya idiosincrasia está depositada la biografía del autor, no lleve el mismo nombre que la persona real que firma el texto. En el caso que nos ocupa, en el hecho de que Alberto Fernández y Ricardo Arana, no lleven por nombre Mario Vargas. De acuerdo con esto, dice Alberca: “la novela autobiográfica responde de manera simultánea a dos movimientos aparentemente contradictorios: la urgencia de expresión y la necesidad de ocultación” (104). La urgencia de contar la vida personal a través del contenido de la novela, pero la necesidad de ocultar su nombre en el registro de los hechos. Por su parte Pulido Tirado lo denomina como “la emergencia del yo disfrazada”, a diferencia de “la emergencia directa” que se produce por ejemplo en la autobiografía. (en Amícola, 17)

La estrategia del ocultamiento debe sus motivos a la reminiscencia de un hecho o memoria dolorosa, que el autor se siente mucho más cómodo contando a través del velo de la ficción, que en un texto abiertamente testimonial. En el caso de *La ciudad y los perros*, este trauma correspondería a la tormentosa relación del autor con su padre y a los horribles años de

Thomas Mann, *Bajo las ruedas* de Herman Hesse, *El guardián entre el centeno* de Salinger o *Matar a un ruiseñor* de Harper Lee.

estancia en el colegio militar Leoncio Prado. El autor resume dicho periodo de esta manera en su autobiografía *El pez en el agua*:

En los años que viví con mi padre, hasta que entré al Leoncio Prado, en 1950, se desvaneció la inocencia, la visión candorosa del mundo que mi madre, mis abuelos y mis tíos me habían infundido. En esos tres años descubrí la crueldad, el miedo, el rencor, dimensión tortuosa y violenta que está siempre, a veces más y a veces menos, contrapesando el lado generoso y bienhechor de todo destino humano. (113)

Así mismo, a este respecto de la memoria dolorosa, retomamos a Alberca:

La novela autobiográfica, hasta cierto punto la mayoría de las novelas del yo también, se organizan y cobran sentido en torno a un secreto, vergonzoso o no, personal o familiar, y a su desvelamiento personal o completo, cuya presencia latente organiza el relato, y hasta cierto punto la vida de su autor. El autor no ha sabido o podido canalizar literariamente aquello que es motivo de vergüenza, quizá tampoco de asumirlo de otra manera que ocultándolo para después revelarlo con cálculo y siempre tras la máscara de la ficción. El secreto, sea del tipo que sea, si es un verdadero secreto, revela su fuerza y su excesiva carga en la contradictoria necesidad de comunicarlo y compartirlo con otros, y pone de manifiesto también el riesgo que conlleva revelar algo que le hace frágil y vulnerable frente a los demás. La revelación del secreto en el molde de la ficción tiene para el autor la innegable ventaja de poder verbalizar el tabú y de liberar la carga de su prohibición, es decir, cumple una función catártica (110)

Como dice el autor malagueño, la presencia del trauma quizá sea aplicable a la mayoría de las escrituras del yo, pues como se recordará del primer capítulo, también Sylvia Molloy argumenta que la presencia o la aparición de “un yo en crisis” desde la perspectiva de la subjetividad, juega un papel muy importante para la plena manifestación del yo a través del texto autobiográfico (13). El despliegue de dicho trauma a través de la escritura permitirá al autor liberarse de él. Tal ejercicio, comenta Alberca, muchas veces deriva como consecuencia “del resentimiento personal, del ajuste de cuentas y de la purga íntima, que exige tanto la defensa de sí mism[o] como el ataque vitriólico del otro”, donde el autor aprende “cómo gestionar el secreto y la tremenda carga de fracaso que conlleva no hacerle frente, y, para no resultar dañado al revelarlo abiertamente echa mano de esa tensión entre la transmisión de lo íntimo y el cálculo ficticio” (111).

2.5.1.1 El trauma, los demonios y la literatura como psicoanálisis

De esa manera, el proceso de purgación que implica la escritura autobiográfica es bastante parecido a la liberación alcanzada a través del método psicoanalítico, donde el objetivo es curar el trauma a través del proceso de hacer consciente lo inconsciente. Para entender esto es importante hacer énfasis en la importancia que tiene el elemento de la memoria tanto en los textos autobiográficos como en el proceso psicoanalítico: la rememoración del trauma por medio

de la memoria y la posterior concretización de éste en forma de relato, es lo que producirá su cura en ambos casos. Rescatamos a este respecto las palabras de Tzvetan Todorov:

Es sabido que el psicoanálisis atribuye un lugar central a la memoria. Así, se considera que la neurosis descansa sobre ese trastorno particular en la relación con el pasado que consiste en la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables. Su curación —mediante el análisis— pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos. Pero ¿qué hará con ellos el sujeto, a partir del momento en que los haya reintegrado a su conciencia? No tratará de atribuirles un lugar dominante—el adulto no podría regular su vida según sus recuerdos de infancia—, sino que más bien los hará retroceder a una posición periférica donde sean inofensivos; a fin de controlarlos y poder desactivarlos. Mientras estaban siendo reprimidos, los recuerdos permanecían activos (obstaculizaban la vida del sujeto); ahora que han sido recuperados, no pueden ser olvidados pero sí dejados de lado. (24)

La relación entre autobiografía y psicoanálisis es defendida por uno de las figuras emblemáticas de las escrituras del yo, Serge Doubrovsky³⁵, quien propone la práctica misma de la escritura autobiográfica como una forma, inclusive, de reemplazar el propio proceso psicoanalítico, una tesis que defiende en su estudio “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”. Ahí el autor francés declara que, a su modo de ver, la práctica de la escritura de textos autobiográficos que tanto proliferó en el siglo XIX, tuvo su continuación en el siglo XX, por un lado, a través de la narración psicoanalítica del paciente clínico, mientras que por el otro se encontraba la ficción autobiográfica (Doubrovsky, 57). Para Doubrovsky además, el trauma, que de acuerdo con la terminología de los postulados de Freud regresa a la psique a través del inconsciente a la manera de un fantasma, tiene su manifestación por medio de la diégesis novelística: “la escritura proporciona al fantasma, mediante la ficción que instaura, el cumplimiento sin cesar denegado por la realidad” (54). Es decir, el trauma o memoria dolorosa que se está plasmando en la novela, encuentra su escape por medio del hecho mismo de convertirlo a éste en ficción, pues la ficción permite cambiar a placer los hechos de la vida propia, por lo que es posible darle a ese recuerdo doloroso, el final o derrotero que se quiera en la historia novelística. De esa forma se libera al fantasma gracias al libre ejercicio de imaginación que se encuentra implícito en la escritura de ficción.

³⁵ Autor de ficción cuya obra se caracteriza por ser acaso la primera que pone en marcha el elemento autobiográfico con una plena autoconciencia de sus implicaciones teóricas y desde el conocimiento de la crítica de dichos textos, por lo que en su trabajo se presenta un juego importante respecto a la ruptura de los límites que hasta ese momento habían sido impuestos por la crítica. Es autor así mismo de artículos teóricos en torno a los textos literarios del yo. Se le atribuye la invención del neologismo de autoficción en 1977, fruto de una discusión teórica que sostuvo con Philippe Leujene respecto a los postulados de éste en su obra *El pacto autobiográfico*.

También Lacan vio en el relato clínico una forma cercana a la escritura ficcionalizada, como "un pasado historizado en el presente" donde "se trata menos de recordar que de reescribir la historia" (en Heuser, 170). No obstante, habría que recordar el íntimo vínculo que de por sí existe para la crítica literaria entre el psicoanálisis y la práctica novelística como tal. Revísense por ejemplo a este propósito la siguiente cita de Javier Cercas en su estudio "La pregunta de Vargas Llosa" (ya tratado más arriba):

hay que leer *La ciudad y los perros* como un exorcismo mediante el cual su autor trató de hacer las paces con su infancia y su adolescencia, y sobre todo con la experiencia horrible pero literariamente enriquecedora —para Vargas Llosa solo las experiencias horribles suelen ser literariamente enriquecedoras— de sus tres años en el Leoncio Prado. (483)

Estas palabras de Cercas, que están ubicadas a posteriori de su diatriba contra la lectura autobiográfica, encierran irónicamente toda la esencia de la novela autobiográfica *per se*, así como de su lectura. Aunque hay que mencionar también que, tal similitud, no se presentaba sólo para la crítica, pues recordemos el caso del propio Mario Vargas Llosa y su tesis acerca de la literatura como una forma de exorcizar los demonios del pasado. Dice lo siguiente el autor peruano en su estudio *Historia de un decidido*, al respecto de la relación del autor con sus demonios y las consecuencias que esto produce en su obra literaria:

El *por qué* escribe un novelista está visceralmente mezclado con el *sobre qué* escribe: los 'demonios' de su vida son los 'temas' de su obra. Los 'demonios': hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en 'temas' [...] El proceso de la creación narrativa es la transformación del 'demonio' en 'tema', el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal [...] la ruptura no es el resultado de un hecho único, la tragedia de un instante, sino un lento, solapado proceso, el balance de una compleja suma de experiencias negativas de la realidad. En todo caso, la única manera de averiguar el origen de esa vocación es un riguroso enfrentamiento de la vida y la obra: la revelación está en los puntos en que ambas se confunden. (90)

Las similitudes entre el planteamiento de Alberca sobre la memoria dolorosa, la autobiografía como psicoanálisis de Doubrovsky, y la del exorcismo de los demonios por medio de la literatura de Vargas Llosa, salta a la vista, claves todas que nos ayudan a comprender el mecanismo que opera en la novela *La ciudad y los perros*, es decir, la razón de por qué el autor novela su biografía en ella: curar el trauma del pasado a través de su reestructuración en el presente por medio de la técnica narrativa.

2.6 Vargas Llosa y la política, o de cómo la ideología permea la escritura

En este punto nos encontramos ante una serie de preguntas centrales referentes a la lectura autobiográfica de *La ciudad y los perros*: ¿por qué la división tan claramente marcada de su biografía en dos personajes distintos por parte del autor? ¿Cuáles son las repercusiones en el texto? ¿Y cuáles en la autfiguración del yo? Para entender la naturaleza de este juego dicotómico es preciso entender la relación que Vargas Llosa tenía entonces (durante la época de publicación de la novela, es decir los años sesenta) con la política del comunismo y la tesis del escritor comprometido.

Tanto antes como después de la fecha de publicación de la novela (1963), Vargas Llosa estuvo en serias implicaciones y permaneció constantemente cerca de la ideología izquierdista del comunismo. En el capítulo 11 de su autobiografía, titulado “Camarada Alberto”, Mario Vargas Llosa hace una breve rememoración de cómo descubrió la teoría marxista al entrar a la Universidad de San Marcos, hecho que lo llevó posteriormente a unirse como miembro del partido comunista peruano Cahuide (anécdota vivencial que después serviría como inspiración para la trama central de su novela *Conversación en la catedral*). Afiliación (que no siempre militancia) que se prolongó durante toda la década de los sesenta, con su cercanía al régimen cubano instaurado por la revolución, fenómeno histórico que en aquel entonces era idealizado en su mayoría por los intelectuales latinoamericanos. La primera visita del autor al territorio cubano fue precisamente en 1962, para cubrir como reportero los efectos de la crisis de los misiles. Mientras que su participación clara dentro del movimiento cultural auspiciado por el régimen, que tenía pretensiones manifiestas de afiliar a los intelectuales bajo su causa³⁶, está documentado por el hecho de que en 1965 formara parte del jurado del premio de novela Casa de las Américas, junto con Lezama Lima y José Cela. Además de ser en varias ocasiones miembro del comité editorial de la revista del mismo nombre.

La ciudad y los perros no estuvo ajena a este contexto, José Miguel Oviedo comenta que uno de los motores fundamentales que operan en el texto son las ideas de Sartre sobre los conceptos de escritor y literatura comprometida:

³⁶ Este tema es tratado minuciosamente por Ignacio del Valle en su conferencia “*Boom*: una lectura política”, donde menciona que Fidel Castro ambicionaba agrupar a los intelectuales latinoamericanos bajo su causa, estrategia con lo que “pretendía emular [...] a Stalin en su intento de manipular la opinión pública mundial gracias a los ‘intelectuales comprometidos’”

algunos de los influjos directos y reales (a veces reconocidos por el propio autor) que operan sobre la novela, como confirmación de algunas observaciones que, al respecto, aparecen más arriba. Proviene de tres fuentes fundamentales: el pensamiento de Sartre, con sus ideas de «libertad situada» y compromiso (57-58)

Tesis que por otra parte fue confirmada después por el propio autor, en el prólogo antes aludido de 1997, donde reza: “Para inventar su historia [...] debí primero [haber] creído en la tesis de Sartre sobre la literatura comprometida” (Vargas Llosa *Ciudad*, 3). Garayar por su parte recuerda que “eran tiempos en los que se discutía con pasión sobre la función social de la literatura y se esperaba de esta una posición combativa.” Y que “en sus declaraciones y textos de esa época y de años inmediatamente posteriores, como «La literatura es fuego», de 1967, [Vargas Llosa] reivindica el papel subversivo del escritor”. (513)

De acuerdo también a Rodríguez Monegal, Vargas Llosa sufrió una persecución por parte de la derecha del Perú no sólo por el contenido de la novela en sí (se asumió que era un ataque frontal en contra de los militares), sino por relacionar el contenido de ésta con la afiliación del autor con la causa de la revolución cubana. Mas aún, en un conversatorio sobre *La ciudad y los perros* auspiciado por el departamento cultural cubano Casa de las Américas, en el que estuvo presente el autor, Vargas Llosa fue interpelado sobre la noción autobiográfica del texto, perspectiva que él se encargó de negar totalmente (Agüero, Larco, Fornet, Vargas Llosa, 76). Existe la posibilidad, además, de que tal opinión pudiera haber modificado el horizonte de experiencia de la crítica, lo que les negaría la capacidad de interpretar el texto de forma autobiográfica.

El contexto anteriormente expuesto nos ayuda a entender el recelo expresado por Vargas Llosa ante la posibilidad de que su texto fuera leído de manera autobiográfica durante la época, pues tal no recaía únicamente en un pudor de índole personal, sino que poseía connotaciones ideológicas. El hecho de dedicar el oficio de la escritura al examen de la vida personal rozaba peligrosamente los valores del individualismo burgués, al cual estaba enfrentado de acuerdo con la ideología política y discursiva que defendía en aquel entonces. Esto daría, además, otra interpretación a la estrategia de ocultamiento a través del encubrimiento de la identidad nominal, pues Alberca comenta al respecto que el autor

se sirve de un registro que le permite hablar de sí mismo tras el disfraz ficticio sin poner en peligro su prestigio social. De este modo, escapa de la reprobación moral y de la acusación de narcisismo autocomplaciente [...] Para no ser reprobado o acusado [...] el novelista se oculta tras la máscara novelesca por pudor y por pura necesidad de autodefensa. (103-104)

Esto además explicaría por qué, una vez terminada su relación con el régimen y al entrar en una etapa de distanciamiento con la ideología marxista socialista, el autor pasaría a producir textos del yo donde el despliegue de la subjetividad y su individualidad es mucho más claro y pronunciado, y donde el encubrimiento de la identidad nominal ya no es necesario ni le preocupa. Tal es el caso de la ya mencionada autoficción *La tía Julia y el escribidor*, y de su autobiografía *El pez en el agua*³⁷.

2.7 La doble autofiguración del yo: Alberto y Arana, el poeta y el esclavo

Todo esto nos ayuda a entender la dinámica de doble autofiguración que se presenta en *La ciudad y los perros*, pues en la novela los dos personajes contenedores de la biografía de Vargas Llosa, Alberto y Arana, son revelados como personajes pronunciadamente antitéticos: primero, de personalidad opuesta (Alberto es carismático e ingenioso, lo que le granjea salvarse del *bullying* de sus compañeros, pues lo respetan por su habilidad para insultar, mientras que Arana es débil, introvertido y taciturno, lo que provoca que sea el centro del abuso y la crueldad de toda la cuadra); segundo, con una distinción clara en su clase social (Alberto pertenece a la clase alta mientras que Arana a la clase baja)³⁸; y tercero, con un desenlace en el final de la historia radicalmente distinto (Alberto se introduce a la sociedad como miembro privilegiado de la burguesía, y su vida llena de comodidades le permite rápidamente olvidar el infierno que significó el colegio militar, mientras que Arana es asesinado a la mitad de la novela).

Pero también en el propio reparto de experiencias de la vida del autor, Arana parece llevarse aún en ese aspecto la peor parte. En relación al padre, figura central del trauma del autor durante su niñez, su idiosincrasia también es dividida en esta doble autofiguración que se presenta en la novela, y su persona, o mejor dicho los vicios de su personalidad, se reparten entre

³⁷ Su afiliación al comunismo, y por tanto al rechazo de cierto individualismo, explica también por qué en un principio necesita del mecanismo de ocultamiento de la novela autobiográfica para contar el episodio de su estancia en el Leoncio Prado, y por qué después ya lo puede contar abiertamente sin problemas por ejemplo en su autobiografía.

³⁸ Dice Efraín Kristal que, en este sentido, el personaje de Teresa es una figura clave para entender el juego de clases sociales en la novela: “Teresa es un personaje con el cual Vargas Llosa aclara las jerarquías sociales de su novela: el colegio Leoncio Prado representa para Alberto un contacto con adolescentes de clases inferiores a la suya, pero para Teresa y su tía es una institución prestigiosa. El mundo de Teresa y su tía es, a su vez, socialmente superior al que el Jaguar ha conocido de niño, pero inferior al de Ricardo. Teresa es una conquista fácil para Alberto que todavía no sabe cómo imponerse con las muchachas de su propia clase social, las que pertenecen al sector dominante del país.” (548)

los dos personajes: como mujeriego en uno, y como golpeador en el otro. A Arana le toca lidiar con el segundo, el cual es también con diferencia el peor (Kristal, 546). Otro aspecto que evidencia la desigualdad en el trato de los personajes, se muestra en la elección de sus sobrenombres, “el poeta” para Alberto, y “el esclavo” para Arana, siendo éste último bastante significativo en lo que refiere a la escala de valores de la representación social.

Relacionar esta doble autofiguración con la ideología política del autor y su afiliación a la tesis del escritor comprometido, nos permite deducir que en la *La ciudad y los perros* opera un doble ficcionalización de la subjetividad que sigue la lógica del esquema marxista del poder, donde se propone un sistema binario entre las figuras de opresor y oprimido. Así pues, Alberto representaría al burgués en todo su privilegio e hipocresía, mientras que Arana haría el papel del oprimido, es decir de víctima, lo que explica tanto su muerte a la mitad de la novela como la propia semántica de su sobrenombre. Se cumpliría de esta manera en la autofiguración de *La ciudad y los perros* lo que Doubrovsky denominó como el estado último de la fractura del sujeto en el pasado siglo y, por añadidura, su mayor deseo: el poder habitar al mismo tiempo dos polos opuestos en la representación social

El campo de la palabra [...] abre el espacio de un goce prohibido e inédito: ocupar los dos lugares simétricos incompatibles [...] Este ser de huida en perpetuo desdoblamiento instala el relato de su historia personal en una contradicción incesante [...] He ahí repercutida, en el lugar mismo donde intenta curarla o resolverla, la propia fractura del sujeto, la doble postulación contraria de su deseo: ocupar simultáneamente dos lugares antitéticos (54-59)³⁹

³⁹ Esto podría acercar a *La ciudad y los perros* a una concepción cercana de lo que fue la fragmentación del sujeto en el pasado siglo. Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la proliferación de la autobiografía primó durante gran parte del siglo XVIII y todo el XIX, gracias a los preceptos instaurados por los pensadores ilustrados, como la autonomía del sujeto, el individualismo burgués, el modelo económico capitalista y la posibilidad de llegar a una verdad. En el siglo XX, no obstante, el panorama cambia radicalmente debido al fenómeno histórico y cultural conocido como modernidad, cuya actitud consistía en poner en cuestionamiento los postulados de la ilustración y desafiarlos. Como se recordará también uno de los conceptos que entró bajo sospecha fue la noción de sujeto y su supuesta unidad, contrapunto que derivó en su consecuente fractura y fragmentación. Tal panorama encontraría resonancia dentro del campo del ejercicio literario, los autores comenzarían a desconfiar de la posibilidad de representar sujetos aún en el campo de la literatura, por lo que optarían más bien por representar personajes en ruptura y fragmentación.

Dentro de este panorama de sospecha ante la unidad del sujeto, la literatura del yo encontró que, a través de la representación por medio de la ficción, se posibilitaba un medio mucho más válido para la construcción del yo que el que operaba en la autobiografía clásica, pues la sola categoría de lo ficcional en el texto, implicaba desechar las pretensiones de verdad involucradas en el discurso “histórico” de la autobiografía tradicional. De igual modo, el campo de la ficción resultaba perfecto para desarrollar la complejidad del yo que en realidad es muchos yos al mismo tiempo, pues al abandonar la representación ficticia toda intención de verdad, el yo literario se concebía justamente como un yo posible que representaba un solo escenario de sus infinitas probabilidades.

Rescatamos nuevamente el contenido de un fragmento de la autobiografía de Vargas Llosa *El pez en el agua*. En el capítulo tres de la misma, titulado “Lima la horrible”, cuenta el autor que en la época de su niñez, marcada por la tormentosa relación con su padre, el pequeño Mario vivía la posibilidad de sustraerse temporalmente de aquel infierno a través de las visitas que semanalmente realizaba a casa de sus tíos. Éstos vivían en Miraflores, barrio de la alta burguesía limeña durante la época. La constante convivencia con el barrio y su respectivo círculo social, instruyeron en el niño Vargas Llosa muchas de las visiones, prácticas y concepciones características de dicha clase. De ese modo, se podría decir que durante la mitad de su niñez Vargas Llosa vivió como un típico miembro de la burguesía limeña, interiorizando dentro de sí la cosmovisión de dicho grupo. Muchos años después estas memorias, una vez afiliado a la ideología marxista, acaso pudieron haberle influido un sentimiento de culpabilidad, la cual intenta enmendar a través de esta doble autfiguración entre Alberto y Arana, es decir entre el burgués y la víctima de clase baja.

Como se recordará, la autfiguración implica el montar una imagen que el autor quiere dar de sí mismo de cara al público. Es una imagen en ese sentido artificial, construida con el fin de ajustarse a determinado tipo de discurso y provocar ciertos juicios y opiniones en el receptor de dicha imagen, es decir el lector. De esa manera se puede decir que Vargas Llosa manipula el pasado de su niñez en consonancia con la ideología política que defendía en aquel entonces, para agradar precisamente al lector militante de este mismo grupo. La imagen de yo que se monta en la novela lleva el fin específico de causar ciertas impresiones que se amolden y complazcan el discurso de la estética del marxismo y la escritura comprometida.

Es de notar, a este respecto, cómo la figura de Alberto en su condición de burgués se convierte en el centro de crítica de toda la novela (y no los militares, o el sistema, como se podría pensar en una primera aproximación al texto, aunque este segundo podría ser factible en la medida en que se entienda al sistema como un organismo íntimamente burgués). Pues la crítica señala que el tema central de la novela versa sobre la naturaleza del miembro de la sociedad

Observamos pues que *La ciudad y los perros* se amolda perfectamente dentro del contexto apenas exhibido, ya que en la novela, el contenido biográfico de la vida de Vargas Llosa se divide en dos personajes distintos, siendo de esa forma un perfecto exponente de la crisis del sujeto y de su fragmentación que dominó las discusiones teóricas a mitad del siglo pasado. Se sigue de lo anterior que en la novela de Vargas Llosa podemos hablar de una doble autfiguración.

como un impostor, idea que obtiene su exponente más claro en la figura de Alberto, pues es el impostor por antonomasia en la novela. A diferencia de la mayoría de cadetes, los cuales se encuentran internados en el Leoncio Prado debido a un estatus de pobreza, un futuro incierto o directamente a la ausencia de los padres (o en el singular caso de Arana, debido a la tiranía de la figura paterna), Alberto está ahí simplemente por causa de una ridícula decepción amorosa con una chica de su barrio. Se gana el respeto de los cadetes debido a su actividad de escritura de novelas pornográficas y a su ingenio para insultar, pero él simula que es bravo, que sabe pelear y que por tanto dicho respeto es producto de su hombría. En Arana encuentra la única persona del colegio que lo considera realmente un amigo, la respuesta de Alberto a esta actitud es traicionarlo robándole a Tere, su enamorada, a sus espaldas. Esta traición será lo que le provoque un inmenso sentimiento de culpa a la muerte de Arana, y no una tristeza natural producto del cariño de la amistad. Y en la segunda parte de la novela, cuando Alberto lucha en apariencia de forma ferviente para que se sepa la verdad de la muerte de Arana, reclusa fácilmente cuando es enfrentado con chantajes, y una vez cerrado el caso, es el primero en olvidarse del asunto y vivir una vida feliz y llena de comodidades al salir del colegio.

A este mismo respecto, dice Kristal en cuanto al desenlace de Alberto en la novela, siguiendo los comentarios del propio autor en entrevista con Luis Harss:

la transformación final de Alberto en un individuo indiferente a la inmoralidad aclara el tema principal de la novela: el triunfo de la institución corrupta que contribuye a la reproducción de una sociedad viciada que los cadetes creían violentar con sus secretas transgresiones, pero que en realidad estaban ayudando a consolidar. Se trata una sociedad que sabe disimular sus injusticias. Así, el tema de *La ciudad y los perros* entronca con la convicción que Vargas Llosa tenía de la burguesía peruana en su época socialista como una clase social que carece de escrúpulos morales: de una manera muy indirecta, muy insidiosa, muy hipócrita [se manifiesta la violencia en la sociedad peruana en] el caso de las familias que pertenecen a una alta burguesía, que no tienen la impresión de ser los beneficiarios de la violencia [del] ambiente, pero de todos modos están condicionados por ella (Harss, 1966: 433). (554-555)

Es de destacar además que, en la autofiguración de autores literarios, muchas veces se produce una representación de la figura del escritor. Es decir que en este tipo de obras de ficción autobiográfica, es común encontrar que los personajes que son el envase de la biografía del autor (generalmente, el protagonista) muchas veces son personajes que también son escritores por afición o profesión, pues se comprende son concebidos a reflejo de la idiosincrasia de la propia persona del autor. Este ejercicio suele dar pie en este tipo de textos a una serie de reflexiones sobre la escritura y toda la parafernalia que la rodea.

Eso es lo que ocurre en *La ciudad y los perros* con Alberto, de ahí que su sobrenombre sea “el poeta”. Lo interesante de este hecho, sin embargo, es observar cómo, en consonancia con la estrategia general de concentrar en la figura de Alberto mucha de la crítica de la novela, su oficio como escritor resulta completamente deleznable una vez bien analizado. La literatura que practica el personaje gira en torno a temas eróticos y sexuales, por lo que cae en la clasificación de literatura evasiva según la tesis del escritor comprometido⁴⁰. Tal vez como no puede ser de otra manera, al venir dicho ejercicio por parte de un burgués. Pero por si eso no fuera poco, su escritura resulta así mismo profundamente hipócrita, pues Alberto no posee las experiencias sexuales necesarias para desarrollar las tramas eróticas que describe. Dice Kristal a este respecto:

Es irónico que sea él —que aceptó la determinación de su padre para internarlo en el colegio Leoncio Prado por la humillación sentida al fracasar en su romance con Helena, una muchacha de su propia clase social— quien escriba cartas de amor para las enamoradas de sus condiscípulos y que los cautive escribiendo cuentos pornográficos que relatan aventuras sexuales del jirón Huatica, la calle de prostíbulos frecuentada por los cadetes del Leoncio Prado, cuando son ellos, y no él quienes han tenido experiencias sexuales (547)

Finalmente, la posición antitética que ocupan los personajes entre los polos de opresor y oprimido, se ve reforzada por el propio privilegio del que cada uno goza dentro del texto narrativo. Alberto tiene el privilegio a lo largo del relato de acceder alternadamente a la narración directa en primera persona, quizá como símbolo de su condición de burgués, dada como se sabe al individualismo. Arana por su parte, quizá así mismo como símbolo de su condición de víctima, es alguien sin voz, que no sólo nunca llega a obtener el privilegio de narrar desde el yo, sino que encima es un personaje desprovisto de memoria, pues no es dueño de su propio pasado. A este respecto, retomemos nuevamente la cita de Tzvetan Todorov acerca de la importancia de la memoria como un arma contra la injusticia civil:

se puede comprender por qué la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria [pues] la reconstrucción del pasado ya [es] vista como un acto de oposición al poder (14)

⁴⁰ Desde esta perspectiva, la propia naturaleza del sobrenombre que se le otorga a Alberto, “el poeta”, encuentra resonancia con la idea de concebir al personaje como un pobre escritor, si se toma en cuenta que Sartre desdenaba a la poesía por considerarla a ésta el género evasivo (es decir burgués) por excelencia. En ese sentido, la semántica del sobrenombre “poeta” sería tan significativa como la del “esclavo” en cuanto al símbolo y significación que se pretende imprimir en el personaje, y por extensión en la autofiguración. De ese modo, podemos decir que la doble autofiguración de lógica marxista comenzaría a configurarse desde la propia semántica del nombre.

Si la memoria es la única arma de la que dispone el individuo común para luchar en contra del discurso oficial del poder, Arana, el esclavo, de acuerdo con la semántica de su nombre, está completamente desarmado, pues carece de ella. Su memoria está depositada únicamente en manos del narrador omnisciente, y es éste el que se encarga en todo momento de la reminiscencia de su pasado. Para enfatizar en esto, es de destacar cómo la novela abre en todo momento la rememoración de hechos pasados con marcas textuales que acentúan el olvido del personaje: “Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry”, “Ha olvidado los hechos minúsculos”, “Ha olvidado también el resto de aquella noche”, “Ha olvidado ese mediodía claro, sin llovizna y sin sol”, “Ha olvidado también que al día siguiente estuvo mucho tiempo con los ojos cerrados después de despertar” (*Ciudad*, 14-199), etc. De acuerdo con Oviedo, este “acorde conmovido” por parte del narrador en torno a la posición de Arana “parece señalar su condición singular, su calidad de víctima (la oveja entre los lobos)”, concluyendo que “Arana no guarda memoria de los hechos mismos, sino de su propia humillación” (55): “pero no ha olvidado el desánimo, la amargura, el rencor, el miedo que reinaban en su corazón y ocupaban sus noches” (*Ciudad*, 199).

De esa manera la novela nos lo presenta como un ser cuya ontología se ve reducida a la sensación pura del dolor: es puro cuerpo, puro sufrimiento. Esto acentúa así mismo su condición de víctima (de esclavo) si consideramos las palabras al respecto de José Amícola, quien comenta que tradicionalmente el sujeto que opera desde el poder se autoconoce desde la esfera de la conciencia pura y la razón. A diferencia del ser marginal, que se construye a través el cuerpo, pues ello es lo único que conoce al ser el elemento al que la estructura de poder lo ha reducido.

En resumen, en un primer nivel, el autor convierte los recuerdos de su infancia en una autofiguración burguesa que se vuelve el centro de crítica en la novela. En consonancia con los preceptos de la ideología que defendía en aquel momento, Vargas Llosa pudiera de esa forma redimir una posible culpa por haber vivido durante su infancia como miembro de la clase social a vencer. Mientras que a la par, en un segundo nivel, monta una autofiguración de víctima, logrando de esa manera, al mismo tiempo, redimir su pasado infantil exaltando las partes dolorosas de su niñez y posicionándose en el lugar del oprimido. De ese modo, Vargas Llosa utiliza el motor autobiográfico del periodo de su niñez para montarlo en una doble autofiguración que cumple el doble objetivo de la teoría marxista: atacar al burgués y defender a la víctima.

No olvidemos por otra parte que, en armonía con todo lo dicho hasta el momento, la crítica a la burguesía fue un tema central de la obra de Vargas Llosa durante la época. Así, *Los cachorros* (1967) gira en torno a Pichula Cuellar, un niño miembro de la burguesía limeña que debido a una castración sufrida por la mordida de un perro, y a la posterior pérdida de su virilidad, sufre una exclusión progresiva por parte del círculo burgués que lo rodea, lo que acaba destruyéndolo. O parafraseando las palabras de Benedetti, el perro le quita la virilidad, pero los burgueses le quitan la vida. *Conversación en la Catedral* (1969) plantea esta misma cuestión dicotómica en la figura de Zavala, quien pertenece a una de las más poderosas familias burguesas del país, pero que al entrar a la universidad de San Marcos y afiliarse al marxismo, adquiere una supuesta conciencia de clase y se pasa toda la vida sintiendo una profunda culpabilidad de este hecho. De la misma forma el personaje centra por completo su odio en la figura de su padre, en la que observa al capitalista por excelencia. No es de sorprender, por tanto, que *La ciudad y los perros* opere bajo esa misma lógica.

2.8 De la memoria individual a la memoria colectiva: *La ciudad y los perros* dentro de la tradición del giro subjetivo y las escrituras del yo como un arma en contra de la dictadura

Mucho ha dicho la crítica al respecto, por otro lado, que *La ciudad y los perros* es un fiel testimonio de lo que era la condición de la vida peruana de la época. Resulta provechoso en relación a esto recordar que la época en la que Vargas Llosa estuvo en el Leoncio Prado corresponde políticamente a la etapa del Ochismo⁴¹, es decir a la dictadura de Manuel Odría. Un tiempo social y político que marcó considerablemente al autor. De esa manera, y siguiendo la lógica de la cita anteriormente expuesta de Todorov, podríamos considerar también al propio ejercicio de rememoración por parte del escritor, es decir, al hecho de plasmar a través de la escritura recuerdos de su niñez que datan de un periodo dictatorial, como un ejercicio de denuncia que hace contrapeso a la historia oficial que dejó plasmada el régimen de aquellos tiempos.

Dicho de otra manera, si tomamos a consideración este trasfondo, *La ciudad y los perros* podría leerse también en clave de crítica hacia la dictadura, lo que puede otorgar igualmente significado a la autofiguración. La crítica ha resaltado varias veces el hecho de que el colegio

⁴¹ Nombre popular que se le adjudicó al periodo de ocho años que duró la dictadura de Manuel Odría. Dicho periodo se sucedió de 1948 a 1956, mientras que Vargas Llosa ingresa en el Leoncio Prado en el año 1950.

Leoncio Prado funge como una alegoría que resume en su constitución a toda la sociedad peruana, por lo que se le denomina como un microcosmos (Oviedo, 39) (Rodríguez Monegal, 49), (Kristal, 540), (Carlos Garayar, 513), Cercas por su parte lo explica de esta manera:

el colegio es un microcosmos o una metáfora de la ciudad (y, por extensión, del país): allí se reúnen gentes de todas las clases sociales, de todas las razas y todas procedencias (blancos, negros, indios, cholos, costeños, serranos); allí impera, concentrado y multiplicado por la disciplina militar, el mismo sistema de valores hipócrita, machista, feroz y sin escrúpulos y la misma visión del mundo brutal y férreamente jerarquizada que domina en la ciudad. (484)

Si el colegio es el país y la población estudiantil sus ciudadanos, entonces las autoridades militares serían por extensión el Estado, o, dicho de otro modo, la dictadura militar de Odría (si bien esto realmente podría ser aplicado a cualquier caso latinoamericano, recordando que el yugo de los estados dictatoriales fue el problema central para la región en el siglo XX, en un principio o primer nivel literal asumimos que la novela habla del Perú). Si conectamos esta idea con la autofiguración del personaje de Arana, el esclavo, su condición de víctima, queda esclarecida de forma mucho más clara. Cobra, incluso, una significación universal, pues representaría en términos generales a la figura del asesinado cuya muerte es silenciada y maquillada por el Estado.

En el momento en que Arana es asesinado a la mitad de la novela, el rumbo de la trama cambia radicalmente y pasará a convertirse en una historia sobre el despliegue de la censura y la hipocresía por parte del poder. Debido a que el asesinato ocurrió dentro de las instalaciones del colegio, las autoridades del mismo, es decir los militares, son los responsables directos que deberán responder por dicho crimen, y, para no ver su imagen corrompida públicamente, intentarán ocultar el suceso generando una versión falsa de los hechos. La nueva versión inventada arguye que el cadete Arana se provocó la muerte él mismo al dispararse con su propio rifle durante una sesión de maniobras de práctica. Algo que por otro lado, argumentan, no es de extrañarse considerando que Arana era un cadete torpe y mediocre, que no había asimilado las enseñanzas del colegio correctamente. Dicho planteamiento trae muy a colación la estrategia (ya terriblemente proverbial, por desgracia) a través de la cual diversas dictaduras militares silencian la muerte de sus víctimas, tapando y maquillando el crimen (producto de su propia violencia coercitiva y totalitaria) a la vez que generan a su conveniencia una “versión histórica” del hecho, en la que por supuesto salen absueltos. La muerte de Arana es, de esta manera, un símbolo que alegoriza la lucha por la memoria de los crímenes del Estado, la memoria de los muertos y desaparecidos. Una lucha que es central para las sociedades azotadas bajo el yugo de los Estados

dictatoriales, pues es una lucha que opone el discurso de la subjetividad de las víctimas al discurso histórico oficial.

Se puede decir, en ese sentido, que el mecanismo autobiográfico que opera en *La ciudad y los perros* comienza desde el motor individual, para tratar posteriormente problemas que conciernen a la colectividad. Al rescatar de la memoria la experiencia de un solo hombre, se tratan en el texto problemas que en realidad inmiscuyen a toda una nación. Este uso de la narrativa autobiográfica que tiene como fin contar la historia de periodos políticos de opresión desde una perspectiva subjetiva, se acerca mucho a lo que Beatriz Sarlo describió como el giro subjetivo en Latinoamérica, tema abordado anteriormente en el apartado 1.2.7 del primer capítulo. Lo que inscribiría por tanto a *La ciudad y los perros* dentro de la tradición de escrituras del yo hispanoamericanas que ponen las urgencias colectivas por encima de las individuales. Algo que como se recordará Sylvia Molloy consideraba el modelo hispanoamericano por antonomasia, pues dominó todo el siglo XIX y su influencia sería heredada por el siglo XX, un aspecto que atestiguamos precisamente con la novela de Vargas Llosa. Comenta la autora al respecto:

Si por una parte esta combinación de lo personal y de lo comunitario restringe el análisis del yo, tan a menudo asociado con la autobiografía. [...] por otra parte tiene la ventaja de captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad, de permitir otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto. (20)

Finalmente, son de destacar también a este respecto las palabras de un autor como Miguel Oviedo, el canon de la crítica vargasllosiana, quien dirá que *La ciudad y los perros* gira en torno al íntimo problema hispanoamericano del “clásico dilema entre individuo y sociedad” (57).

2.9 A manera de conclusión: autofiguración positiva y negativa

Esa lógica marxista que domina la relación entre la doble autofiguración de Alberto y Arana, se cierra en la intención de otorgarle a uno y a otro una noción positiva y negativa. Ya se dijo cómo en Alberto se centra gran parte de la carga crítica de la novela por resumir en su figura los valores de la burguesía, de lo que se sigue que su autofiguración resultaría negativa. Pero es acaso más interesante destacar cómo en Arana se concentran todos los valores positivos de acuerdo con la perspectiva ideológica antes aludida: ser una víctima y estar, en general, en el margen discursivo, ser un símbolo de la lucha contra el Estado corrupto y, por último, dar pie a que a partir de su lectura simbólica se despoje al personaje de toda noción individualista y sirva a

una causa social colectiva. La autofiguración por tanto resulta completamente positiva en este caso.

Finalmente, la muerte de Arana en la novela está relacionada también con la liberación del trauma, tarea que se recordará está implícita en la escritura del texto autobiográfico. En este caso, se trata del trauma del enfrentamiento con el padre, seguido del trauma de los tormentosos años de abuso físico y psicológico dentro del colegio Leoncio Prado. La autofiguración de Arana funcionaría de esa manera también como una especie de venganza, como un modo de lograr hacer las paces con el pasado. Con su asesinato en la novela, el personaje cumple su propia fantasía de morir en el colegio para provocar la culpabilidad de su padre, quien es responsable de su ingreso, lo cual al mismo tiempo provocaría también un subsecuente castigo por parte de la divinidad: “El pensó: «Si me mato, será culpa de ellos y se irán al infierno»” (*Ciudad*, 95). Es probable que Vargas Llosa tuviera pensamientos similares al respecto de ese periodo de su pasado, si retomamos sus palabras en cuanto a la tesis del “autor y sus demonios”, esta novela es una manera de venganza en contra del pasado, de cumplir la fantasías que nunca tuvieron lugar en la realidad. Aunque también se puede argumentar que la muerte del esclavo en la novela busca simbolizar una muerte metafórica de ese pasado tormentoso del autor, y de esa manera una forma en la que el yo pueda liberarse de su trauma. En términos freudianos, dicho episodio haría las veces de un parricidio, en el sentido de ser una forma de liberación de la figura del padre, y de la disciplina que en aquel entonces sometió sobre él. Ambas lecturas, no obstante, admiten que la autofiguración del yo en la figura de Arana posibilitan la purgación de los traumas del pasado. En ese sentido, la autofiguración de Arana es mucho más importante que la de Alberto, debido a que tiene como fin liberar al yo de su trauma, que ya sea desde el concepto del yo en crisis de Molloy, el de memoria traumática de Alberca, o el de trauma de la psique de Doubrovsky, es el tema central de la autofiguración en la novela autobiográfica.

Sea como sea, queda demostrado que una lectura autobiográfica de esta novela puede arrojar muchas luces acerca de su configuración, además de ser ampliamente benéfica para su cabal entendimiento. Por último, que una lectura de esta índole no es limitar la perspectiva sobre el texto al centralizarlo en la figura del autor, pues como se vio a lo largo de las citas de este trabajo, en realidad la lectura autobiográfica retoma muchas nociones de lo que la crítica tradicional ha dicho ya sobre esta novela, pero llevándolas al terreno de su enfoque. Más aún, el

ejercicio de representación autobiográfica y su interpretación no limita la significación de la obra literaria pues, como se observó, las nociones de significación universal siguen presentes en ella.

Capítulo 3

La autofiguración en la novela de autoficción, *La tía Julia y el escribidor*

“Había dicho la verdad verdadera, y la había transformado en la mentira más auténtica”

-Nathaniel Hawthorne

3.1 Punto de inflexión: Vargas Llosa rompe con la ideología comunista

Como se vio en el capítulo anterior, la estrecha relación de Vargas Llosa con el comunismo permeó no sólo su quehacer político sino también todo su ejercicio literario, pues atravesó directamente los mensajes y temáticas de sus obras. Sin embargo, esto cambiaría radicalmente gracias al quiebre que se produjo entre los intelectuales latinoamericanos y el régimen cubano con el así llamado “caso Padilla” en 1971.

“Los hechos, por muy conocidos, pueden resumirse sucintamente: el 20 de marzo de 1971, Herberto Padilla fue detenido y acusado de haber estado involucrado en actividades contrarrevolucionarias [...] Después de treinta y ocho días en la cárcel, se presentó en la UNEFAC para admitir públicamente sus errores” (235), dice Claudia Gilman en su ensayo *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Previo a su arresto, Herberto Padilla ya rozaba peligrosamente en su actividad literaria el borde de lo permisible por el régimen cubano, Gilman de hecho lo describe como un escritor que desempeñaba el papel de “*enfant terrible* y provocador de la literatura cubana” (233), por lo que puede decirse que el tema de su detención era únicamente cuestión de tiempo.

Ante este panorama un grupo de intelectuales bastante renombrados, quienes hasta el momento habían estado trabajando muy de cerca con el régimen cubano a través de su proyecto cultural (como hemos visto en el capítulo anterior, gran parte de lo así considerado *Boom* latinoamericano), y entre los cuales se encontraba Vargas Llosa, escriben una carta a Fidel Castro expresando su preocupación⁴² por su colega cubano, en un tono de conciliación en el que se

⁴²No obstante, aunque esta era la fachada de cara al público, las tensiones entre los dos grupos que se enfrentaron (los que estaban completamente a favor del régimen, contra aquellos que presentaban diversas objeciones a el mismo) en la escena cultural latinoamericana durante el escándalo del caso Padilla, derivaban realmente de un enfrentamiento que ya estaba produciéndose en años anteriores, sólo que de manera oculta. Dice al respecto Gilman en su citado ensayo: “fue sólo el momento visible y público de una grieta que los intelectuales latinoamericanos venían intentando reparar por su cuenta y sin hacer mucho ruido en torno a su existencia” (233).

muestran claramente confiados en la posibilidad de un diálogo y en un subsecuente reconducir de los hechos. En respuesta, el régimen cubano hizo circular a través de Prensa Latina la versión taquigráfica de la autocrítica de Padilla antes citada, la cual, de acuerdo con las palabras de Goytisolo escritas muchos años después de lo ocurrido, era un esperpéntico mea culpa que hacía las veces de un *remake* paródico de las “confesiones” de los presos stalinianos (Gilman, 240). Ante tal respuesta el grupo de intelectuales que hubo realizado el reclamo, reaccionaron ahora sí con enorme alarma respecto a la situación. Pues se trataba de un gravísimo acto de censura que hacía recordar la represión nazi en Alemania treinta años atrás, y del cual recordemos en ese momento todavía la ideología comunista se presentaba como su contraparte, alternativa y solución⁴³.

Esto provocará la elaboración de una segunda carta en la que se sumaban varias firmas más (juntando un total de 62 nombres), la cual se remitió al periódico *Le Monde*. Citando las palabras de Claudia Gilman:

Esta vez, se trataba de una carta de ruptura. Comunicando su ‘vergüenza’ y su ‘colera’, los firmantes afirmaban, en la “Segunda carta al Comandante Fidel Castro”, que el “lastimoso” texto firmado por Padilla sólo podía haberse obtenido mediante “métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionaria”. La que denominaban “penosa mascarada de autocrítica” les recordaba “los momentos más sórdidos de la época del stalinismo”. Sólo una extremada cercanía respecto del destinatario explicaba el párrafo final: “Quisieramos que la revolución cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo” (241)

La respuesta por parte del régimen cubano no se hizo esperar. Entre el 23 y 30 de abril se realizó en La Habana el primer Congreso Nacional de Cultura, en donde las autoridades locales exponían la nueva política del régimen respecto a los intelectuales: un descarte absoluto de la posibilidad de que “el hombre del futuro” proviniera de las filas de los intelectuales existentes. Se proclamó por la necesidad de mantener “la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo” ante “las influencias culturales negativas que pugnan por penetrar en nuestro medio. (Gilman, 241-242) En su discurso de clausura del congreso en cuestión, Fidel Castro fue todavía más explícito:

[Los intelectuales latinoamericanos eran directamente unas basuras], unos descarados que en vez de estar en la trincherera de combate “vivían en los salones burgueses usufructuando la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas

⁴³Debe recordarse a este propósito que los escándalos del Stalinismo aun eran relativamente escamoteados por este grupo de intelectuales, situación que cambiaría de forma radical cuando, cuatro años después, se presentara el caso Solzhenitsyn. El cual ya no sólo realizaba una crítica de esta noción, sino que directamente la echaba por tierra, al mostrar las similitudes que guardaban el régimen nazi del terror con el gobierno soviético.

latinoamericanos”. Esos intelectuales no eran sino ‘agentillos’ del colonialismo cultural, que estaban en guerra contra Cuba. (Gilman, 242)

De esa forma se produjo la ruptura definitiva entre un gran número de intelectuales latinoamericanos y el régimen cubano, nombres entre los cuales se encontraba el de nuestro autor, Mario Vargas Llosa. Dicha ruptura tuvo una resonancia importante en la obra del escritor peruano, recordemos que hasta el momento el tema que unificaba sus novelas era el de la crítica frontal a la burguesía y la denuncia de los distintos problemas que aquejaban al pueblo latinoamericano. Con este crucial suceso, operaría en Vargas Llosa un cambio radical respecto a su postura con la literatura, y se inauguraría en su obra toda una etapa de simple recreación literaria, o dicho en término de ideología marxista, de literatura de evasión.

Este cambio en la obra de Vargas Llosa pudo apreciarse de forma inmediata con su primera novela publicada después del episodio de ruptura, *Pantaleón y las visitadoras*. En ella, el autor por primera vez no anteponía una intencionalidad política en el mensaje de la novela, sino que ésta consistía en un puro ejercicio lúdico, pues se trataba de una novela con temática de comedia y humor. En un conversatorio en la Feria del libro de Bogotá del 2014 con Juan Gabriel Vázquez, Vargas Llosa comenta que él se había autoimpuesto el humor como algo prohibido, gracias a las enseñanzas de Sartre sobre la literatura comprometida:

JGV: Hay una transformación que a mí siempre me ha interesado mucho, a partir de finales de los sesenta en tus novelas. Dijiste en alguna entrevista que hasta ese momento habías sentido una especie de reticencia frente al uso del humor. Que te parecía que reducía la gravedad de las historias o les quitaba tensión o algo así.

MVLL: Era el mal ejemplo de Sartre, yo fui muy Sartreano, y Sartre pues era un hombre muy inteligente pero era un hombre desprovisto de humor cuando escribía. En la enorme obra que ha dejado Sartre no hay una sonrisa, una sola, no hay, siempre estuvo serio. Era uno de esos escritores que como decía Cortázar se ponía la corbata y el saco para escribir. Entonces yo creo que a los discípulos de Sartre, aunque no nos lo dijera, estábamos impregnados con la idea de que el humor era reñido [sic] con la literatura seria. Que hacer humor en literatura era de alguna manera irrealizar una literatura que debía estar profundamente comprometida con la realidad vivida. Entonces creo que por eso hasta *Conversación en la Catedral* probablemente pues el humor es muy menor y muy precario en lo que escribí.

Es decir que la literatura de humor era considerada como una forma de arte de evasión, o de arte burgués, de acuerdo con los preceptos del escritor comprometido del filósofo francés. Pero, tras este momento de cambio que significó un importante desplazamiento político-ideológico en la carrera del autor, Vargas Llosa iría todavía más allá en su resignificación de la

figura de Sartre. En el mismo año 2015, en un conversatorio con motivo de los cincuenta años de la editorial Alfaguara, Vargas Llosa comentaba respecto a su viejo ídolo:

Un caso dramático para mí es el de Sartre. Yo leí a Sartre de joven con enorme entusiasmo. Me dio una idea de la literatura, me dio una idea de la función de la literatura. Le creía todo, todos los zig zags políticos de los que estaba llena su vida, pues yo trataba de seguirlo, aunque me extraviaba también en el camino. Pero Sartre es un escritor que yo no puedo leer hoy día sin sentir que estaba profundamente equivocado. Que Sartre era verboso, que lo que me parecía una inteligencia deslumbrante era una inteligencia cacofónica, repetitiva. Que escribía en un pésimo francés, frases largas, complicadas, y muchas veces digamos de una oscuridad tramposa, porque no era profundidad sino pura oscuridad. Y las novelas que yo leí cuando estaba todavía en el colegio, novelas como *Los caminos de la libertad*, me parecen malas imitaciones de Dos Passos. En fin, creo que es un escritor que a mí se me ha desplomado, habiendo sido cuando yo era joven un escritor importantísimo para mí en los comienzos de mi vocación. Es digamos la decepción más grande que yo he tenido con un escritor.

De esa manera, su divorcio con la ideología comunista-socialista se ejemplifica perfectamente en su divorcio personal con las ideas de Sartre. Como se recordará del capítulo anterior, las ideas del filósofo francés respecto a la función de la literatura jugaron un papel muy importante en la concepción de *La ciudad y los perros*, hasta el punto que el epígrafe que abre la novela es una cita del pensador. En diversas entrevistas de la época (la década de los sesenta) Vargas Llosa comentaba que su modelo a seguir era Sartre, y que la figura que menos le gustaba era la de Camus, debido al obvio enfrentamiento entre ambos autores. Sin embargo, para los setentas, Vargas Llosa habrá invertido los papeles en sus consideraciones personales y comentará que ahora él comprende del todo a Camus. Ello debido a que, se entiende, éste último tuvo fuertes diferencias con la izquierda de su época (liderada por Sartre) y supo hacer frente a sus embates de manera digna, un papel en el que acaso Vargas Llosa quiere verse ahora a sí mismo. En suma, la transición ideológico-política de Vargas Llosa se ve representada de manera simbólica en el desplazamiento de su veneración por Sartre.⁴⁴ Por su parte, a partir de ahí el autor peruano se mantendría cercano a una perspectiva completamente contraria a la del comunismo-socialismo, es decir, comenzaría a simpatizar con el modelo económico neoliberal y todo lo que éste conlleva.

⁴⁴Este es un tema que Vargas Llosa desarrolla de forma pormenorizada en su ensayo *Entre Sartre y Camus* publicado en 1981

Nos encontramos incluso con una referencia directa a este hecho en su ensayo "*La Autobiografía de Federico Sánchez*", publicado en 1978, en donde Vargas Llosa realiza una lectura crítica del texto del mismo nombre con autoría del escritor Jorge Semprún. Dicho texto, a grandes rasgos, relata la decepción del autor con el marxismo y el comunismo, palabras a las que Vargas Llosa se adhiere para hablar de su propia experiencia de desengaño con respecto a dicha ideología. La aparición de la palabra autobiografía nos lleva a recuperar el hilo central de nuestro trabajo, pues ¿qué pasó con la aproximación de Vargas Llosa a la escritura autobiográfica una vez que hubo roto con el comunismo-socialismo? La respuesta llegaría cuatro años después de la publicación de *Pantaleón y las visitadoras*, con su novela *La tía Julia y el escribidor*.

En esta obra Vargas Llosa continuaba su exploración a través de la temática de la comedia y el humor, un modo de quehacer literario de evasión al que ahora tenía acceso gracias a su liberación de los corsés ideológicos a los que antes se encontraba sometido. Pero eso no es todo, pues *La tía Julia y el escribidor* es así mismo una obra de clara referencia autobiográfica, donde el personaje que es el depositario del relato de la vida del autor, esta vez comparte el mismo nombre con la persona real y física que firma el texto. De esa forma el protagonista de la novela sería Mario Vargas, denominado muchas veces con el diminutivo de Marito o Varguitas por sus amigos y familiares en el relato. Véase de esta manera la clara diferencia respecto a la escritura autobiográfica que desarrolló mientras se encontraba ligado a la postura comunista (*La ciudad y los perros*), pues como se vio en el capítulo anterior, en ella Vargas Llosa utilizaba una estrategia de ocultamiento que lo desligaba de sus personajes autobiográficos a partir de la disimilitud del nombre, para evitar entrar en conflicto con los lineamientos del pensamiento al que se supeditaba. No obstante, ahora, una vez liberado de dicha perspectiva, Vargas Llosa modifica radicalmente su aproximación a la escritura autobiográfica, y se permite plasmar un yo más directo, más desnudo, y más referencial.

De esa manera, podemos observar que mientras en el plano ideológico-político se operaba por parte del autor un divorcio con la ideología comunista-socialista, al tiempo que abrazaba una perspectiva más cercana al individualismo con su nueva simpatía por el modelo neoliberal; en sus escrituras del yo, se abandona el enfoque político que supeditaba el rescate de la vivencia autobiográfica a un simple instrumento para tratar problemas sociales-colectivos que involucraran a toda una nación, y se abraza un nuevo enfoque mucho más individualista, con un pronunciado toque evasivo. Dicho de otra forma, para 1977 la idiosincrasia de la persona de

Vargas Llosa se había modificado por completo respecto a la que era en los años anteriores, y, con ello, se modifica también la manera en la que el autor observa su propio yo, así como la manera en la que este yo se plasma y se construye por medio de la escritura. En términos más simples todavía, Vargas Llosa pasa en 1977 del antecedente de la novela autobiográfica en *La ciudad y los perros*, al nuevo modelo de la autoficción con *La tía Julia y el escribidor*.

3.2 La autoficción, consideraciones teóricas

Retomemos ahora la discusión que habíamos dejado pendiente en el apartado 1.2.7 de nuestro primer capítulo, pues antes de aproximarnos a *La tía Julia y el escribidor* como una forma cercana a la novela de autoficción, debemos discutir en qué consiste dicha forma literaria.

En 1975 Philippe Lejeune publica su obra capital *El pacto autobiográfico*, en la que, después de obras fundacionales sobre del tema por parte de autores como Gusdorf, Starobinski o Georges May, el autor francés intenta llegar de una vez por todas a una definición final del género de la autobiografía, al tiempo que trata de identificar los elementos que la componen. En este último sentido y a modo de paráfrasis resumida, comenta el autor respecto a los elementos estructurales que pueden encontrarse de forma inalterable en esta modalidad textual, que una autobiografía es sobre todo aquel texto escrito desde la primera persona (desde el yo), cuyo autor y narrador comparten identificación nominal, y que se escribe en retrospectiva por parte de una persona importante cerca del ocaso de su vida (aproximadamente alrededor de los 50 años). Estos dos últimos preceptos se encargarán de otorgar una razón práctica a la autobiografía, pues sólo podría interesar la vida de una persona en tanto ésta sea una persona famosa o importante (es decir, podría interesarte la vida de Julio Cesar o de Napoleón, pero nunca de la persona que te sirve todos los días en la cafetería); y esta vida sólo es digna de contarse una vez que la persona ha adquirido suficientes vivencias y experiencias para que éstas valgan la pena de ser plasmadas en el papel (de ahí que para la época, por ejemplo, fuera impensable una autobiografía de un chico de diecisiete años, e incluso hoy cuando suele darse ese caso en personas de la farándula, la obra en cuestión se mira con recelo, como una obra sin interés, que ni siquiera fue realmente escrita por la persona cuya vida relata, o que directamente relata sólo cosas inventadas).

Es de notar, no obstante, que Lejeune va a echar mano de la pragmática para llegar a las conclusiones más importantes de su trabajo, pues deduce que después de todo la herramienta primordial para denominar un texto como autobiográfico es observar la dimensión pragmática

que lo rodea, es decir observando su contexto. ¿Cuál? En este caso al observar el contexto del lector que toma el libro en sus manos y el contexto de su lectura mientras lo lee. Es decir, la única manera de determinar el género autobiográfico o de denominar a un texto como autobiografía no consiste en señalar su contenido ni los elementos que lo componen, sino en observar el contexto bajo el cual se lee dicha obra. Para Lejeune la categorización de un libro como autobiografía comienza desde que el lector adquiere el libro en la librería de un estante que no está catalogado como ficción (predisponiéndose ya desde ese punto a que va a leer algo verídico o cuando menos apartado de lo comúnmente llama y conoce como ficción). O desde que el lector observa que el libro trata sobre la vida de un personaje cuyo nombre es el mismo que el del autor que lo firma, lo que elimina el distanciamiento ficticio entre autor y personaje que predomina en la mayoría de relatos ficticios convencionales. Todos estos elementos contextuales predisponen la lectura del lector, y hacen que su aproximación hacia el libro sea de una manera radicalmente distinta a la que tendría hacia una novela o libro de ficción. Concluye pues Lejeune de esta forma que a diferencia del pacto de lectura o pacto novelesco que se instaura comúnmente al inicio de la lectura de cualquier novela, lo que se instaura aquí es un pacto autobiográfico. Sin lugar a dudas, la mayor aportación teórica del estudioso francés.

Pero retomemos por el momento la primera parte del argumento del autor. A partir de que Lejeune señala las características básicas que componen a una autobiografía, va a elaborar un cuadro explicativo donde, dependiendo de la mayor o menor gradación de los elementos estructurales del texto, va a estar más cercano a la autobiografía o a la novela dependiendo del caso.

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

Cuadro 1

En el mismo (ver cuadro 1) se observa que el autor deja una casilla vacía, que es aquel caso de una novela en donde el autor comparte nombre con el personaje. Dice al respecto Lejeune: “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error” (55)⁴⁵. Como se puede suponer, la casilla que Lejeune deja vacía y de la que dice se podrían deducir efectos interesantes es la autoficción, y precisamente a lo que se van ocupar los teóricos una vez instaurado el término es a analizar tales efectos.

3.2.1 El origen del término: la discusión Lejeune-Dobrovsky

Pero vayamos por partes. El propio Lejeune comprendería un par de años más tarde que su teoría no resultaba tan definitoria como él hubiera deseado, pues de forma inmediata en los años subsecuentes a su obra, comenzaron a publicarse textos que cuestionaban en gran medida los preceptos por él instaurados. Tal es el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes* en el mismo año 1975, o el célebre caso de la novela *Fils* de Serge Doubrovsky publicada en 1977. Respecto al contexto de nuestro trabajo es sobre todo esta última la que nos interesa, pues la dinámica que intentó inaugurar esta novela fue lo que derivó a que el término autoficción terminara viendo la luz.

Es sabido que Doubrovsky ya tenía conocimiento de la teoría de Lejeune mientras se encontraba escribiendo su novela, por lo que veía irremediablemente enfrentados los argumentos descritos por el teórico, con lo que él mismo intentaba plasmar en su obra de ficción en ese momento (a saber, una novela donde él se encargaba de relatar varios aspectos de su vida personal a la más pura manera de una autobiografía, y donde el personaje-narrador llevara su mismo nombre). De esa manera y quizá impelido a ello, Doubrovsky termina ideando su libro como una respuesta y refutación directa a la teoría de Lejeune. En la contraportada de *Fils*, se pueden leer las siguientes palabras del autor:

¿Autobiografía?, No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. [Esta novela es] Ficción de acontecimientos y de hechos

⁴⁵ Resulta curioso a este respecto, todo sea dicho, que Lejeune ignore casos tan célebres para su literatura nacional, como por ejemplo *En busca del tiempo perdido* de Proust. Sea como sea, veremos más adelante que este es un argumento que será usado en su contra más tarde por autores como Lecarme, para rebatirle en sus elucubraciones.

estrictamente reales; si se quiere, “autoficción”, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje (53)

De esa forma surge para la posteridad el neologismo de autoficción. La idea detrás del concepto de Doubrovsky era una especie de reclamo hacia el aura elitista de la autobiografía. Pues si aquella se trataba de un formato con cierta exclusividad para las personas importantes, la autoficción se proponía como una posibilidad para las personas comunes y corrientes. A este respecto comenta Doubrovsky que la autoficción salva la problemática por el interés del público al enunciarse desde el campo de la ficción, pues es sabido que ésta ha atraído a las masas desde sus inicios, y bien se le podría denominar como el campo predilecto de su atención: “el hombre cualquiera que soy’ debe, para captar al lector reacio, endosarle su vida real bajo la imagen más prestigiosa de una existencia imaginaria. Los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (53).

Ante este embate, Lejeune terminaría publicando años después un anexo a su obra cumbre bajo el título de *El pacto autobiográfico (bis)*, en 1982. En ella declara el autor que la aproximación de la novela autobiográfica a la autobiografía “ha hecho más confusa que nunca la frontera entre los dos campos. Esta indecisión es un estímulo para la reflexión teórica: ¿en qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como ‘ficticio’ o ambiguo?”. Terminaría rematando el tema de su retractación, así como el del análisis autobiográfico, con una observación un tanto amarga: “Sin duda la autocrítica, al igual que la autobiografía, es una empresa imposible” (en Tornero, 18). Más tarde, en *Moi assui* asume la contradicción aparente entre dos sistemas de signos (el factual y el ficcional), lo que permitiría pensar en una misma obra como autobiografía y como novela al mismo tiempo. Es decir, Lejeune terminaría incorporando finalmente el concepto de autoficción a su teoría⁴⁶ (Ana Casas, 12).

Pero la discusión no terminaría ahí, pues si bien Doubrovsky dio origen al término, no fue él quien cristalizó finalmente su significación teórica. Ello correría a cuenta de los estudiosos posteriores a él, quienes se dedicaron precisamente a analizar e intentar clarificar la dinámica que encerraba la discusión Lejeune-Doubrovsky. Algunos, incluso, considerarían la discusión por la elucidación del término como abierta todavía, pues la autoficción es un concepto que aún no ha

⁴⁶ Hoy en día es incluso posible encontrar a Lejeune y Doubrovsky trabajando juntos en reiteradas ocasiones en torno al tema de la reflexión por la escritura autobiográfica. Tal es el caso de su colaboración como editores para el número monográfico de *Ritm* subtítulo *Autofictions et Cie* (Pozuelo Yvancos, 156) o su participación mutua en el primer coloquio sobre autoficción celebrado en la Universidad de Nanterre en 1994.

logrado asirse del todo en un significado conjunto que genere un acuerdo general por parte la crítica. Y a cada nuevo avance y perspectiva que surge, se le encuentran nuevas refutaciones, contraposiciones y vueltas de tuerca que les responden. Revisemos pues brevemente los distintos enfoques a través de los cuales se puede entender el concepto de autoficción.

3.2.2 Autoficción como una forma de la ficción y la novela

Cuenta Ana Casas en su ensayo *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*, que las primeras discusiones en torno al término estribaron en intentar establecer una clara diferenciación entre autobiografía y autoficción como términos antitéticos y excluyentes entre sí, en la medida que una entraba al juego de la verdad y la historia, y la otra se movía más libremente por el terreno de la ficción y la imaginación. Para este propósito recordemos que, aunque quizá con otra intención, los primeros comentarios de Doubrovsky respecto al tema también se movían por esta línea, al declarar que la Historia era para los importantes, mientras la ficción para los hombres comunes.

En esta primera diferenciación radical se movieron las apreciaciones del teórico que abordó por primera vez la reflexión sobre el tema, Vincent Colonna. En su fundamental tesis doctoral (por ser la primera sobre el término) *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* publicada en 1989, el autor aboga por una visión sobre la autoficción como una obra en la que prima sobre todo lo inventado (Ana Casas, 18). Entendiendo de esa manera el término autoficción en un sentido quizá un poco demasiado literal, pues la autoficción se convertiría de esa forma en el simple proceso en que el autor se vuelve parte de la ficción, es decir se “autoficcionaliza”, se vuelve un personaje dentro del relato inventado. Colonna entonces

amplía considerablemente el concepto ya que lo relaciona no tanto con la autobiografía sino sobre todo con la novela, al entenderlo como la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo [... para él] por ejemplo, serían autoficcionales *La Divina Comedia* y “El Aleph”, aunque en ellos no haya ni sombra de duda con respecto a su ficcionalidad (Ana Casas, 18).

Colonna seguía aquí realmente en sus ideas a su maestro y director de tesis, el célebre narratólogo Gerard Genette. Del mismo, se sabe que cuando se vio interpelado por el tema de la autoficción desdeñó el debate, al tiempo que trató de zanjarlo en una reducción un tanto simplista que evitaba a propósito los casos ambiguos y problemáticos de la cuestión. Siguiendo la línea de la autoficción como un medio que se mueve exclusivamente dentro de la esfera de la

ficción/verosimilitud/novela, Genette en su libro *Ficción y dicción* publicado en 1991, afirma que

cuando la identidad del nombre entre autor y narrador no induce a realizar un pacto referencial, pues el lector se enfrenta a un texto de ficción, lo más probable es que no existe tal identidad. Según Genette, para que esta se produzca el autor debe asumir la veracidad del texto en que interviene, cosa que no ocurre con la participación de Dante en *La Divina Comedia* o con la de Borges en “El Aleph”, obras en las que el componente inventado, incluso fantástico, hace imposible la identidad completa entre autor y narrador (en ambos casos, las dos figuras se parecen, pero no son iguales) [...] Hablo aquí de verdaderas autoficciones -cuyo contenido narrativo es, por así decir, auténticamente ficcional, como (supongo) el de la *Divina Comedia*-, y no de las falsas autoficciones, que no son ‘ficciones’ sino para la aduana: dicho de otro modo, autobiografías vergonzosas (Ana Casas, 20)

Genette ignora un tanto cínicamente los casos de las autoficciones que se encuentran más cercanas a la esfera de la autobiografía que a la esfera de la ficción pura, lo que deja su reflexión, y habrá que añadir desde una postura consciente por parte del autor, de forma incompleta y discriminatoria. A este respecto Ana Casas concluye que “la negativa de Genette a asumir el estatuto complejo de la mayor parte de lo que hoy consideraríamos autoficciones lo aísla, con alguna que otra excepción, del resto de la crítica francesa” (20).

3.2.3 Entre la autobiografía y la novela, entre la historia y la ficción, la autoficción como un género ambiguo

Sin embargo, como es de imaginar, estas apreciaciones reduccionistas que ignoran a conveniencia un aspecto de la cuestión (el cual casualmente se sitúa en el polo contrario de la hipótesis que se está defendiendo) nunca llegan a buen puerto. Por lo que rápidamente surgieron perspectivas teóricas que se aventuraban al estudio de la autoficción a través de un intento por reconciliar, tanto la cercanía del término con la novela, como la proximidad de éste con la autobiografía, situando a la autoficción de esa manera en un punto medio indeterminado.

Hay que destacar, ante todo, un trabajo como el de Jacques Lecarme “Autofiction: un mauvais genre?”, en el que el crítico intenta dar una definición simple y precisa del término autoficción respecto a los elementos estructurales que la componen. Dice el autor francés: “una autoficción es un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal, y donde el título genérico indica que se trata de una novela” (Ana Casas, 21). Aunque la definición resulta poco compleja, la misma permite, comenta Ana Casas, establecer los dos grados fundamentales a los que la autoficción hace referencia: la que acerca el texto al relato referencial, y la que aproxima la obra a la novela (21). Es decir, al comentar Lecarme que

autoficción es todo aquel texto en donde tanto el autor como el personaje-narrador compartan el mismo nombre, sitúa ya a la autoficción dentro de la categoría de obras que juegan con referencias directas a lo real-verídico, a lo demostrable, a lo histórico. Mientras que, al mismo tiempo, al comentar que el título de la obra indicará siempre que es una novela, sitúa a la autoficción del mismo modo dentro de la categoría de obras que se enuncian como producto total de la imaginación. Es decir, esta definición tan corta y simple se encarga de acercar a la autoficción tanto al polo de la ficción/verosimilitud/novela, como al de la historia/verdad/autobiografía, proponiendo así un juego indeterminado y ambiguo en donde la autoficción se encuentra de forma indeterminada en el punto medio entre ambos polos.

Habría que comentar además sobre Lecarme, para situarlo dentro de la discusión intertextual de los teóricos a los que hemos hecho referencia, que si bien con esta definición él se encarga de llenar a su manera la casilla vacía de Lejeune, en un artículo de 1984 para la *Encyclopedia Universalis*, comenta el autor que esa casilla “no estaba vacía desde hacía mucho tiempo, y, para corroborarlo, aporta los ejemplos de Malraux, Céline, Modiano, Barthes y Gary Sollers, entre otros” (Ana Casas, 12). Sin embargo, quizá el aporte más importante de Lecarme sea la reflexión en torno al paratexto que se encarga de sugestionar al lector y encandilar el rumbo de su lectura. Su definición deja muy en claro que la autoficción es ante todo una novela, y que una novela se lee como novela porque así lo dice la clasificación técnica del libro, independientemente del contenido que ésta contenga. Es decir, si bien el texto puede ser una referencia incluso cuasi al pie de la letra de la vida del autor que firma el libro, este texto se leerá como novela simplemente porque así lo especifica el paratexto del libro. Lo que nos devuelve al enfoque pragmático de la cuestión, en donde, más que los elementos textuales que componen a una obra, hay que observar el contexto bajo el cual se lee dicho libro.

3.2.4 El pacto ambiguo

Derivado de este enfoque, es que el teórico hispanico Manuel Alberca, en su obra cumbre *El pacto ambiguo* (ya aludida con anterioridad), va a intentar solucionar el problema de la autoficción prestando atención sobre todo a estas dos condicionantes. Primero, al hecho de que la autoficción resulta cercana al mismo tiempo tanto a la autobiografía como a la novela, y segundo, al hecho de que es un problema que debe abordarse desde el punto de vista pragmático de la

lectura. Para ello va a elaborar una tesis que expande y problematiza el concepto de pacto de lectura en relación con la autoficción.

Recordemos para este propósito que el concepto de pacto de lectura señala que cuando un lector se aproxima hacia un texto, su lectura comienza por la inauguración de un pacto a través del cual se sitúa en una posición receptiva adecuada para captar el mensaje de la obra. Sin dicho punto de partida la recepción del mensaje de la misma sería imposible. Por ejemplo, no podríamos leer obras de fantasía y mundos imposibles, sin aceptar primero de antemano, al iniciar la lectura de dichos libros, que se nos va a hablar desde una perspectiva en donde es posible concebir la existencia de un mundo que da cabida a dragones, brujas o gente capaz de volar y hacer magia.

Se entiende por lo apenas dicho que el pacto de lectura suele ser dividido comúnmente dentro de dos categorías, el pacto factual y el pacto de ficción. En la primera entrarían todos aquellos libros que nos hablan de su contenido como si fueran escritos desde la objetividad y fueran comprobables en la realidad, como los libros de historia, de geografía, de ciencias, o, lo que nos interesa respecto a nuestro tema, las autobiografías, testimonios y memorias. En el segundo entrarían sencillamente todas las obras de ficción, como los cuentos, novelas, dramas para teatro, poemas, entre otros. Expuesto esto, se comprende entonces dónde recae la complejidad en una obra cuyos rasgos paratextuales (como la información de la portada, la sinopsis, etc.) la sitúen como una obra de ficción, pero cuyo contenido autobiográfico pueda ser muchas veces corroborado y comprobado en la realidad.

De esta manera, Alberca señala que lo que se produce en la novela de autoficción no es un pacto de ficción, ni mucho menos uno factual, sino un pacto ambiguo, el cual iría a caballo entre los dos extremos desplazándose constantemente. El proceso podría describirse aproximadamente de esta forma: en un principio (por nociones pragmáticas tan remotas como el estante de la librería del cual el lector tomó el libro a la hora de comprarlo, o el paratexto en la portada del libro que indica que esa obra se trata de una novela) el lector comprende que está leyendo una novela, una como cualquier otra de las muchas que ha leído hasta el momento en su vida. No obstante, una vez iniciada la lectura, el lector se da cuenta que el protagonista-narrador lleva el mismo nombre que el autor que aparece en la portada. A partir de ese momento, se instaura en él un extrañamiento y una noción de sospecha que ya es imposible lo abandoné hasta el final de su

lectura. Ahí radica la importancia del énfasis en el elemento de la identidad nominal, pues el nombre compartido entre autor y personaje es un factor que funciona como una especie de puerta, que lleva al lector desde la seguridad y confianza de saber qué es lo que está leyendo, a un estado de referente indeterminado respecto a lo descrito en el libro, de total incertidumbre en cuanto a lo que lee⁴⁷.

Generalmente el lector se sentirá impelido a buscar datos biográficos del autor e informarse si lo que está leyendo guarda realmente relación con lo que el autor experimentó en su vida real, inaugurando de esa forma una lectura al estilo detective en donde irá buscando pistas para resolver el misterio del referente en el texto. el lector ya no comprenderá cuáles hechos son puramente ficcionales y cuáles hechos están tomados desde la autobiografía del autor, generando hipótesis, suposiciones y por supuesto cayendo en malentendidos y sobreinterpretaciones del texto. En un plano pragmático, referente al pacto de lectura, podemos decir que se mueve indistintamente entre el pacto de ficción y el pacto factual a lo largo de su lectura. Es una víctima del pacto ambiguo, y su ejercicio lector ahora se mueve únicamente dentro de la indeterminación. De esa manera la autoficción se convierte puramente en una forma de leer, en una dinámica que depende plenamente de la intervención del lector para manifestarse⁴⁸.

Aun dentro de esta dinámica del pacto ambiguo, Alberca distingue tres tipos de modalidades autoficcionales, las cuales se van a manifestar dependiendo de si la obra autoficcional en cuestión se encuentra más cercana al modelo tradicional de la autobiografía, o si lo está al contrario al tradicional de la novela.

La autoficción biográfica, que se encuentra muy próxima al pacto autobiográfico y al relato factual, ya que, pese al membrete “novela”, casi todo lo narrado resulta real; [...] la autoficción fantástica, llena de aspectos inverosímiles y, en consecuencia, más cercana al pacto novelesco [...]

⁴⁷ Este énfasis no es casual si recordamos, por ejemplo, el caso de la novela autobiográfica descrito en el capítulo anterior, en la que autor y personaje no comparten identidad nominal. Esta sencilla desemejanza aparentemente guarda poca importancia más allá de la mera descripción de los elementos textuales del texto. No obstante, es debido a esta simple diferencia que las novelas autobiográficas pueden pasar desapercibidas para el lector si éste no conoce de antemano y previamente a su lectura la biografía del autor que escribió el libro. Es decir, las novelas autobiográficas son obras que admiten ser leídas simplemente como novelas normales, todo ello como resultado de que no poseen “la puerta pragmática” para el lector de la coincidencia en la identidad nominal.

⁴⁸ No obstante, sería difícil identificar la teoría de la autoficción y el pacto ambiguo como un eslabón más en la cadena de aquella corriente de análisis denominada como teorías de la recepción, pues, a diferencia de ésta, la autoficción no descarta completamente a la figura del autor, sino que más bien la rescata y vuelve a ponerla de alguna manera (aunque sea ésta una manera renovada) en el centro del discurso. Superando de esa forma la extremista tesis inmanentista de la muerte del autor que dominó la teoría literaria durante gran parte del siglo XX.

y por último la autoficción, donde la vacilación lectora es completa, al producirse la hibridación total entre los elementos autobiográficos y los imaginados. (Ana Casas, 24)

3.2.5 La autoficción, ¿un concepto posmoderno?

Se sigue de lo apenas expuesto que la dinámica que encierra el concepto de autoficción es una que invoca la hibridación, la pluralidad, el perspectivismo y la ambigüedad. De ahí que este tipo de textos muchas veces se les defina como una consecuencia de la episteme posmoderna, la cual como se sabe solía favorecer estas dinámicas como una forma de rebelarse contra lo establecido por el proyecto ilustrado en el siglo XIX. Enfrentarse a los preceptos instaurados por la Ilustración significaba enfrentarse a las nociones de unidad y de verdad única, optando de esa forma por el pluralismo y sus demás opuestos recién mencionados.

El género de la autoficción se convierte de esa manera en un símbolo que resume en su mecanismo toda la dinámica del pensamiento posmodernista. Al no poder ser catalogado tal concepto como una cosa o como otra sino como dos a la vez, se violenta de ese modo el principio aristotélico de no contradicción, en el que una cosa no puede ser A y B al mismo tiempo. No es posible llegar respecto a la autoficción a una conclusión definitoria en cuanto a si se trata de un texto factual o de ficción, por lo que es necesario admitir la hibridación, la ambivalencia y la incertidumbre.

Pero más importante aún, la autoficción también se pronuncia como una manifestación de la crisis de representación. No es posible representar ya la realidad, porque no podemos saber cuál es la verdad de ésta (o en la perspectiva posmoderna, ésta contiene múltiples verdades). En ese sentido, la mejor manera de aproximarse a una representación de la misma es por medio del simulacro directo, es decir, desde la dinámica consciente de encontrarse enunciando a partir de la ficción. Se desecha de esa forma, desde un principio, cualquier pretensión de verdad.

Dado que Rousseau concibió en un inicio la autobiografía como una técnica para descubrir la verdad del yo, el sujeto de la era posmoderna no puede recurrir ya a ella, pues sería volver a las pretensiones de verdad de los siglos anteriores a combatir, así como volver a algo en lo que realmente ya no se cree. Recurre entonces a la autoficción. Es decir, de manera consciente atraviesa de ficción y verosimilitud su relato personal, su intento de autodefinition, asumiendo que realmente no le queda otra alternativa. Se sigue de lo anterior que la autoficción resume también en su parafernalia la crisis del yo que dominó el pasado siglo, pues en ella el sujeto se

asume a sí mismo y a su identidad como un mero simulacro. Marie Darrieussecq comenta al respecto que

la diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción estribaría en el hecho de que esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate. Desde esta óptica, la autoficción cuestionaría la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción (Ana Casas, 16)

De ahí que, como hemos visto en el apartado 2.5.1.1 del Capítulo 2, Doubrovsky declarara el declive del género de la autobiografía en el contexto del siglo XX en pro de una proliferación por el modelo de la autoficción. Es decir, la autoficción llega para reemplazar como tal a la autobiografía para el sujeto posmoderno, pues es la que más apropiadamente se ajusta al *zeitgeist* de su época. Por su parte en *Autobiographie and Avant-garde*, Robbe-Grillet y otros autores declaran que la “autoficción es sinónimo de ‘nueva autobiografía’, caracterizada por incluir una ‘pieza falsa’, ‘puramente imaginaria’, dentro del discurso referencial con el objetivo de dar a la obra ‘destello, movimiento, vida’, aun cuando se vulnere el principio de sinceridad (Ana Casas, 27), infiriendo también que la autoficción es realmente la autobiografía de la posmodernidad.

Por último, consideremos brevemente las palabras de Ana Casas cuando comenta que “la autoficción suele expresar una voluntad de deconstrucción con respecto a las literaturas personales e íntimas” (37). Es decir, mucho de la dinámica que encierra el concepto de autoficción, estriba en una actitud consciente de deconstruir el discurso autobiográfico, enfoque crítico característico por antonomasia de la posmodernidad. Será importante comentar también en este punto que ahí radicaría, sobre todo, su principal diferenciación con la novela autobiográfica, modelo que acabamos de trabajar en el capítulo anterior. Pues si bien ésta también resulta en muchos aspectos una síntesis de la crisis de representación y la fragmentación del yo, no existe en ella un discurso metaficcional o autoreflexivo en torno a su propia condición como texto. En ese sentido, su caso se ajustaría más a la noción de ser un simple producto de su época, contrario a la autoficción, la cual sí conlleva una intención crítica expresada de manera consciente.

3.2.6 Autoficción, capitalismo y espectáculo

Manuel Alberca, no obstante, va a presentar diversas objeciones respecto a esta perspectiva. Pues no olvidemos respecto a la genealogía que planteamos de las escrituras del yo en el Capítulo 1, que en la posmodernidad se efectuó y primó sobre todo la concepción sobre la

muerte del sujeto y la muerte del autor. La ubicación entonces del fenómeno de la autoficción justo en los años posteriores a los que se originaron tales corrientes, otorgarían al concepto cierta condición de respuesta a esas posturas. En ese sentido, para Alberca la teoría de la autoficción realiza discursivamente una tarea muy importante en dejar atrás los preceptos radicales y extremistas de la posmodernidad, pues se encarga de reivindicar la figura del autor como herramienta para el análisis literario, superando de esa manera los enfoques inmanentistas y postestructuralistas tan característicos de dicho periodo (24).

Aunado a esto, Alberca va a identificar la dinámica social característica del sistema capitalista como el verdadero contexto social detrás del fenómeno de la autoficción. Pues va a decir el autor malagueño que mucha de la lógica que opera detrás del concepto de autoficción tiene que ver con el nuevo individualismo que instaura la organización social derivada de dicho sistema económico. En la sociedad capitalista, el individuo, el yo, es rodeado de un aura suprema de finalidad última, lo que genera una excesiva autoconsciencia en el sujeto de su propia subjetividad. Esto provoca que el yo dirija constantemente la mirada hacia el relato de su propia vida, lo que derivará muchas veces en un deseo de autorrepresentación de la misma por medio de la escritura. Es decir, la dinámica social capitalista provoca en el sujeto una perspectiva en la que mira a su yo revestido de demasiada importancia, en la que el yo se convierte en la medida misma de la realidad, y se piensa como único. Ya que el yo resulta único ante los demás yos, su vida es digna de ser contada como una exposición misma de esa unicidad. La escritura autoficcional se vuelve entonces el médium perfecto para expresar esta condición.

Al prestigio de lo individual habría que añadir la obsesión constante en el sistema capitalista de hacer de todo una mercancía, de convertir en producto cada aspecto de la vida y, por supuesto, de entrar así en el juego inacabable del espectáculo. No olvidemos que los libros de autoficción son después de todo productos en el mercado cuya función última es ser vendidos, de lo que podríamos concluir que esta dinámica encierra una cruda mercantilización de la propia vida. Esta praxis deriva en la entrada, prácticamente de manera automática, a la maquinaria del espectáculo, pues la escritura, publicación, venta e incluso posterior lectura por parte de un público de una autoficción, implica para el autor poner su propia vida en el escaparate. El autor de una autoficción debe exponerse, desnudarse y exhibirse ante a los demás. Hacer de su yo más personal un entretenimiento y de su vida más privada un espectáculo.

Esta práctica puede derivar también en un cierto gozo mismo de la dinámica del espectáculo, en la medida en que en ésta va implícito un proceso conductivo de estímulo y recompensa. Es decir, su acto de exhibicionismo del yo es recompensando para él a través de cierta efímera atención, fama y ganancias monetarias. Así pues, el convertir el yo en producto y mercancía para después venderlo, termina desembocando en un cierto acto de veneración hacia ese yo por parte del público. El predominio y supremacía de la individualidad se ve así satisfecha en todos sus sentidos.

3.2.7 La autoficción, un problema terminológico

Se puede apreciar por lo dicho hasta el momento que la autoficción es en sí mismo un término sumamente problemático, pues dependiendo del enfoque del autor que esté realizando su teorización, va a depender el significado del concepto. A este respecto comenta Ana Casas que “hay una cierta disparidad en los criterios, las nomenclaturas o las características que definen y delimitan la autoficción. A día de hoy, no hay un acuerdo general sobre esta modalidad narrativa, en la que algunos creen ver un subgénero de la novela y otros de la autobiografía” (26).

Philippe Gasparini, por su parte, en su obra *Autofiction. Une aventure du langage*, publicada en el 2008. “alerta de la polisemia y viscosidad del neologismo” (en Ana Casas, 27), es decir, advierte que las dificultades que se encuentran con el uso del término de autoficción derivan sobre todo de un problema semántico, pues la naturaleza de la palabra resulta más bien inexacta respecto al fenómeno que intenta describir. El propio término resulta restrictivo consigo mismo en la medida en que se compone únicamente de la palabra “ficción”, de ahí que muchos autores, como Genette y Colonna, intenten pensar el término a partir de esta única categoría, como ya hemos visto. Esto sucede debido a que, aunque en autoficción “auto” está supuesto a referir a la autobiografía, en un sentido práctico y tomando en cuenta la naturaleza de este tipo de textos, “auto” se suele relacionar más bien con la raíz etimológica de la expresión “a sí mismo” o “de uno mismo”, por lo que “auto” terminaría refiriendo al yo más que a la autobiografía.

El mismo Gasparini, consciente de la confusión producida por el término, va a proponer el concepto de autofabulación para hacer referencia a las historias que estuvieran más decantadas por los planteamientos puramente imaginativos, es decir, en el sentido en que Genette y Colonna entendían el fenómeno. Mientras comenta que hay que reservar autoficción “para los relatos donde el contrato es mixto, es decir, al mismo tiempo autobiográfico y ficcional” (en Ana Casas, 28), es decir, más cercano a la perspectiva de Alberca.

Pero, de hecho, el propio Alberca verá una dificultad en la claridad de la semántica que encierra la palabra, de ahí que proponga, como hemos visto, el término autoficción para definir la dinámica puramente mixta. Agregando el morfema “bio” que complementaría el prefijo de la palabra original, formando de esa manera “autobio” para realizar una referencia mucho más clara y directa a la autobiografía, que era lo que el término original más bien ocultaba.

De esta manera irán surgiendo distintas propuestas que pretendan dar solución al desconcierto provocado por el neologismo original. Tal es el caso de Arnaud Schmitt, quien en su libro *Je réel/Je fictif* publicado en el 2010, propone el término de autonarración como alternativa al de autoficción (en Ana Casas, 30). O el caso de Philippe Forrest, quien en el año 2001 acuñará el término de “novela del yo” (*roman du je*), como una solución totalizante respecto al problema del término de autoficción, pues la “novela del yo” trasciende las limitaciones históricas del concepto original. Para ello, Forrest propone una particular genealogía de la escritura autobiográfica, en la que la novela del yo culmina el proceso de despersonalización del yo que tanto caracterizó al pasado siglo. Dicha genealogía va desde lo que el autor llama la ego-literatura (narrativa de corte naturalista donde el yo se presenta como una realidad), pasa por la autoficción (en la que se pone en evidencia la imposible unidad del yo) hasta llegar a la novela-del-yo o heterografía (donde el yo se concibe plenamente como otro) (en Ana Casas, 30).

3.2.8 Contra la autoficción, posturas críticas respecto al término

Por su parte, el término de autoficción también ha generado cierto rechazo, postura crítica o directo escepticismo por parte de varios de los estudiosos del tema. José María Pozuelo Yvancos, por ejemplo, en su libro *Figuraciones del yo en la narrativa* publicado en el 2010, va a comentar que el neologismo ideado por Doubrovsky “surge en un contexto muy preciso, marcado por dos factores fundamentales: ‘crisis del personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico’. La noción de 1977 resultaría, entonces, poco operativa más allá de las coordenadas que la vieron nacer” (en Ana Casas 29).

De la misma forma Marie Darrieussecq en su artículo, “La autoficción, un género poco serio” del año 1996, ilustrará su diatriba clara del título, con una postura de escepticismo ante una posibilidad de fusión entre dos géneros opuestos (recordemos, la novela y la autobiografía, o la realidad y la ficción), la cual se propone en muchas teorías sobre la autoficción, concluyendo por tanto que el concepto no se trata más que de una imposibilidad.

Sin embargo, el propio Manuel Alberca, quizá el más renombrado estudioso hispánico del tema y quien, recordemos, propuso la teoría del pacto ambiguo que soluciona mucho de los debates generados en torno al término (como por ejemplo, sin ir más lejos, el apenas expuesto de Marie Darrieussecq), también va a mostrar cierto escepticismo respecto al universo teórico que se ha levantado alrededor del concepto. En una conferencia titulada “De la autoficción a la “anti-ficción” pronunciada en la Universidad de Alcalá de Henares el 8 de octubre del 2013, Alberca resume en cinco puntos fundamentales las acepciones negativas que para él ha generado el *boom* de la autoficción:

El primero considerado en la conferencia es el hallazgo y acierto del término, pues se convierte en una especie de «marca comercial», en la «*coca-cola* de la literatura», pues pese a su imprecisión, y por ella, se convirtió en un fenómeno atractivo. Segundo, captó el espíritu de la época, aquella de un capitalismo neoliberal y de *La era del vacío* descrita por Gilles Lipovetsky, destacó Alberca. Tercero, que el vocablo fungió en España como una coartada o camuflaje para escribir y/o reciclar la autobiografía. Cuarto, los textos autoficcionales halagaron al lector al hacerlo sentir inteligente mientras éste identificaba los elementos no ficcionales en lo ficcional. Y quinto, la promoción y ratificación del género que llevaron a cabo los críticos en un estado de furor y de poder desatado por el hecho de sentirse partícipes del encumbramiento de un fenómeno literario. (Sánchez Becerril)

El primer punto ya lo hemos tratado en este mismo capítulo apenas en el apartado anterior (3.2.6), mientras que el segundo lo tratamos en el apartado a su vez anterior a ese (3.2.5). El tercer punto nos resulta un tanto indiferente por referir a un contexto nacional en específico que por el momento no nos concierne para el curso de esta investigación. Los que sí que llaman la atención son el punto cuarto y quinto, que arremeten tanto contra los críticos de autoficción, como contra los propios lectores. Oportunistas carroñeros los primeros e ignorantes venidos a falsos sabios los segundos. La realidad es que Alberca saltó a la fama académica de un día para otro gracias a su teoría sobre la autoficción, un hecho que al parecer ha llegado a abrumarlo con el tiempo. Acaso se deba esto a la reiterada sobrexplotación que muchos autores realizan de su teoría, utilizándola a la más pura manera de panacea y tratando de solucionarlo todo a través de ella, o, lo que es peor, directamente aplicándola. Es decir, para enunciar únicamente si determinado texto SÍ o NO es autoficción de acuerdo con lo que dice Alberca en su obra. El autor malagueño por su parte, a partir de este momento va a proponer el término de anti-ficción como una nueva alternativa de reconducir los estudios de la autoficción y la escritura autobiográfica, un concepto que curiosamente no ha encontrado la fortuna del término *doubrovskiano*.

Finalmente, Angélica Tornero va a comentar en la introducción a su libro *Yo-graftas* que

dadas [las] circunstancias, no parece sencillo que se llegue a un acuerdo general en torno a la idea de autoficción, por lo que, quizá, haya que proponer que se use como término que designa un fenómeno relacionado con las literaturas, escrituras o discursos del yo, de acuerdo con el enfoque, y que funcione como término sombrilla que se resuelva -sea que se modifique algún aspecto o sea que se le añadan aspectos complementarios- en relación con la recepción y el contexto (19)

3.3 Autofiguración y autoficción. El quid de la cuestión

Será importante establecer ahora los puntos de encuentro y desencuentro de lo expuesto hasta ahora con el enfoque de este trabajo de investigación. Como señala Ana Casas en su ensayo aludido con anterioridad, “El simulacro del yo”, “algunas voces señalan la excesiva dependencia de este concepto [es decir, la autoficción] con respecto al referente” (28). De lo que se sigue que muchas de las discusiones en torno al término versan sobre la preocupación de cómo se ha de clasificar los textos de autoficción, si como novela o como autobiografía, es decir si dentro de la rama de la ficción / verosimilitud, o dentro de la rama de la historia / verdad. Como se recordará del apartado 1.5 del Capítulo 1 y el 2.4.4 del Capítulo 2 del presente trabajo, esta investigación se enmarca bajo la perspectiva teórica de la autofiguración, un método de observación y aproximación que supera el debate por el referente, es decir que deja atrás las antiguas obsesiones por situar a los textos entre una u otra frontera del discurso representacional. Pues lo que se da por sentado en esta perspectiva es que hablamos siempre de figuraciones, de imágenes montadas, esto es, de representaciones. El yo textual montado en el contenido de la obra escrita nunca va a ser equivalente al yo real y persona física que es su autor. Esta separación es indisoluble y hay que tenerla muy en claro al momento de analizar estos textos.

Para ponerlo de forma más clara: el yo de la autoficción nunca y bajo ningún caso sería más “falso” que el de la autobiografía, ni el yo de esta última más “verdadero” que el yo autoficcional, pues ambos al fin y al cabo son representaciones, e implican un distanciamiento figurativo de lo que llamamos realidad. Eso es tan cierto tanto para un modelo como para el otro. Discutir por ende qué tan referencial es el uno y qué tanto lo es el otro para después pretender clasificar el texto dentro de una agrupación terminológica, es acaso gastar recursos y desperdiciar esfuerzos.

Relacionado a esto, en la propia acera de enfrente del debate, muchos autores han señalado ya la inutilidad de seguir tratando al modelo de la autobiografía como un texto que se encarga de relatar en su contenido la verdad y nada más que la pura verdad. Amícola en su estudio *Autobiografía como autofiguración* nos recuerda que un autor como Friedrich Schlegel

ya en el siglo XIX comentaba que una gran parte de los autobiógrafos está constituida por “autopseustas”, un neologismo creado por el autor que refiere a ‘los que se engañan’ o ‘los que se mienten a sí mismos’ (18). Mientras que Ana Casas, siguiendo a Castilla del Pino, advierte respecto a este propósito

cualquier intento de autodefinición apegada a la verdad del yo resulta falaz, pues ‘escribir es un acto tan exigentemente lucido que la represión es, en su grado más elevado, ineludible. La autobiografía es, por tanto, autoengaño, en primer lugar, porque es autocensura; en segundo lugar, porque se escribe para la exhibición de sí mismo (14)

Es decir, ni es posible decirlo todo de uno mismo en la autobiografía (siempre va implícito un proceso de selección / eliminación en su escritura) ni existe, por tanto, verdad en la misma. Pues lo que se muestra en ella no es al yo absoluto, sino a una posibilidad de ese yo, una versión derivada de una minuciosa selección por parte del autor que firma el texto. En las palabras de Pozuelo Yvancos, la escritura autobiográfica encierra “una virtualidad más creativa que referencial, de *poiesis* antes que de *mimesis*, pues la autobiografía difícilmente se concibe como ‘un instrumento de reproducción sino [más bien] de construcción de identidad del yo’ (Ana Casas, 15). Así pues, lo que nos interesa en nuestra perspectiva, la de la autofiguración, es únicamente observar ese proceso de construcción del yo por medio del texto representacional: cómo se muestra a sí mismo, qué es lo que cuenta y lo que no, cuál es el discurso de su figuración subjetiva, y qué implicaciones terminan teniendo todos esos aspectos. Nuevamente, recalamos que el énfasis siempre estará en el *cómo* y no en el *qué*.

Pero, ¿por qué tomar la autoficción entonces? El problema principal estriba en que, en el acto de intentar definir una modalidad de escritura autobiográfica determinada (ya sea, autobiografía, autoficción, testimonio, etc.) por medio de los elementos que la configuran, se cierra el alcance de ese concepto a un único modelo de texto en específico. Lo verdaderamente rico e importante del concepto de autofiguración es que no está ligado a una modalidad textual de escritura del yo en particular. Es decir, no es exclusivo ni de la autobiografía, ni de la autoficción, ni de cualquier otro modelo, sino que es extensible a cualquier tipo de escritura del yo, pues en todas ellas se manifiesta un proceso de figuración de la subjetividad, de montar una imagen determinada de yo. La autofiguración, al encargarse de la observación de dicho proceso, no es limitante en sí misma, y funciona como método de aproximación a cualquier tipo de escritura del yo en general, sin importar el modelo de anclaje.

Lo verdaderamente interesante entonces consistirá, recalcamos una vez más, en el hecho de observar cómo un autor como Vargas Llosa, construye su yo a lo largo de un periodo de varios años utilizando modalidades textuales distintas en cada una de las ocasiones (1963: novela autobiográfica-*La ciudad y los perros*; 1977: autoficción-*La tía Julia y el escribidor*; 1993: autobiografía-*El pez en el agua*), lo que dará como resultado una estrategia de configuración de la subjetividad cada vez diferente a la anterior.

En el capítulo pasado observamos cómo la modalidad textual de la novela autobiográfica implica un proceso de ocultamiento, el cual se manifiesta por medio de la disimilitud de la identidad nominal entre autor y personaje. Como se vio también en el capítulo anterior, esta técnica desarrollada en *La ciudad y los perros* se relaciona con el contexto de la afiliación política que poseía el autor en ese momento. En el caso de la autoficción de la *La tía Julia y el escribidor* va a ser muy distinto, pues esta vez la coincidencia en la identidad nominal entre autor y personaje se muestra de manera abierta, es decir, el yo ya no tiene que sustraerse a técnicas de encubrimiento, sino que se representa de manera mucho más libre por medio de la escritura, el *quid* consistirá en analizar qué implicaciones tiene eso.

De lo anteriormente expuesto entonces en el apartado 3.2 y sus correspondientes subapartados sobre las propiedades de la autoficción, las aproximaciones que serían de utilidad para describir el fenómeno de autoficción que se produce en la novela *La tía Julia y el escribidor*, son la consideración de dicho fenómeno como una manifestación del individualismo en la era capitalista; así como dicho modelo de escritura como una representación última de la crisis de identidad del sujeto, de manera mucho más directa y plenamente consciente, a diferencia de la que ya se producía en la novela autobiográfica; y por último, su configuración subjetiva por medio de una dinámica ambigua, que juega a caballo entre dos pactos de lectura. Entre estos enfoques lo que nos interesa sobre todo será el primero, el cual identifica al ejercicio autoficcional como un despliegue del yo en su individualidad.

3.4 Autoficción como una forma de emancipación hispanoamericana

Un detalle que llama en extremo la atención es el hecho de que, de acuerdo con la génesis histórica del término autoficción que describimos en el apartado 3.2, mientras el concepto apenas iba viendo la luz en Europa en el año 1977, por las mismas fechas Vargas Llosa publica su novela *La tía Julia y el escribidor*. Es decir, a la par que en Europa recién van vislumbrando la discusión

en torno a la dinámica autoficcional, en el mismo año Vargas Llosa es capaz ya de observar el mecanismo con claridad y ponerlo en marcha en su escritura. Si recordamos la genealogía de las escrituras hispanoamericanas del yo que planteamos en el apartado 1.3 del primer capítulo, recordaremos que lo que marcó el nacimiento de este modelo de escritura en el continente, fue una asimilación casi a manera de copia de las técnicas europeas de la autobiografía, sólo que aplicadas al contexto hispanoamericano. En el caso de Vargas Llosa y su novela de 1977, no obstante, salta a la vista que casi incluso se adelanta a una discusión que en Europa recién comenzaba a tomar forma.

Por supuesto, la cuestión no estriba en la simpleza de identificar quién fue el primero en llegar a las conclusiones autoficcionales respecto al tema de la representación del yo, pues la respuesta sería seguramente que ni Doubrovsky ni Vargas Llosa desempeñan dicho papel. Para ello baste recordar que una vez instaurada la teoría de la autoficción, hubo varios investigadores que se encargaron de rastrear el fenómeno en sus antecedentes, un barrido que se remonta a títulos tan remotos como la obra de Borges o *En busca del tiempo perdido* de Proust. Pero el acontecimiento sí que resulta importante en un sentido de entender que acaso Hispanoamérica por fin comenzaba a moverse a un ritmo propio e independiente respecto a su aventura a través de la escritura autobiográfica.

A este respecto Negrete Sandoval señala que “el reciente auge de la autoficción y la creciente producción de autobiografías en Hispanoamérica muestra que más allá de la voluntad historicista o testimonial, los escritores han optado también por una escritura lúdica que al tiempo que muestra al yo autorial, lo enmascara utilizando la coartada de la ficción” (“Yo autobiográfico”, 548). De esa manera, para la autora la exploración que se produce en Hispanoamérica a través el género de la autoficción revela, por fin, una emancipación respecto al corsé político-social-colectivo al que la escritura autobiográfica del continente se encontraba atada, como vimos nuevamente en el apartado 1.3 de nuestro primer capítulo.

Habrà que aclarar acaso, sin embargo, que la postura de este trabajo es que deberíamos revisar con mucho más calma tales enunciados generalizadores, pues una clara objeción a dicha sentencia son los ejercicios de autoficción que todavía se producen en países como Chile o Argentina, los cuales siguen invocando en sus relatos autobiográficos las épocas de la dictadura, con el fin de hacer contrapeso a la memoria oficial / histórica del Estado por medio de la memoria subjetiva de las víctimas. Sea que como sea, cabe señalar que el panorama que describe

Negrete Sandoval sí que se ajusta al caso particular de Vargas Llosa con *La tía Julia y el escribidor*. Pues el autor pasa de su ejercicio en una novela eminentemente política como *La ciudad y los perros*, donde el uso del detonante autobiográfico deriva en temas políticos sobre la colectividad e implican por tanto a toda una sociedad en su conjunto, a una novela sin rastro de compromiso social, cuya dinámica se inscribe claramente tanto en la divagación evasiva sobre el arte, como en el ejercicio lúdico del humor, el cual es el caso de *La tía Julia y el escribidor*. Un desplazamiento en la práctica literaria del autor que se corresponde con el cambio presentado en su afiliación política, como acabamos de ver en el apartado 3.1 de este capítulo.

Respecto al hecho de que Vargas Llosa se adelante por intuición a un planteamiento que en Europa apenas germinaba, Negrete Sandoval comenta que

la inquietud de Vargas Llosa de imponer un tono más realista mediante la elección de material autobiográfico llevaba la marca de uno de los cuestionamientos más persistentes de la literatura y la teoría literaria a partir de la década de 1970: la revaloración del sujeto y, en consecuencia, del autor como elemento señero de las relaciones entre géneros ficcionales y factuales o, en sentido más amplio, entre realidad y ficción (“Yo autobiográfico”, 551)

Se podría inferir de este párrafo que Vargas Llosa se encontraba en esos momentos al tanto de las discusiones que se producían en el campo de la teoría literaria, más concretamente, la del giro subjetivo. Una postura que no compartimos, pues como ha señalado Ewa Kobylecka en su artículo “Teoría crítica de Mario Vargas Llosa: entre autorretrato y discurso autoritario”

Vargas Llosa nunca se ha proyectado elaborar una teoría literaria de corte científico, y parece haber llegado a sus conceptos leyendo a otros escritores y haciendo caso omiso a los críticos, ya que en sus libros nunca hace alusión a las ideas clave de la moderna teoría de la literatura. Su pensamiento crítico constituye, pues, un dominio difícilmente susceptible de codificación, por ser más bien fruto de una aventura lectora que de una reflexión metódica. No cabe duda de que, como novelista, ha sabido crear a sus precursores –permítaseme parafrasear a Borges–, pero parece ser un huérfano en materia de estudios críticos. (141)

Habría que identificar más bien el adentramiento de Vargas Llosa en la autoficción, primero, con su afán por la experimentación (un tema que trataremos más adelante), y segundo, con la cultura de la globalización que comienza a empujar con fuerza desde mediados del siglo XX. De esa manera, ciertamente Vargas Llosa e Hispanoamérica en general sí que se encuentran empapados por el espíritu del giro subjetivo, pero no porque Vargas Llosa haya leído la teoría al respecto o esté al tanto de las discusiones académicas de ese momento, sino porque la globalización permite que tales fenómenos culturales tengan un alcance general en el planeta.

3.5 *La tía Julia y el escribidor*, una novela de autoficción

De acuerdo con las consideraciones teóricas que hemos estado revisando a lo largo de este capítulo, podemos decir que *La tía Julia y el escribidor* es una novela de autoficción porque tanto autor como personaje-narrador comparten identidad nominal. Mario Vargas es el nombre del personaje (referido como Varguitas o Marito ocasionalmente en la novela) y el autor es naturalmente Mario Vargas Llosa. Y aunque se trata de un relato autobiográfico, cuyos datos pueden ser muchas veces comprobados en la realidad a través de documentos y pruebas verídicas, es un relato que se inscribe en la ficción por medio de su paratexto, pues el libro se denomina a sí mismo como una novela. De igual forma la novela se encuentra naturalmente narrada desde el yo o la primera persona, como podemos atestiguar desde esta primera línea de la novela: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores” (*Tía Julia*, 15).

Si tuviéramos que reducir la fábula a sus hechos más simples podríamos hacerlo de esta manera: el relato tiene como protagonista a Mario Vargas, un escritor novel que busca abrirse camino en el mundo literario y que, mientras siga sin conseguirlo, se encuentra trabajando como periodista en Radio Panamericana al tiempo que finaliza sus estudios en la facultad de Derecho en la universidad de San Marcos. El protagonista se encontrará con dos figuras fundamentales que moldearán su vida durante esos años juveniles alrededor de la década de los cincuenta, la tía Julia por un lado, con quien mantendría una relación incestuosa y se casaría cerca del final de la historia, y el escribidor Pedro Camacho, autor de radioteatros de gran popularidad y en cuya figura el protagonista se ve reflejado, pues compara constantemente su quehacer como escritor incipiente con el realizado por el autor popular.

El motor autobiográfico del que parte la novela refiere a los años de juventud del autor durante la década de los cincuenta, en los que efectivamente se encontraba cursando sus estudios universitarios mientras trabajaba como periodista, y en los que conoció a su tía Julia y vivieron un tórrido romance. De este relato tenemos su contraparte factual en la autobiografía del propio Vargas Llosa, *El pez en el agua*, pues en el capítulo 15 de ésta, titulado homónimamente “La tía Julia”, el autor peruano se encarga de relatar estos hechos desde un compromiso de veracidad. Las coincidencias entre el relato de la novela y el relato autobiográfico son innumerables, como prueba, baste este pequeño fragmento en el que se narra el comienzo del romance entre el protagonista y su tía Julia en la novela:

El tío Lucho, en un arrebato de entusiasmo, dijo que cincuenta años se cumplían sólo una vez en la vida y que nos fuéramos al Grill Bolívar [...] En el instante en que, terminada la música, la tía Julia hacía un movimiento para apartarse de mí, la retuve y la besé en la mejilla, muy cerca de los labios [...] Ella separó un poco la cara para mirarme e intentó sonreír, y entonces, en una acción casi mecánica, me inclinó y la besé en los labios. Fue un contacto muy rápido pero no lo esperaba y la sorpresa hizo que esta vez dejara un momento de bailar. Ahora su estupefacción era total: abría los ojos y estaba con la boca abierta. Cuando terminó la pieza, el tío Lucho pagó la cuenta y nos fuimos. En el trayecto a Miraflores íbamos los dos en el asiento de atrás- cogí la mano de la tía Julia, la apreté con ternura y la mantuve ente las mías. No la retiró (*Tía Julia*, 78-80)

Compárese ahora con este fragmento de su autobiografía en el que se relata el mismo episodio:

el cumpleaños de la tía Olga, el 16 de junio, lo celebramos los cuatro, en el Grill del Bolívar, donde se podía cenar y bailar. En una de esas piezas que bailábamos, yo besé a Julia en la mejilla, y cuando ella apartó la cara para mirarme, la volví a besar, esta vez en los labios. No me dijo nada pero puso una expresión de estupor, como si hubiera visto a un aparecido. Más tarde, volviendo a Miraflores en el auto del tío Lucho, le cogí la mano en la oscuridad y no me la apartó. (*Pez*, 358)

3.6 La lectura de la crítica

Una de las diferencias que más saltan a la vista entre esta novela de autoficción y la novela autobiográfica *La ciudad y los perros*, tratada en el capítulo anterior, es que a diferencia de su predecesora (de la que se recordará la crítica tradicionalmente remaba en contra de una interpretación autobiográfica) con *La tía Julia y el escribidor* la crítica sí se ha encargado de señalar desde un inicio que nos encontramos ante un relato de dinámica autobiográfica. E incluso, en años más recientes, directamente se señala a la novela como un ejemplo de autoficción. Esto nos ilustra una vez más la importancia que tiene la coincidencia en la identidad nominal entre autor y personaje, como puerta que predispone al lector a hacer una lectura radicalmente diferente de la novela a como lo haría con una obra normal de ficción.

¿Pero cómo se ha leído el mecanismo autoficcional de la novela? Negrete Sandoval en su estudio “Yo autobiográfico y figura(s) de autor en *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa”, cuenta que la mayor parte de la crítica ha centrado sus reflexiones en torno al consabido debate de realidad vs ficción, el cual hemos explicado apartados atrás, por lo que sus digresiones derivan naturalmente en una desatención en el proceso de autofiguración puesto en práctica en el texto

La crítica ha hecho algunas observaciones al respecto sin reparar lo suficiente en los alcances de la participación del autor como personaje. La mayoría de estudios advierte únicamente la mezcla de autobiografía y ficción, matizada por elementos paródicos, melodramáticos o metaficcionales. Rosemary Geisdorf Feal (1986), por ejemplo, observa la creación de una figura textual del yo que la autobiografía impone, derivada, en el caso de la novela de Vargas Llosa, de la contraposición

entre autobiografía y ficción, que ocasiona una mixtura en que ficción y realidad se contaminan una a la otra. José Miguel Oviedo, por su parte, señala que el escritor peruano, al contar un pasaje de su vida, lo convierte además en “tema de reflexión literaria” (1981, pp. 23-26) y elabora así un “autorretrato en clave” mediante el empleo del género autobiográfico, que resulta ser su propia negación (1977, pp. 285-310). José Carlos González Boixo, al analizar la relación entre lo literario y lo subliterario, remite a la utilización que Vargas Llosa hace de la autobiografía “como elemento que plantea el problema de la «realidad» frente a la ficción en la obra literaria” (1978, p. 142). Para Dick Gerdes (1985, p. 130 ss.), el mundo real de la autobiografía y el mundo imaginario de las radionovelas se envuelven mutuamente para dar origen a la parodia como aspecto importante que revela la naturaleza del acto creativo y de la literatura. Según Sara Castro-Klarén, en *La tía Julia y el escribidor* Vargas Llosa entrelaza autobiografía y parodia, si bien admite que los fragmentos autobiográficos y las radionovelas son “dos tipos de discurso novelístico que se imitan mutuamente”. Asimismo, opina que “Marito/Camacho son las dos caras de la misma moneda cuya solidez es la obra misma de Vargas Llosa” (1988, pp. 107-110). (“Yo autobiográfico”, 551-552)

A este rastreo de Negrete Sandoval habría que añadir la perspectiva de Vivian Antaki en su artículo “Escritores y escribidores, autobiografía y radionovelas: La invención de la realidad ficticia en *La tía Julia y el escribidor*”, la de Francisco Martínez Hoyos en su estudio “La biografía inventada: verdad y ficción en *La tía Julia y el escribidor*”, y la de Julie Jones en su trabajo “*La tía Julia y el escribidor*: Mario Vargas Llosa’s Versions of Self”, todas las cuales siguen la misma línea de señalar la dicotomía verdad y ficción del texto autoficcional. Por su parte, José Belmonte Serrano en su artículo “La tía Julia y el escribidor: retrato del artista adolescente” compara el mecanismo autoficcional de la novela con la teoría de figuración de José María Pozuelo Yvancos. Dicha teoría se encuentra bastante cercana a la de nuestro trabajo, por lo que podrían existir coincidencias importantes sino fuera porque el autor se queda en la simple descripción de este planteamiento. Relaciona el término de Pozuelo Yvancos con la novela pero no explica cómo funciona dicha relación, es decir, no elabora nunca en la consecuencia que implica esa figuración, no explica su proceso, ni discurre en la descripción acerca de cuál es esa figuración de yo que se monta a través del texto.

Existe otra línea cuya perspectiva analiza el juego metaficcional que opera en la novela. Cercano a este enfoque se encuentran las reflexiones de Negrete Sandoval en su artículo. Uno que debe ocupar nuestra atención pues ella sí se encarga de analizar la autofiguración que se monta en la obra. Para la autora, la imagen de yo que se genera en el texto es la figura del escritor, por lo que se entiende el yo autor piensa en su propia persona en relación con su quehacer y su profesión, y así lo plasma en el texto. Una perspectiva que este trabajo comparte a medias, pues nos parece que esa reflexión sólo abarca la mitad de la problemática, pero de eso hablaremos más adelante.

3.7 Autoficción como experimentación

Cuenta Negrete Sandoval en su trabajo que

Cuando, en 1977, sale a la luz *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa era ya un escritor consagrado, con seis novelas que le habían ganado el prestigio internacional. Para algunos de sus críticos y admiradores, *La tía Julia y el escribidor* representó un cambio radical en las preferencias temáticas y estilísticas del autor, cambio que significó un retroceso en la complejidad narrativa de sus primeras novelas. La simplicidad que se le atribuye se debe en parte al halo autobiográfico de los capítulos impares en los que Vargas Llosa (Marito, Varguitas) relata algunas aventuras juveniles. Más allá de los episodios relacionados con la vida del autor, su introducción a modo de personaje representó un gesto lúdico que parecía restar seriedad y calidad estética a la novela. (“Yo autobiográfico”, 550)

Llama la atención en este comentario que, a pesar del auge que comenzarían a tener las novelas del yo durante esos años y el desplazamiento de la episteme que significó el giro subjetivo, el cual ya comenzaba a ser el espíritu dominante de la época, en esos primeros años cercanos a la publicación de la novela siguiera viéndose al elemento autobiográfico como algo que resta seriedad y calidad a la literatura. Algo muy parecido a lo que sucedió en su momento con *La ciudad y los perros*, lo cual tratamos ya en el Capítulo 2. Pero lo que de verdad nos interesa de esta descripción es el hecho de que, en un primer momento y para los lectores de la época, se haya leído *La tía Julia y el escribidor* como una novela más bien convencional y muy poco experimental. Sobre todo en comparación con los trabajos anteriores del autor, los cuales, salvo la excepción de *Pantaleón y las visitadoras*, eran todos sumamente experimentales en cuanto a su manejo del cronotopo, es decir en la disposición del tiempo y el espacio (nos referimos claro está a *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la catedral*, un listado al que habría que sumar *Los cachorros* y su experimentación lingüística respecto a la figura del narrador, novelas todas hijas de Faulkner y en cierta medida también de Joyce y Virginia Woolf).

No obstante, habría que revisar con calma dicha percepción. Pues el hecho de que *La tía Julia y el escribidor* no sea transgresora en cuanto a su manejo del tiempo y el espacio, no quiere decir que la novela no sea experimental en absoluto, de hecho, todo lo contrario. Como comentamos en el apartado 3.4, el adentramiento de Vargas Llosa en el modelo de la autoficción tiene que ver sobre todo con su afán de experimentación en la forma literaria. Lo que Vargas Llosa pretende hacer aquí, en un primer plano literal y fácilmente observable, es una transgresión de lo que se conocía en su momento como el límite ficcional. Pues si la ficción debe de valerse de hechos puramente inventados, al introducir en ella episodios calcados casi de forma literal de la

realidad, lo que hace la novela es poner en cuestionamiento dichos límites, por no decir todo el quehacer literario en general. A la conclusión a la que naturalmente se llega es que no existe realmente diferencia alguna que se pueda identificar entre la génesis de un escrito factual con la de uno ficticio. Así lo vislumbró Paul Ricoeur en su trabajo *Tiempo y narración*, al declarar que, en su fundamento, no existe diferenciación posible entre relato histórico y relato de ficción, pues la construcción de todo relato narrativo es, en su acepción más básica, profundamente similar y casi inalterable. A diferencia de la reflexión científica de Ricoeur, Vargas Llosa llega a estas conclusiones por medio del propio ejercicio ficcional de su novela.

Después de todo, la experimentación en su definición más simple tiene que ver con la ruptura que se genera con respecto a lo establecido. De esa manera, el hecho de que Vargas Llosa bautice a su personaje con su propio nombre o de que traspase episodios de su propia vida personal a su novela, tiene mucho que ver con que ese no fuera el *modus operandi* común de la ficción latinoamericana en aquel entonces.

Dentro de esta misma línea, se puede observar que *La tía Julia y el escribidor* en realidad no se encuentra muy lejos de la forma de experimentación de las primeras novelas de Vargas Llosa. La fragmentación experimental de las novelas del *modernism* (de autores como Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, Broch, entre otros), inspiración central para los primeros trabajos de Vargas Llosa, se derivaba de la crisis de representación de principios del siglo XX. Los autores no confiaban ya en el ejercicio de representar la realidad tal cual es por medio de la literatura, como se hacía en la novela realista/histórica del siglo XIX, con un relato lineal de principio a fin. Por lo que optaban por una fragmentación del tiempo y el espacio y una organización no cronológica de los hechos. Una incertidumbre bastante parecida a la que responde la autoficción, Ana Casas comenta al respecto:

la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual (34)

Aunado a esto, si bien en *La tía Julia y el escribidor* no se producen como tal saltos en el tiempo ni un desdoblamiento del espacio, sí que es posible encontrar un ordenamiento inusual de los episodios. Pues estos se alternan entre la trama principal, que versa sobre el protagonista y su relación con los personajes de la tía Julia y el escribidor Pedro Camacho, con las transcripciones

de los relatos folletinescos de radioteatro que elabora el autor ficticio boliviano. En palabras de Negrete Sandoval:

La novela consta de 20 capítulos: once (los impares) corresponden a la historia de Marito, la tía Julia y Pedro Camacho, y, alternados con ellos, nueve (los pares) a la transcripción narrada de las radionovelas de Camacho. La alternancia de los capítulos, es decir, la introducción de los relatos camachianos, marca una interrupción en el orden de la diégesis principal (“Yo autobiográfico”, 552)

De esa manera, *La tía Julia y el escribidor* funcionaría como una *mise en abyme* o relato de la “historia dentro de la historia”. A este respecto Vivian Antaki explica que dicha dinámica Vargas Llosa la toma igualmente de la literatura de Faulkner, más concretamente, de *Las palmeras salvajes*: “el juego de ficciones dentro de ficciones de Vargas Llosa parece evidente y sencillo, puesto que una ficción se alterna con otra con rigurosa precisión, como es el caso en la novela *The Wild Palms* de William Faulkner, donde capítulos de ‘Wild Palms’ alternan invariablemente con los de ‘Old Man’”. (142)

De esa forma, de acuerdo con Ana Casas se produciría una “alteración del orden cronológico” no en el sentido temporal sino en el orden discursivo de la focalización, al meter episodios que en apariencia están lejos de la acción principal y rompen la atención de la vida del protagonista:

Los juegos en torno a la voz narrativa, así como [...] los cambios y alteraciones en la focalización. La aptitud polifónica de la novela, su capacidad para multiplicar los puntos de vista, es, en efecto, uno de los rasgos que puede presentar la autoficción, subvirtiendo así la unidad del sujeto que se presupone en los textos autobiográficos[. Y más adelante:] el desorden cronológico, la estructura caótica, habitualmente digresiva de la autoficción, cuestiona, en fin, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienen a ofrecer una imagen de síntesis de lo acontecido como del propio yo. (36-39)

A todo esto habría que añadir que la propia Ana Casas muchas veces definirá a la autoficción en su trabajo con el simple mote de “autobiografía experimental”. Sea como sea, visto lo expuesto es difícil pensar en *La tía Julia y el escribidor* como una novela convencional ajena de experimentación.

3.8 Autofiguración de la figura del escritor: *La tía Julia y el escribidor* como una reflexión metaficcional

Negrete Sandoval por su parte comenta que la novela consiste en una experimentación de “la hibridación genérica” o “técnicas metaficcionales” (“Yo autobiográfico”, 547). Como se ha mencionado, este es otro de los enfoques con los que ha sido revisada la novela, el de una reflexión metaficcional que opera en todo el texto, es decir una reflexión de la escritura por

medio de la propia escritura. Definitorio es, como punto de partida de esta interpretación, el paratexto del epígrafe que Vargas Llosa escoge para la novela, el *Grafógrafo* de Elizondo.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaria escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo

Dice a este respecto Negrete Sandoval

Para el crítico [Dick Gerdes], la referencia al acto de escritura que impone el epígrafe tomado de “El grafógrafo”, de Elizondo, advierte al lector de que uno de los temas centrales de la novela es el proceso de la ficción creándose a sí misma; de ahí que recurra al concepto de metaficción de Inger Christensen, el cual responde a una teoría de la ficción “whose primary concern is to express the novelist’s vision of experience by exploring the process of its own making” (apud Gerdes 1985, pp. 10-11) (“Yo autobiográfico”, 554)

Esta reflexión se desarrollará por medio del contraste que existe entre los personajes de Mario Vargas, el protagonista y trasunto ficticio del autor, y Pedro Camacho, el autor de radionovelas. Ambos son escritores, pero lo son de una manera muy distinta el uno del otro. Explica a este respecto Vivian Antaki:

Mario, el aprendiz de escritor, escribe cuentos que no son adecuados o hábiles y, al comprenderlo, debe destrozarlos y prefiere escribir boletines informativos para Radio Panamericana con mucha más facilidad. En cambio, Pedro Camacho es el autor popular consagrado que se define como mártir de la causa de su arte, la creación de radionovelas. Obviamente, la ironía implícita del texto es que Vargas Llosa, el Mario adulto, es el que escribe la novela y Pedro Camacho nunca llega a ser un escritor. (143)

De esa manera, para la autora la conclusión de la novela consistiría en una reflexión por el oficio de escritor: “el tema metafísico de esta novela resulta ser qué significa ser escritor y cómo se compara con ser un escribidor: analiza la vocación, el entrenamiento del escritor y qué se requiere para ser un escritor y no un mero escribidor. Por lo mismo, también explica cómo Mario llegará a ser un escritor” (143). Para Gonzáles Boixo lo que Vargas Llosa realiza en la novela es una teoría sobre el hecho literario (142), y para Negrete Sandoval el objetivo del texto es

plantear cuestiones tan fundamentales respecto a la escritura, como, por mencionar algo, la ruptura de fronteras genéricas, el traspaso de la realidad a la ficción y la consecuente puesta en duda de sus límites, la necesidad de generar una reflexión sobre el hecho literario que dé cuenta de una suerte de poética capaz de iluminar la lectura del libro en cuestión y de la totalidad de la obra, entre otras tantas que apuntan al desenvolvimiento de una postura autorial (“Yo autobiográfico”, 549)

En la línea de lo expuesto hasta el momento, podría pensarse que la obra, en un primer plano acaso más literal, versa más bien en una reflexión sobre la escritura que sobre el propio yo,

sin embargo, dado que es común que la identidad del autor se construya con base a la profesión que ejerce, esto es, la escritura, irremediamente estas reflexiones terminan siendo una digresión sobre su propia persona. De esa manera, en palabras de Negrete Sandoval, la novela revela “la forma en que Vargas Llosa se concibe a sí mismo como autor, en el sentido más amplio de la palabra, esto es, como alguien que escribe y publica, pero también su modo particular de entender el hecho literario, en cuanto posicionamiento que es parte de la imagen que proyecta de sí mismo.” (“Yo autobiográfico”, 555)

Esto elucidaría también, en parte, el proceso de autfiguración que se presenta en la novela. Pues al ser la reflexión metaficcional una cavilación sobre el oficio del propio escritor, ésta no puede realizarse por medio del distanciamiento común a la ficción, en la que personajes creados desde cero interactúan en situaciones puramente hipotéticas. Sino que el escritor se involucra él mismo como personaje para plasmar sus propias perspectivas sobre el oficio de la escritura, con base en lo que le ha tocado vivir y su experiencia personal respecto a la profesión. Su yo y su vida, de esa manera, quedan involucrados en el texto. Dice a este respecto Negrete Sandoval:

En este ámbito, la participación del escritor como parte fundamental del proceso creativo generó la necesidad, o acaso la curiosidad, del autor de hacerse parte de la trama, no simplemente con la incorporación de contenidos autobiográficos sino mediante variados intentos de dar cuenta de la experiencia de escritura y, de este modo, imprimir ciertas marcas para la configuración textual de una imagen del autor (“Yo autobiográfico”, 548)

Así pues, el hecho de que sea una novela en la que se reflexiona sobre el ejercicio de la escritura, implica naturalmente que sus personajes sean escritores, lo que deriva en que el autor se vea seducido a introducirse a sí mismo como personaje para de esa forma ser partícipe de esa autoreflexividad metaficcional. Por su parte y aunado a esto, Ana Casas también explicaría que lo que muchas veces se produce en las escrituras autobiográficas por parte de autores literarios es, “en la mayoría de los casos, acceso también a la experiencia de la escritura, pues la conciencia del individuo resulta a menudo indisociable de la conciencia del escritor” (32). Lo que arroja luces sobre el hecho de por qué es tan común encontrar personajes escritores en los textos de corte autobiográfico⁴⁹.

⁴⁹ Algo que ya habíamos aludido en el capítulo anterior con el caso del personaje de Alberto (el Poeta) en *La ciudad y los perros*.

En su trabajo, Negrete Sandoval también realiza un rastreo de los autores que en sus estudios han abordado esta perspectiva

Entre otros, René Prieto (1983) considera que el libro de Vargas Llosa es ante todo una novela acerca del lenguaje y un territorio para explorar las preocupaciones teóricas del autor sobre la forma y el contenido narrativos; José Morales Saravia sostiene que una de las exigencias de la novela era la tematización y confrontación del radioteatro y la escritura, novedad que, en palabras del crítico, implicaba “necesariamente un nivel metadiscursivo que introducía una reflexión sobre los planteamientos estéticos y poetológicos de ambas medialidades y, en especial, de la escritura” (2001, p. 425). En opinión de Pilar V. Rotella, tanto *El hablador* (1987) como *La tía Julia y el escribidor* manifiestan la preocupación constante del autor por “el poder de la palabra en cuanto a su función narrativa, es decir, como instrumento para contar historias y para inventar ficciones” (1994, p. 94); al volcarse sobre sí mismas, ambas se convierten en “escritura que examina el proceso de escribir, narración cuyo tema es el acto de narrar”, mejor ejemplificado en las figuras de hablador, escribidor y escritor (id.). Para Rafael E. Correa, *La tía Julia y el escribidor* muestra al escritor posmoderno que se esmera en develar los artificios de su narración, “es un texto donde se tematiza el proceso de la producción y la recepción de la escritura” (1994, p. 204). (“Yo autobiográfico”, 554)

Un listado en el que habría que incluir a José Carlos Cabrejo con su artículo “La vida como radioteatro: estrategias metaficcionales en *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa”, y a Peter Standish con su estudio “Contemplating your own novel: the case of Mario Vargas Llosa”.

3.9 *La tía Julia y el escribidor* como una forma de individualismo, o la supeditación del mundo ficcional a la voluntad del yo

Algunos autores señalan también que la aparente división entre Mario Vargas el protagonista de la novela y el escribidor Pedro Camacho en realidad no es tal, pues entre ambos personajes se produce un juego de espejos en donde uno se refleja en el otro, y a su vez, Vargas Llosa, el autor que firma el texto, se observaría en ambos. Esta es la perspectiva de Negrete Sandoval

Una de las motivaciones del yo autoficcional que se debate en las páginas de *La tía Julia y el escribidor* es la de capturar el momento de nacimiento del escritor y, con él, una serie de interrogantes a propósito de la escritura literaria. En este escenario se ponen en juego dos actitudes representadas, respectivamente, por el futuro escritor Marito y el escribidor Pedro Camacho, dos caras que, en última instancia, remiten al mismo individuo y concuerdan con el carácter dual de la narrativa vargasllosiana (“Yo autobiográfico”, 551)

Por otro lado, la autora también observa que el propio Vargas Llosa ha señalado en entrevistas la fusión entre Varguitas y Pedro Camacho: “las historias irreales de Pedro Camacho y los episodios reales de la novela son también el anverso y el reverso de una misma experiencia humana [Vargas Llosa en entrevista con Oviedo]” (555). Esto nos muestra que en *La tía Julia y*

el escritor opera una perspectiva de individualismo con respecto a la construcción del yo. Pues un personaje con vida propia, completamente independiente e incluso principal en la diégesis de la novela, como lo es Pedro Camacho, se nos revela de esta forma que sólo está puesto ahí para servir como un elemento que nutra al yo autoficcional: está ahí para que el personaje Mario Vargas se compare con él, y para que, gracias a esta comparación, el protagonista se decida finalmente por la vocación de escritor. El personaje, aparentemente libre en el mundo ficticio de la novela, tiene como única función provocar la autoreflexión en el yo autoficcional sobre su propia existencia. Piénsese a este respecto cómo, una vez que el personaje del escritor ha cumplido esta función, desaparece completamente del relato (a partir del capítulo trece), habiendo sido importantísimo en los primeros episodios de la novela. Sólo vuelve a aparecer al final, para que nos enteremos de cuál fue su desenlace, y aún así su presencia sólo sirve para hacer una vez más contraste con la nueva condición que ha alcanzado el yo autoficcional (Camacho, escritor popular exitoso en el pasado, termina en la desgracia, como un mero recadero en un periodicucho, mientras que Mario Vargas, otrora escritor incipiente que forcejeaba por el más mínimo vislumbre de éxito, regresa de Europa como un escritor recién consagrado).

Sobre esta misma línea, Rita Gnutzmann en su estudio “Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escritor*, de Vargas Llosa” comenta que esta dinámica no sólo se presenta en el personaje de Camacho, sino que afecta a todos los personajes y, de esa manera, a todas las acciones de la trama.

Pedro Camacho, que indirectamente (en diálogos sobre sus radioteatros y sobre su propia persona) pasa a ser componente del romance entre el narrador «yo» y la tía. Historias secundarias o episodios que no tienen vida propia más que por su relación con el protagonista se unen a este argumento principal, como la del amigo Javier y su amor fracasado por la prima Nancy, la del factotum, el «Gran Pablito» y el periodista «tremendista», Pascual. La prueba de que todos ellos constituyen sólo subtramas del argumento principal se halla en el hecho de que se les olvida del todo cuanto el «yo» se preocupa de otros asuntos o sale del país, para ser retomados a su vuelta. Es este el caso incluso del «escritor» Camacho. (94)

El mundo narrativo por entero entonces se encuentra al servicio del yo, todo gira alrededor del protagonista, y cada elemento de la diégesis sólo tiene como función o ayudarlo a desarrollar sus acciones, o directamente servirle como instrumento de autoconocimiento. Nótese el contraste de esta dinámica con la que opera en la novela *La ciudad y los perros* vista en el capítulo anterior, en donde las autofiguras de Vargas Llosa (Alberto y Arana) no tienen ninguna jerarquía por sobre los demás personajes o elementos de su mundo narrativo, y directamente la representación autobiográfica sirve sólo como detonante para tratar temas de la

colectividad. La novela de *La tía Julia y el escribidor*, de esa manera, funge como símbolo del desplazamiento de la ideología política del autor, lo que deriva en un ejercicio de representación del yo radicalmente distinto a sus aproximaciones anteriores, pues en esta novela se produce un individualismo patente y declarado en su autofiguración.

3.10 A modo de conclusión: autofiguración individualista, autofiguración política

La razón de por qué todos los trabajos sobre el análisis de la novela citados hasta ahora se limitan únicamente al señalamiento de la dinámica metaficcional, es debido a que sólo toman como referente a la propia novela de *La tía Julia y el escribidor* como objeto de su análisis. A este respecto nos recuerda José Amícola que “central en la teorización sobre este tema [es decir, las escrituras del yo] debería ser [...] el lugar y la función que cada texto autobiográfico ocupa en la obra general del autor que se estudia” (27), es decir, poner en diálogo el determinado texto autobiográfico con el resto de la obra del autor. Pues es en su comparación con lo que el autor ya había hecho anteriormente a este respecto (es decir, su autofiguración en *La ciudad y los perros*) que podemos observar la diferencia que representa *La tía Julia y el escribidor* como acto de autoreflexión, y el cambio que operó en Vargas Llosa en su posicionamiento respecto al ejercicio de la escritura autobiográfica y la representación del yo por medio del texto.

De esa forma, gracias a la fuerte politización que estaba implicada en su postura literaria anterior (afiliado a la idea del escritor comprometido y la realización de obras que denuncien la realidad), esta novela y su respectiva autofiguración queda igualmente politizada, en tanto hace contraste con esa perspectiva anterior del autor. Si su primera autofiguración era marxista, con miras a la denuncia, el colectivismo y la representación de la sociedad en su conjunto, esta última es por contraste evasiva, individualista y autoaislada. En relación a esto cuenta Birger Angvik en su estudio *La narración como exorcismo* que “en esta novela [es decir, *La tía Julia y el escribidor*], las circunstancias sociopolíticas no desempeñaron directamente ningún papel determinante en los sucesos y su evolución [...Pues se limita] casi por completo a la vida íntima del narrador” (209).

En este punto resulta también muy importante resaltar el elemento extratextual que supone el receptor del libro. Diversos autores (Loureiro, Lejeune y Bruss, por mencionar a algunos) harán énfasis en el hecho de que un texto autobiográfico, en su proceso de elaboración, siempre tiene muy presente a su posible receptor, a aquella oreja invisible, como lo llama

Loureiro, que estará en un posible futuro del otro lado del texto. Pensemos a este respecto cómo en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa usa la técnica de ocultamiento ligada a la novela autobiográfica, justamente porque está pensando en el receptor político que leerá el texto, y al cual el autor le interesa agradar y adular de cierta manera. Mientras que en el ejercicio de *La tía Julia y el escribidor*, este receptor en particular ya no le preocupa en lo más mínimo. Esto no sólo se ejemplificará en su propio ejercicio de representación del yo, cercano a una visión individualista del mundo y cercana por tanto al individualismo burgués en la visión del receptor socialista, sino en la alusión que hace de la propia Cuba en la novela. Recuértese a este respecto el siguiente pasaje del texto: “porque Cuba ahora era un burdel, había terrorismo, guerrillas, la CMQ andaba alborotada, con gente presa, mil líos” (*Tía Julia*, 428). Sólo podemos imaginarnos los problemas que le hubieran supuesto al autor tales palabras en sus tiempos de afiliación al régimen. Liberado pues del juez político de la esfera cubana, el yo se muestra en toda su individualidad pensando ya en un nuevo posible receptor, que esté alejado del sesgo ideológico del anterior.

De igual manera, la reflexión metaficcional que, como hemos visto, es central en la discusión que propone la novela, se ubicaría en un polo totalmente opuesto a la perspectiva del escritor comprometido, pues se trata de una reflexión del arte acerca de su propia cualidad como arte. O en la nomenclatura de la escritura comprometida, de un tema de evasión pura. Por lo que podríamos enmarcar la novela de *La tía Julia y el escribidor* dentro de la categoría de arte evasivo de acuerdo con los postulados de esta perspectiva. Así pues, podemos concluir que la autofiguración que Vargas Llosa monta en esta novela autoficcional, ciertamente corresponde con una figura del escritor, producto de las cavilaciones metaficcionales de la obra. No obstante, en el acto de contrastar esta autofiguración con la inmediatamente anterior en la obra del autor, ésta adquiere así mismo un matiz tanto individualista como político.

Puesto de otro modo, no cabe ninguna duda de que en relación con su contenido *La tía Julia y el escribidor* no puede ser enmarcada en la categoría de escritura política, pero se vuelve política en la medida en que se compara con el resto de la obra del autor, la cual se inscribía fuertemente dentro de esa línea. Pensemos por ejemplo en el caso de Borges, del cual diversos críticos han señalado que la ausencia de contenido político en su obra puede interpretarse como una postura política en sí misma, la de la evasión, la del escritor encerrado en su torre de marfil que da la espalda a los problemas sociales y políticos. Pues en el propio acto de guardar silencio,

se está diciendo mucho en realidad. Algo similar ocurre con el caso de Vargas Llosa en esta etapa de 1977 y el ejercicio autobiográfico de *La tía Julia y el escribidor*, pero acaso de una manera mucho más clara, pues en el caso del autor peruano se produce un claro contraste con lo que era su quehacer literario anterior.

Así pues, concluyamos que en la autofiguración que opera en *La tía Julia y el escribidor* puede observarse la huella de un desplazamiento importante en el recorrido político de su autor, pues resume por completo un momento en donde Vargas Llosa se emancipa totalmente de la ideología del socialismo-comunismo, para abrazar una perspectiva mucho más cercana al individualismo, con sus respectivos equivalentes sociopolíticos como lo son la postura intelectual liberalista, el sistema económico neoliberal y el sistema gubernamental de la república representativa.

Capítulo 4

La autofiguración en la autobiografía: *El pez en el agua*

“Sólo publican memorias aquellas personas que ya han perdido totalmente la memoria”

-Oscar Wilde

4.1 La autobiografía, consideraciones teóricas

La autobiografía es ampliamente considerada como la forma proverbial de las escrituras del yo pues, en gran medida, se trata de un modo idóneo en el que un yo puede manifestar su individualidad por medio de la escritura de forma mucho más clara. Es a raíz de este hecho que a lo largo de este trabajo hemos invocado en reiteradas ocasiones la discusión en torno al género autobiográfico, sobre todo en los apartados 1.2.4, 1.5 y 3.3. No obstante, aquí haremos nuevamente un breve recorrido a través de la concepción teórica de la autobiografía, sobre cómo está se ha entendido, cuál se ha identificado como su naturaleza, y, sobre todo, cómo se ha estudiado.

Cuenta Ángel G. Loureiro en su artículo “Problemas teóricos de la autobiografía”, siguiendo en sus reflexiones a James Olney, que el estudio de la autobiografía puede comprenderse como un desarrollo histórico en tres etapas que, curiosamente, se corresponden con los tres motores etimológicos que componen la propia palabra autobiografía: el *autos*, el *bios* y la *grafé* (3).

4.1.1 El *bios*, la autobiografía en sus orígenes (siglo XIX)

El núcleo conceptual que dominaría al género autobiográfico en su primer momento (siglo XVIII y sobre todo el XIX) sería el del *bios*, el cual refiere a la vida en su sentido más básico de relato vivencial, la historia de una vida. Las autobiografías durante este periodo se configurarían poniendo énfasis en el objetivo de la reconstrucción de la vida por medio del texto. Se trata de narraciones cuyo marco se limita al relato lineal de la vida misma, comenzando por la infancia y terminando con los últimos años de la adultez. De la misma manera, el estudio o la reflexión de estos textos durante este momento iría enfocado a la observación de ese relato de vida, poniendo especial atención a los hechos históricos, socialmente importantes, que el autor rescataría en su relato vivencial. Recordemos para este propósito que un autor como Philippe Leujene identifica

que los autores de la autobiografía en este primer momento se tratan de personas importantes, cuya vida es proclive a resultar relevante para los posibles receptores del texto.

Tal va a ser la perspectiva de un autor como Willhelm Dilthey, uno de los primeros estudiosos de los textos autobiográficos, quien determinó que el modelo de la autobiografía encontraba utilidad en los propósitos de la comprensión histórica. Pues revisar los relatos de las subjetividades durante un momento histórico en específico, podrían acercarnos a la comprensión histórica de dicho momento en cuestión. Las autobiografías dan cuenta de cómo un sujeto configura su experiencia personal de la realidad, una capacidad que le ha sido dada por la época en la que está inscrito. De esa manera, de la suma de los relatos de las subjetividades, es que podemos llegar a formarnos una pintura general de todo un periodo histórico en su totalidad.

Enfoques como el apenas expuesto es lo que llevó a las autobiografías a ser consideradas durante mucho tiempo como hijas de la Historia. Dado que su contenido era aprovechado por los estudiosos de esta disciplina, se comenzó a exigir de la autobiografía un compromiso de verdad, en el que el autor aceptaba implícitamente que todo lo que contaba en su texto, sin falta, era algo verídico. Siguiendo las reflexiones de Dominique Combe, desde esta perspectiva se instaura en los textos autobiográficos un “sujeto ético”, en la medida en que éste tiene una obligación moral de decir la verdad en todo momento (129).

4.1.2 El *autos*, el momento del yo (inicios del siglo XX)

Sin embargo, para el siglo XX tanto la manera de escribir autobiografías como la forma de estudiar las mismas, cambió radicalmente. Es en este momento en el que el *autos*, el yo, tomaría el protagonismo. La lectura histórica que se realizaba de estos textos borraba de alguna manera el elemento primordial de la individualidad del yo, pues si lo que se observa más que nada son problemas históricos, se modifica entonces la focalización del contenido autobiográfico, pasando del sujeto hacia el colectivo (el pueblo, la nación). De esa forma el yo queda desplazado de su propia aventura de auto configuración.

Para el siglo XX, no obstante, tanto las disciplinas (como el positivismo o la historia) como los conceptos (tales como la verdad o la totalidad) característicos del siglo XIX irán languideciendo en fuerza y autoridad, lo que permitirá a los autobiógrafos desprenderse del corsé de la veracidad, para poder desplegar sus subjetividades de forma más autónoma por medio de la escritura. La crisis de representación de finales del siglo XIX y principios del XX, dejaría bien en

claro que no es posible, ni para el arte ni para el conocimiento, representar la realidad tal como es. En específico, en el caso de la autobiografía, esta postura llevaría a reflexionar sobre cuál es la dinámica que opera realmente en estos textos.

No es posible poner la vida por escrito, ni en su totalidad ni en su verdad, pues el mecanismo de rememoración narrativa lleva por fuerza un proceso de selección que elige unos hechos mientras que ignora otros. Algunas vivencias se cuentan, otras se callan. El relato que queda como resultado por escrito, entonces, es una imagen parcial y no completa tanto de la vida del yo que escribe como de su personalidad. El sujeto ético, por tanto, se desmonta, y resulta evidente que no puede confiarse en las autobiografías como un material en donde la verdad y la totalidad del yo están expuestas, pues la memoria es creadora. Cada vez que se rememora un hecho, no se le recuerda tal como fue en ese momento, sino que se le reinventa bajo la luz discursiva del presente. La autobiografía, por tanto, conlleva una operación más de *poiesis* que de *mimesis*, pues no es una representación de la realidad al pie de la letra, sino una creación narrativa desde una perspectiva subjetiva.

A este respecto señala Gusdorf que, en definitiva, la autobiografía no puede alcanzar la reconstrucción objetiva del pasado, sino que su operación consiste más bien en un relato de la experiencia. Testimonio, además, agrega el autor, que resulta más verdadero que el mero recuerdo de unos hechos. La autobiografía es un juego de dobles, un proceso de desdoblamiento, pues al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado por medio de la escritura, “razón por la que concluye que el *motto* de la autobiografía debería ser ‘Crear, y al crear ser creado’” (en Loureiro, 3). El énfasis entonces se pone ya en la perspectiva individual que despliegan estos textos, la autobiografía es una aventura de auto conocimiento, en donde se nos muestra el mundo no tal como es, sino tal como el yo lo entiende, y donde sobre todo queda registrado cómo un yo se entiende a sí mismo en determinado momento. Lo que se manifiesta en el texto, entonces, no es una vida, sino un yo. De la misma manera, lo que podemos estudiar al analizar una autobiografía, no es a un periodo histórico, sino sobre todo la estrategia de configuración de un yo

4.1.3 La *grafé*, la posmodernidad (segunda mitad del siglo XX)

Sin embargo, pasada la mitad del siglo XX irrumpió una corriente teórica que desestabilizó el enfoque de casi todas las disciplinas del conocimiento, nos referimos por

supuesto al giro lingüístico, que ponía el énfasis de sus discusiones en el lenguaje. Durante este momento autores como Paul De Man o Jacques Derrida emprendieron una serie de reflexiones en torno a los textos autobiográficos, fijando sobre todo su atención en el lenguaje con el que éstos estaban contruidos. De esta manera, los autores proponían un diálogo entre su perspectiva y los enfoques de estudio del *bios* y del *autos*, al comentar que en las autobiografías la vida y el yo no se encontraban presentes por ninguna parte, sino que el texto es puramente eso, lenguaje. De acuerdo con estos autores, al pretender otorgarle capacidades animadas, como vida o subjetividad, a simples letras y palabras, los estudiosos de la autobiografía caían sin darse cuenta en un juego puro de la retórica y sus tropos. La operación de la autobiografía, entonces, no consiste mas que en un simple juego de lenguaje, el de otorgar a lo inanimado características animadas, así, la figura retórica por antonomasia que atravesaría todos los textos autobiográficos es la de la prosopopeya⁵⁰.

Adjudicarle a un elemento muerto como el lenguaje, junto a sus palabras y oraciones, características animadas como “yo” o “personalidad”, produce únicamente un proceso de simulacro, en el que la vida y el yo presentados en la autobiografía no son más que una ilusión producida por la retórica del lenguaje. Esta retórica de la prosopopeya, además, tendrá otras consecuencias mucho más graves, pues de ello se deduce que en la autobiografía, el yo, al pretender construirse por medio del lenguaje, es decir, al pretender mostrar su rostro en su claridad por medio de palabras y oraciones, lo que está haciendo en realidad es poner una máscara sobre ese rostro. Una máscara hecha de significantes y referentes artificiales, ajenos a él, que no reflejan lo que es en verdad. En una autobiografía, entonces, al intentar dibujarse, el yo no hace más que desdibujarse a sí mismo. La autobiografía, por tanto, no es más que una desfiguración del rostro del autobiografiado, diría De Man.

Para los autobiógrafos, por su parte, este ambiente teórico-conceptual afectó de tal manera que desde ese momento los textos autobiográficos han sido escritos, por lo general, con una cierta autoconciencia respecto a la tarea difusa que se está llevando a cabo desde la dinámica de la escritura. Algunos autores desecharían desde el inicio cualquier pretensión de verdad, ya no histórica, como la concebía el *bios*, sino incluso subjetiva, pues se descartaría también cualquier

⁵⁰ En palabras de Amícola, “Podemos decir, entonces, que no hay un sujeto verdadero anterior a lo simbólico y que la construcción del sujeto se hace a través de la palabra” (30)

pretensión de llegar a la verdad del yo por medio del ejercicio autobiográfico. Por esa razón muchos elegirían ahora el campo de la ficción para plasmar su yo por medio de la escritura, al ser éste un terreno que por definición desestima toda pretensión de veracidad. Tal fue el caso del fenómeno de la autoficción, tratado ya con exhaustividad en el capítulo anterior. Pero aun en las autobiografías de corte clásico, es decir, aquellas que se enuncian desde el compromiso de lo factual, esta autoconciencia de no estar realizando en su ejercicio más que un artificio del lenguaje, suele manifestarse en el texto de forma clara y abiertamente honesta. Baste como ejemplo el epígrafe, producto de su propia autoría, que García Márquez elige para abrir su autobiografía, *Vivir para contarla*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

Para la teoría, no obstante y contrario a lo que se pensaría, este punto de quiebre propuesto por Paul De Man fue bien recibido y tomado incluso con entusiasmo. Angel G. Loureiro advierte que no hay que ver en la teoría de Paul De Man un anuncio de la muerte de la autobiografía o algo similar, pues si algún valor tiene su aportación es hacernos perder definitivamente la inocencia (o la ceguera, comenta el autor) con la que la crítica se ha acercado hasta ahora a la autobiografía (6).

Derivado de ello es que muchos de los estudios modernos sobre el texto autobiográfico residen en la observación de la estrategia lingüística a través de la cual se monta el texto. El lenguaje que un autor usa para dar cuenta de su subjetividad, arroja muchas luces de la imagen que quiere dar de sí: cómo se entiende, cómo se construye a sí mismo. Ya que el lenguaje es el vehículo de la empresa autobiográfica, el registro nunca será casual. A este respecto un autor seminal de los estudios autobiográficos como Satoribinski

postula la idea del estilo no como mero ‘ornamento’ sino como una ‘desviación’ de la norma, la originalidad del estilo autobiográfico nos ofrece, en opinión de este crítico, una serie de índices reveladores del individuo que escribe, por lo que el estilo va más allá de la producción de efectos técnicos y se convierte en ‘auto-referencial’ al conducirnos a la verdad ‘interna del autor’. (en Loureiro, 5)

4.1.4 El momento presente

En cuanto al estudio de las autobiografías en el momento presente, y respecto a la línea de tres momentos históricos que acabamos de trazar, podría comentarse que hoy en día se manifiesta un momento en el que predomina sobre todo el hibridismo y el enfoque interdisciplinario. Pues, por un lado, hoy en día los modelos de la autobiografía suelen estudiarse a través de un enfoque

conjunto que toma en cuenta tanto la visión del *autos* como el de la *grafé*, es decir se pone una especial atención tanto en la construcción de yo que se produce en el texto, como en el lenguaje que utiliza ese yo para configurarse. Y, por otro lado, predomina así mismo una tendencia de observar los textos de la autobiografía a través de la interdisciplinariedad. Pues si bien a lo largo de diferentes etapas históricas, a la autobiografía solía encasillársele dentro de un modelo narrativo u otro (como literatura o historia), o estudiársele desde uno u otro enfoque (como desde la perspectiva filosófica o desde la perspectiva psicoanalítica, por ejemplo); en el momento presente los estudios de la autobiografía básicamente hacen uso de todas esas posturas y disciplinas para analizar los textos autobiográficos y desmenuzarlos en su complejidad.

También será importante decir, respecto a nuestro contexto particular, es decir, el hispanoamericano, que esta división histórica en tres momentos distintos, corresponde más bien a una visión occidental del texto autobiográfico. A este respecto señala Angel G. Loureiro que mientras en Europa a la perspectiva del *bios* se le considera como un enfoque anacrónico que se dejó de lado pasado el siglo XIX, en Estados Unidos (contexto del estudioso hispánico) la perspectiva del *bios* sigue teniendo una gran vitalidad. Ello puede deberse sobre todo a su juventud como nación, así como a la gran diversidad de orígenes y cultura de sus habitantes, las reivindicaciones de ciertas minorías y el afincamiento de cierto humanismo de gran tradición en ese país, comenta el autor (3).

Prácticamente lo mismo podría decirse respecto a Hispanoamérica, en donde la similitud es especialmente pronunciada respecto a dos de los puntos observados por el renombrado estudioso hispánico. Primero, la gran juventud de las naciones que conforman el “continente” hispanoamericano, para las cuales el objetivo de una construcción de la identidad seguiría siendo uno de las tareas pendientes por resolver; y segundo, la reivindicación de ciertos grupos minoritarios, que utilizan las escrituras del yo como una estrategia de emancipación contra los discursos de poder y las formas de opresión. Respecto a este último punto, recuérdese, sobre todo, los textos que se siguen escribiendo en países como Chile y Argentina en contra de la dictadura. En donde, por medio de la memoria de las víctimas, plasmada en los relatos subjetivos testimoniales, se intenta hacer contrapeso a la historia oficial instaurada por el Estado criminal.

4.1.5 La autofiguración como método de exégesis de la autobiografía

Dado lo expuesto hasta el momento, puede comprenderse por qué se elige el concepto de autofiguración como método para observar el texto autobiográfico moderno. Primero que nada, la autofiguración desecha la concepción histórica del *bios* junto a su obsesión absolutista de veracidad. Este enfoque más bien comprende el texto autobiográfico como una operación de desdoblamiento en la que del yo autor se desprende un yo que se crea por medio de la escritura, retomando de esa forma no sólo la visión moderna del *autos* sino incluso la de la *grafé*. En palabras de Amícola, y siguiendo a Fernández Prieto, el texto autobiográfico “es un acto performativo (o ‘realizativo’) en virtud del cual el sujeto se crea a medida en que se escribe. Asimismo, entre el autor real y el enunciador textual no cabe establecer una identidad absoluta” (31), pues el yo textual es un yo creado exclusivamente en el espacio de la escritura. El yo autobiográfico se entiende como un proceso de figuración, es decir, como una imagen montada a través del texto.

Al entender el yo autobiográfico como una categoría sobre todo textual, la autofiguración pondrá especial énfasis en la observación de la estrategia retórica que utiliza el yo para configurarse a través del relato autorepresentacional. Entendiendo al yo textual, de esa forma, no sólo como una operación en donde la individualidad se intenta elucidar por medio de la razón, la conciencia y el pensamiento complejo a través de la escritura, sino como un sujeto que no posee más que al lenguaje como única herramienta para relacionarse con el mundo, y que en su intento de autocomprensión, no le queda más remedio que hacer uso de esa ineludible estrategia lingüística para configurarse.

4.2 *El pez en el agua, la parafernalia que rodea al texto y el detonante autobiográfico*

El 28 de julio de 1987, el presidente Alan García anuncia al pueblo peruano a través de un comunicado de prensa su intención de nacionalizar todo el sistema financiero. Vargas Llosa, junto con todo el sector así autodenominado liberal, observaba en el proyecto presidencial un peligro latente de entrar a una dinámica de economía socialista, en donde al estatizar las grandes fuentes de riqueza, el país quedaría aislado del resto del mundo, que entraba ya en el predominio de la economía neoliberal. Esto, de acuerdo con el novelista, arriesgaba al Perú a entrar en algún momento en un bloqueo económico similar al que sufrían los países más representativos del socialismo en América Latina.

Así pues, para evitar esta supuesta catástrofe, Vargas Llosa utiliza todo el alcance de su capital simbólico y cultural para postular una fuerte crítica contra los propósitos del presidente. Publica en *El Comercio* el 2 de agosto del mismo año, un artículo llamado “Hacia el Perú totalitario”, en el que exponía su abierto rechazo a la medida propuesta por la presidencia, al tiempo que exhortaba a todo el pueblo peruano a pronunciarse contra la empresa gubernamental. O que cuando menos así lo hicieran si es que querían salvaguardar el sistema democrático que tanto les había costado alcanzar después de largos periodos sumidos en gobiernos de dictadura militar.

Figurativamente hablando, el mencionado artículo de *El Comercio* tuvo la función de “anuncio de salida” para que una oleada de opiniones saliera a pronunciarse en bandada en contra del proyecto económico de Alán García. Tan sólo tres días después, el 5 de agosto de 1987, diferentes intelectuales, líderes de opinión, empresarios y banqueros, formaron una coalición en contra de la medida económica del gobierno. Como grupo, inmediatamente redactaron un manifiesto donde exponían punto por punto el motivo de su rechazo frontal ante las pretensiones de la casa presidencial, titulado “Frente a la amenaza totalitaria”. El texto, firmado por un centenar de nombres, fue encabezado por la signatura de Mario Vargas Llosa, y fue el propio novelista quien se encargó de darle lectura a través de un canal de televisión.

Contrario a las expectativas de Vargas Llosa, quien pensaba que el pueblo peruano se encontraría irremediablemente poseído por el hechizo del fantasma socialista⁵¹, tanto el manifiesto como su lectura fue un éxito total. Apenas al día siguiente, Vargas Llosa fue inundado en su domicilio con cartas que agradecían su sensatez y su valentía al pronunciarse en contra de la medida de estatizar la banca. El apoyo fue incrementando durante los días subsecuentes, lo que terminó por convertir a Vargas Llosa en el símbolo y portavoz de toda una postura que se erigía como la principal oposición a la fuerza del poder oficial.

El grupo responsable del manifiesto, conformado por varios de los individuos más poderosos de la vida pública del Perú, convenció a Vargas Llosa en aprovechar aquella gran e inesperada respuesta que había provocado que las masas se movieran bajo su causa. ¿Cómo?

⁵¹ “Lo hice para que quedara constancia de mi rechazo, pero convencido de que no serviría de nada y de que, con excepción de algunas protestas, la medida sería aprobada por el Congreso con el beneplácito de la mayoría de mis compatriotas” (*Pez*, 45)

Formando una coalición política que se ocupara de lanzar un candidato presidencial para las próximas elecciones. Lograron de esa forma convencer al autor de que, en la opinión popular, su figura se erigía ya como el líder indiscutible del movimiento de oposición, por lo que debía ser él el candidato a lanzarse para representarlos en la contienda.

Vargas Llosa acepta la propuesta, y, tras un largo periodo en el que logra posicionarse a la cabeza de las encuestas en la primera parte de las elecciones, en la segunda el panorama da un vuelco sorprendente, y la figura de Alberto Fujimori se posiciona con una mayoría aplastante por encima de él. Al final, las elecciones resultan un rotundo fracaso para Vargas Llosa, al terminar con casi la mitad de los votos que los obtenidos por su rival. Consternado por la derrota y el escarnio público que ésta pueda traer, Vargas Llosa huye hacia Europa.

Tres años después, en 1993, escribe su libro de memorias *El pez en el agua*, en el que evoca todo el episodio concerniente a su aventura como candidato presidencial. Sus propósitos, ante todo, eran hacer una apología del proyecto político de su candidatura, al tiempo que se defendía de las severas críticas que recibió durante y tras perder la contienda, argumentando que fue malentendido en sus ideas. El texto así mismo realiza un ataque frontal contra las figuras públicas que en aquel entonces se erigieron como sus enemigos políticos, Alán García primero, y Alberto Fujimori después. En el Perú el libro fue recibido con duras críticas por parte de los aludidos, mientras que, en el resto del mundo, el texto se recibió con cierto morbo por la posibilidad de poder enterarse, desde la intimidad, cómo es que dicha empresa había tenido lugar en la vida del autor.

4.3. *El pez en el agua*, la estructura

En cuanto a la estructura que Vargas Llosa utiliza para su autobiografía, Birger Angvik en el capítulo “El pez en el agua” de su libro *La narración como exorcismo*, desmenuza la cuestión de esta manera:

El pez en el agua tiene aproximadamente [590] páginas. En veinte capítulos alternan dos narraciones. Una[, la de los capítulos impares,] cuenta el *Bildung* (la formación, educación y desarrollo) del yo narrador desde la niñez, a los diez años de edad, en la adolescencia y en la juventud (1946-1957). Esta narración se convierte poco a poco -con la llegada a cierta edad adulta- en *Künstler*-narración, la historia de la vida de un artista o un escritor en ciernes. Esta parte termina con la salida de Lima del protagonista en viaje hacia París en 1957. La otra narración[, la de los capítulos pares] se concentra en las memorias del trabajo político del yo narrador en el Perú

entre 1987 y 1990, en el protagonismo como candidato en las elecciones presidenciales del Perú, y en la derrota por la que se condena a otra salida del Perú. (254-255)

Así pues, Vargas Llosa nuevamente vuelve a echar mano de la técnica de los relatos paralelos, con una narración en donde se va intercalando el hilo discursivo de un capítulo a otro. Se trata de un esquema ya ensayado por el autor en sus novelas, de hecho y sin ir más lejos, se podrá recordar que es una forma bastante similar a la que ya observamos en el capítulo anterior con *La tía Julia y el escribidor*. La diferencia más clara estribaría en que en esta ocasión las narraciones contrapuestas no ocurren dentro del mismo plano, sino que los relatos están separados por la barrera del tiempo y el espacio.

El uso de esta estructura en su autobiografía llama en extremo la atención si consideramos la naturaleza de los textos de este género, pues las autobiografías son relatos que se enmarcan dentro de lo que podríamos denominar el discurso factual, y se enuncian desde lo que ha sido llamado un compromiso de sinceridad. Por lo general, en escritos de esta índole es mucho más común la utilización de la narración lineal, pues ésta permite exponer los hechos de una forma ordenada, clara, y con la mayor precisión posible. A diferencia de lo que ocurre con una novela, aquí al autor le interesa ser comprendido y comunicar su versión de los hechos de manera que no quede un solo atisbo de duda respecto a su discurso. De ahí que esta estructura llame la atención, pues el alternar un relato con otro en un movimiento de ida y vuelta, podría afectar la claridad del mensaje que se pretende comunicar. A este respecto, debe recordarse también que Vargas Llosa idea este texto como una estrategia de responder a críticas particulares y específicas por parte de sus detractores, por lo que la estructura escogida para el texto pareciera que podría jugar en contra de sus propósitos.

La clave, no obstante, la encontramos en la comparación con su ejercicio literario anterior. La similitud señalada de la estructura de su autobiografía con la ya utilizada en *La tía Julia y el escribidor*, no es gratuita, sino que resultará en un argumento determinante para poder elucidar la naturaleza del texto en cuestión. En el capítulo pasado hemos comentado ya que, aunque estrictamente hablando Vargas Llosa abandona sus propósitos de experimentación formal en sus novelas, pasada la década de los sesenta, en sí su afán de ruptura y reinvención de los esquemas literarios nunca lo abandona del todo. Algo que se demostró ya desmenuzando la extrema complejidad experimental que se presenta en una novela aparentemente lineal como *La tía Julia y el escribidor*, en el apartado 3.7 de este trabajo.

Básicamente lo mismo se puede decir de *El pez en el agua*. Más aún, porque al estar los relatos paralelos de la autobiografía distanciados por el factor del tiempo y el espacio en el que ocurren, desde un punto de vista del lector, podríamos decir que éste viaja, durante su lectura, del presente hacia el futuro, y de ahí nuevamente hacia el pasado, situándolo en un vaivén del cronotopo que rememora a la característica técnica faulkneriana del desdoblamiento del espacio, tan presente en las primeras novelas experimentales del autor durante la época del *Boom*.

No sería desatinado comentar que lo que impulsa a Vargas Llosa cada vez que se permite entrar al campo de la escritura autobiográfica, parece ser una intención de experimentar con los géneros y la estructura ésta. Recuérdese también para este propósito, que es bien conocido que el autor, ya desde sus muy primeros años como escritor, ha sentido siempre una enorme fascinación por el tema de la estructura del relato. Una obsesión que de hecho explica su atracción con los autores que son quizá sus dos más grandes influencias, Faulkner y Flaubert.

En el mismo año de la publicación del libro, en entrevista con Ricardo Rocha para el programa de televisión *Para Gente Grande*, Vargas Llosa comenta lo siguiente respecto a la técnica de alternar dos narraciones en el texto autobiográfico:

Al principio fue simplemente la idea de escribir esta experiencia política, que había sido pues una experiencia por supuesto por una parte muy intensa, no diré grata, pero sí muy instructiva. Luego me di cuenta que si me limitaba a describir esos tres años iba a dar una impresión bastante falsa de mí mismo, porque no soy un político, soy fundamentalmente un escritor [...] por eso decidí incorporar todos esos capítulos de la primera etapa de mi vida, esos años en los que se cuajó mi vocación de escritor [...] creo que de esa manera daba una imagen más completa y más balanceada de lo que es mi verdadera biografía.

La cita nos permite observar dos cosas. Primero, que hasta donde cabe, Vargas Llosa se encuentra podríamos decir consciente del proceso de autofiguración que produce su texto, es decir, de la imagen de yo que se monta a través del mismo. La interesa que la figura de yo de su texto autobiográfico sea fiel a la imagen que él tiene de sí mismo, por lo que la va a recomponer la narración agregándole lo que sea necesario y conduciendo la figuración hacia un terreno en específico, en donde su discurso quede lo suficientemente claro, y él pueda estar más conforme con la imagen que se proyectó.

Segundo, también nos deja ver que Vargas Llosa se encuentra inscrito dentro de un panorama que ha heredado las reflexiones más actuales en torno a la figura moderna del yo. Su reflexión deja ver, de manera implícita, que se encuentra preocupado por la dinámica del texto autobiográfico lineal que muestra solamente una cara de las muchas que se contienen en un

individuo. Dicho texto por tanto resulta falso, o, cuando menos, infiel, en la medida en que un yo no puede entenderse ya como una sola cara producto de una unidad coherente. Para reflejar entonces la naturaleza del yo moderno, la escritura debe dejar ver las diversas facetas que componen al yo en su personalidad. No es ya, tampoco, el sujeto fragmentado de *La ciudad y los perros*, inmerso en una crisis de representación que se resguarda en el discurso de la ficción para manifestarse. Es una declaración directa, consciente y lo más sincera posible, de una intención de dejar ver por medio del texto diferentes estadios de su persona.

4.4 *El pez en el agua* como una escritura del yo, entre la autobiografía y las memorias

Su estructura binaria, no obstante, trae consigo otras incertidumbres. La más clara refiere a su clasificación como escritura del yo, ¿se trata de un libro de memorias o de una autobiografía? Aunque la crítica en sus estudios parece haber convenido en referirse al texto de Vargas Llosa como una autobiografía, en la primera edición del libro por parte de la editorial Seix Barral, en el año 1993, éste se presentaba como una obra de memorias. La palabra aparecía inclusive como leyenda justo por debajo del título en la primera de forros⁵². Y el propio autor durante la época, en la gira realizada con la intención de publicitar el libro, solía referirse claramente al mismo como “su libro de memorias”.

La conclusión, por otro lado, no es tan sencilla. Antes que nada, habría que diferenciar entre ambas modalidades de escritura del yo. De acuerdo con José Amícola el género de las memorias estriba en que son textos que “describirían hechos que son socialmente interesantes para la *élite* social del momento. Lo importante del género de las memorias es que ellas permiten afirmar el ‘haber estado allí’” (16). Se trata pues más que nada de un género testimonial, en el que el yo ha tenido el privilegio de presenciar ciertos hechos históricos importantes de primera mano. Éste se dispone entonces a registrar su versión personal de ese gran hecho histórico por medio de la escritura, y, de esa manera, pasar a la posteridad junto con la Historia. Si relacionamos esta última definición con los momentos históricos en los estudios de la escritura autobiográfica que revisamos al inicio de este capítulo, podríamos decir que el género de las memorias responde primordialmente al enfoque del *bios*, al ser textos que más que nada son considerados como fuentes donde se encuentra registrado el proceso de ciertos hechos históricos

⁵² Una práctica que, valga la aclaración, ya se ha dejado de realizar, como se puede ver en las ediciones modernas del libro por parte de la editorial Alfaguara.

relevantes. Así pues, para Amícola, la diferenciación entre ambos tipos de escritura resulta clara, en el sentido de que las memorias “se ha dicho que ponen el acento en el ‘what’ [mientras que] la autobiografía solicita una indagación en el ‘who’, es decir que mientras las primeras se especializan en los eventos exteriores, la autobiografía insiste en dar una pintura de los sucesos interiores del yo” (16).

En *El pez en el agua* podemos identificar ambas estrategias manifestándose en la configuración del yo por medio de la escritura⁵³. Pues si los capítulos pares, que se encargan de registrar la vivencia electoral de Vargas Llosa como candidato a la presidencia, rememoran el enfoque más tradicional del siglo XIX de la escritura autobiográfica como una forma de Historia; los capítulos impares, que registran la vida más personal del autor desde su niñez hasta el inicio de su carrera literaria, se identifican mucho más con la línea de introspección del yo característica de la autobiografía.

Sin embargo, con todo, sería un error señalar tajantemente que los episodios pares se inscriben únicamente en la línea de las memorias, y que los impares lo hacen en la de la autobiografía. Por ejemplo, a este respecto podemos destacar que el relato que haría las veces de memorias, es decir, el de la campaña por la presidencia, lleva también una fuerte relación con la tradición histórica de la autobiografía. No olvidemos que especialmente esta línea del texto se concibe como una justificación o rendición de cuentas, ante un hecho sobre el cual Vargas Llosa piensa que ha sido malentendido, e, inclusive, atacado sin razón. Por lo que idea el libro como una respuesta o defensa hacia sus detractores. Dicha empresa es particularmente similar a las intenciones que movieron a Rousseau a escribir sus famosas *Confesiones*, la cual, de acuerdo con la crítica y como se recordará, se trata de la primera autobiografía de la historia. Para R. Franco estas intenciones expresamente claras por parte del autor inscriben “el texto en la tradición de ‘apología y apóstrofe’” (106). Negrete Sandoval, por su parte, va a comentar también que *El pez en el agua* emerge como rendición de cuentas, autojustificación y apología (549). Mientras que, Amícola, en su estudio, puntualiza el hecho de que mucha de la autobiografía tradicional

⁵³ Sergio R. Franco señala que la tensión entre autobiografía y memorias se trata acaso de un rasgo común de la escritura autobiográfica hispanoamericana en el siglo XX, citando, además del caso del texto de Vargas Llosa, el de *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, y *Vivir para contarla* de García Márquez. (106)

comenzando por Rousseau puede entenderse como “un acto de autojustificación ante los otros” (33).

Tampoco puede pasarse por alto las profundas similitudes de este nivel narrativo de *El pez en el agua* con una de las autobiografías más representativas en Hispanoamérica, el *Ulises criollo* de José Vasconcelos, una autobiografía que, aunque escrita ya en el siglo XX, de acuerdo con Silvia Molloy lleva profundamente la marca de la autobiografía tradicional del XIX. Vasconcelos escribiría este texto después de perder las elecciones presidenciales de México en 1929, en uno de los escándalos más grandes de fraude electoral que se haya tenido registro. Vasconcelos será fuertemente criticado en los tres momentos que rodearon al suceso de la publicación de la obra: durante la campaña, después de la derrota, e incluso una vez publicado su texto autobiográfico. Un contexto prácticamente mimetizado con el caso de Vargas Llosa.

La realidad es que nos encontramos ante un texto que en su juego experimental de la estructura, en el que intercalan dos narraciones situadas en diferentes tiempos y espacios, va implícito así mismo un juego experimental en donde se entremezclan de manera indiscriminada dos formas bien diferenciadas de registros de escritura del yo, la del *bios* y la del *autos*. De esa manera, la autofiguración del yo en *El pez en el agua* funcionaría nuevamente como una estrategia moderna que intenta entender y plasmar al sujeto en sus diferentes matices. En contraste con la antigua corriente que se empeñaba en mostrar una única cara de la persona que escribe. Negrete Sandoval comenta al respecto:

Quizá uno de los aspectos que más llaman la atención es la ambivalencia genérica de un libro que se propone como “memorias” y que, sin embargo, echa mano de la estructura dual, uno de los más caros artificios de la escritura vargasllosiana, con lo cual abre un espacio para incorporar, como quien no quiere, la autobiografía propiamente dicha. La relación contrapuntística entre dos géneros autobiográficos muy cercanos pone de manifiesto la intencionalidad de mostrar, de nueva cuenta, dos caras de una sola imagen, cargada esta vez de implicaciones sociales y políticas que ennoblecen y merman al mismo tiempo el ideal identitario del escritor total. (“Yo autobiográfico”, 562)

4.5 El punto de partida: autofiguración individualista

En el capítulo 2 de este trabajo hemos visto cómo en *La ciudad y los perros* Vargas Llosa pone en marcha una autofiguración política, en el sentido de que gira en torno a un doble propósito de la lucha contra la burguesía y la defensa de la víctima, muy cercano a los lineamientos de la ideología marxista. Así mismo, se observó cómo en la novela Vargas Llosa despersonaliza la autofiguración del yo para provocar que aquellos personajes en los que deposita

su biografía personal (Alberto y Arana) terminen siendo casos ejemplares que resuman en su figura los problemas de toda una comunidad en su conjunto.

En el capítulo 3, sin embargo, observamos cómo Vargas Llosa abandona esa intención de colectividad, para presentar esta vez, en *La tía Julia y el escribidor* una autofiguración de yo centrada especial y únicamente en su persona. La figura de yo en este caso se centra en mostrar la senda que ha recorrido el autor en su formación como escritor. Se observó así mismo cómo este acto de representación autoficcional individualista, se correspondía con un desplazamiento en las creencias políticas-económicas del autor, quien había roto ya definitivamente con el comunismo-socialismo para tomar una postura más decantada hacia el neoliberalismo.

Siguiendo esa misma línea, es interesante notar que en *El pez en el agua* la individualización del yo resulta esta vez total. De esa manera, el aspecto del yo como materia principal del libro ha ganado en intensificación, pues si en *La tía Julia y el escribidor* todavía existía un velo ficcional que podía hacer las veces de una especie de distanciamiento en la elaboración de la imagen autofigurativa, en su autobiografía Vargas Llosa derriba esa pared. Y es por medio del compromiso de sinceridad que monta una imagen de yo con la que está, de manera consciente, más abiertamente identificado. La imagen del yo en la obra de ficción permite tomarse ciertas libertades respecto a su relato de vida, es permitido desviarse de lo comprobable para alcanzar un plano puramente posible. Pero en el yo de la autobiografía, el escritor se ve maniatado por las cadenas que pesan en el género desde su tradición: la historia, la verdad, la sinceridad.

De esa manera su posición con respecto a su autofiguración en el texto se modifica, pues esta vez intenta montar una imagen con la que no tenga problemas que se le identifique en el panorama lector, cultural y de mercado. Con un yo montado por medio de la ficción, siempre existirá para el autor la vía de escape de negarlo todo, de utilizar el comodín de “lo posible” y pedir encarecidamente que no se confunda nunca persona con personaje. En la autobiografía, como hemos visto ya en el apartado 3.3 de este trabajo, el proceso de autofiguración no deja de ser igual de artificioso y distanciado, que el que ocurre en la ficción. La verdad del yo, nunca, y en ningún caso, está presente. Amícola diría a este respecto que “el hecho de contar implicaría necesariamente una escisión de la personalidad” (30), pues el lenguaje, como artificio, resulta un alterno de aquello que está representando. No obstante, aunque esto sea así, y aunque esto esté entendido de forma muy clara para la crítica de la escritura del yo, no es tanto así para el lector

común y el público en general, una diferenciación que es importante establecer. En el caso del lector casual y el receptor dígame llano, por la general la identificación entre persona y personaje en textos factuales como las autobiografías suele ser entendida como una relación de coincidencia al ciento por ciento. Por lo que el autor debe ser en extremo cuidadoso con la autofiguración que monta en este tipo de textos, ya que entiende que en este registro del compromiso de sinceridad, va a haber un público que no va a lograr hacer esa distinción entre autor y narrador como dos entes radicalmente distintos. Por ello, generalmente en las autobiografías la imagen de yo será mucho más pulida y, por tanto, bastante más representativa de la individualidad del yo del autor⁵⁴.

4.6 El medium: autofiguración política

Sin embargo, en el apartado apenas expuesto se puede apreciar otro punto muy importante respecto al desarrollo que sigue la representación del yo por medio de la escritura en la obra de Vargas Llosa. Nos referimos por supuesto al aspecto de la ideología política del autor, que queda registrada en sus textos autobiográficos de una forma curiosamente clara y explícita. *La ciudad y los perros* se deriva de una afiliación del autor con la ideología del comunismo, *La tía Julia y el escribidor* de la ruptura que realiza con la ideología antes mencionada y por su cercanía hacia la postura del neoliberalismo. En *El pez en el agua*, la evolución del pensamiento del autor en materia política sigue siendo documentada de forma minuciosa. En este texto podemos observar cómo el recorrido político del autor llega a su última parada y encuentra su culminación. La autobiografía nos muestra a un Vargas Llosa no sólo completamente inmerso en una visión neoliberalista del mundo, sino inclusive comprometido con ella de manera tan profunda que hace suya la tarea de expandir dicha ideología por el resto del planeta.

Se ha mencionado ya en el apartado 4.2 cómo Vargas Llosa se lanza como candidato a la presidencia del Perú por su oposición al plan económico del entonces presidente del país Alan García, mismo que versaba en nacionalizar el sistema financiero. Vargas Llosa observa en la

⁵⁴ En relación a esto, un autor como Loureiro comentaría que en la autobiografía, acaso como en ningún otro tipo de escritura del yo, es posible percibir una extrema auto conciencia por parte del autor respecto al posible lector que su texto encontrará en un futuro. De esa manera la figura del receptor sería una presencia fantasma que nunca abandonaría al autobiógrafo durante el momento de la escritura, una presencia persistente que se aparece como una especie de “oreja invisible” que lo acecha y lo vigila mientras escribe. (Loureiro, “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *A.L.E.U.A.*, núm. I4)

intención de estatizar la banca un claro síntoma de sistema socialista⁵⁵, una estrategia económica que, está seguro el autor, llevará invariablemente el país a la ruina. Véanse los siguientes pasajes de su autobiografía en donde se pone de manifiesto la postura del novelista al respecto:

Desde mi desencanto con el marxismo y el socialismo —el teórico también, pero sobre todo el real, que había conocido en Cuba, en la Unión Soviética y en las llamadas democracias populares— sospeché que la fascinación de los intelectuales con el estatismo derivaba tanto de su vocación rentista —alimentada por la institución del mecenazgo que los hizo vivir a la sombra de la Iglesia y de los príncipes, y continuada por los regímenes totalitarios del siglo XX en los que el intelectual, a condición de ser dócil, formaba parte automáticamente de la élite— como de su incultura económica.

[...]

Para salir de la pobreza las políticas redistributivas no sirven. Sirven aquellas que, como implican una inevitable desigualdad entre quienes producen más o menos, carecen del encanto intelectual y ético que ha rodeado siempre al socialismo y han sido condenadas por alentar el espíritu de lucro [...] Los contados casos de despegue económico en el Tercer Mundo han seguido, todos, la receta del mercado

[...]

Una vez pedí a Raúl y a Felipe [los economistas de su campaña, el primero hubiera sido ministro de economía en caso de haber ganado Vargas Llosa] que me calcularan cuánto tocaría a cada peruano en caso de que un gobierno igualitarista redistribuyera la riqueza existente en el país. No más de cincuenta dólares por habitante. En otras palabras, el Perú seguiría siendo el país pobre y de pobres que era, con el agravante de que, luego de semejante medida, ya nunca dejaría de serlo. (*Pez*, 242-243)

Vargas Llosa teme además que la entrada del Perú hacia un sistema socialista enfrente a la nación contra la economía internacional, lo que podría hundirlo en un bloqueo económico similar al que sufrían naciones como Cuba (*Pez*, 39), representante por excelencia del sistema socialista en América Latina. En un diálogo directo con Alan García recuperado en el relato, Vargas Llosa encara al presidente de la siguiente forma: “Es una lástima que habiendo podido ser el Felipe González del Perú te empeñes en ser nuestro Salvador Allende, o, peor aún, nuestro Fidel Castro. ¿No va el mundo por otros rumbos?” (*Pez*, 40). Y a su esposa Patricia, en un diálogo registrado igualmente en el texto, le comenta respecto a la misma situación: “Una vez más el Perú acaba de dar otro paso hacia la barbarización” (*Pez*, 42).

Siguiendo esta misma línea, resulta en extremo interesante la identificación que hace al autor entre sistema socialista y sistema totalitario o dictatorial:

⁵⁵ Resulta evidente que el novelista interpreta la nacionalización, o, quizá más correctamente, la estatización, como aquel proceso en el que, tanto los medios de producción explotados por particulares, como los servicios puestos a disposición por empresas privadas, pasan todos a manos del Estado. La estatización entendida de esta manera, sería un panorama económico que supondría un impedimento para el libre mercado, y que dejaría completamente fuera la inversión del sector privado. Por ello, la estatización bajo esta perspectiva sería entendida como un antónimo del proceso de privatización tan característico del sistema neoliberal.

Todos recordaban los años de la dictadura militar (1968-1980) y las masivas nacionalizaciones — al comenzar el régimen del general Velasco había siete empresas públicas y al terminar cerca de doscientas— que convirtieron al pobre país que era entonces el Perú en el pobrísimo de ahora [...] Los peruanos habían visto repetirse este proceso, desde las épocas de la «revolución socialista, libertaria y participatoria» del general Velasco, en todas las empresas nacionalizadas —el petróleo, la electricidad, las minas, los ingenios azucareros, etcétera— y ahora, pesadilla recurrente, se iba a repetir la historia con los bancos, los seguros y las financieras que el socialismo democrático de Alan García se disponía a engullir.

[...]

las economías igualitaristas basadas en la solidaridad nunca han sacado a un país de la pobreza; siempre lo han empobrecido más. Y, a menudo, han recortado o hecho desaparecer las libertades, ya que el igualitarismo exige una planificación rígida, que comienza siendo económica y se va extendiendo al resto de la vida. De allí resultan una ineficiencia, una corrupción y unos privilegios para quien gobierna que contradicen la noción misma de igualdad.

(Pez, 41-242)

La asociación resulta, cuando menos, curiosa. El autor parece equiparar a Alan García con el socialismo⁵⁶, mientras que el socialismo se equipara a su vez con la dictadura. Las continuas referencias en el texto a Cuba y a Fidel Castro, así como a la dictadura de Velasco, no son casuales. Vargas Llosa los toma como un ejemplo práctico de su interpretación de dicho sistema, así como un modelo que sirve como escarmiento para demostrar los peligros a los que se enfrentaría el Perú de tomar tales medidas económicas. Continuando con su diatriba, dice el autor en otra parte del texto:

El populismo había fracasado en el Chile de Allende y la Bolivia de Siles Suazo. ¿Por qué iba a tener éxito en el Perú? Subsidiar el consumo trae una bonanza mentirosa, sólo mientras se dispone de divisas para mantener el flujo de importaciones, en un país que importa buena parte de sus alimentos y de sus insumos industriales. (Pez, 39)

La retórica del texto resulta clara: socialismo, pobreza, dictadura, populismo, fracaso, todas van de la mano. Vargas Llosa se encarga de crear un campo semántico negativo en torno a la ideología del sistema socialista, un demonio que, dicho sea de paso, sólo él se ve capaz de exorcizar. Primero, por medio de sagaces artículos y columnas de opinión en extremos críticos hacia tal postura; y, segundo, por medio de su hipotética llegada a la presidencia del país. Por supuesto, en el aspecto económico, Vargas Llosa prometía en su candidatura llevar al Perú hacia el progreso al afiliarlo al sistema económico neoliberal: “Porque me pareció que se presentaba la

⁵⁶ Respecto al apoyo que en su momento recibió la propuesta económica del presidente, dice Vargas Llosa: “Quienes apoyaban a éste con fervor eran los socialistas y comunistas de la coalición de Izquierda Unida. Moderados o radicales, no daban crédito a lo que ocurría. El APRA, su viejo enemigo, se ponía de pronto a aplicar su programa [...] Socialistas y comunistas hicieron suya la lucha por la estatización. Su líder de entonces, Alfonso Barrantes, fue a la televisión a leer un discurso en apoyo de la ley estatizadora, y los senadores y diputados de Izquierda Unida [...] se volvieron sus más tenaces defensores en el Congreso” (Pez, 46-47)

oportunidad de hacer, con el apoyo de una mayoría, las reformas liberales que, desde comienzos de los años setenta, yo defendía en artículos y polémicas como necesarias para salvar al Perú” (Pez, 52).

Mucho de lo reflexionado hasta el momento, puede observarse de manera curiosamente resumida en las siguientes palabras del autor, pronunciadas en la ya aludida entrevista con Ricardo Rocha para el programa de televisión *Para Gente Grande*. Una conversación a la que, dicho sea de paso, Vargas Llosa se presentó para promocionar la publicación de *El pez en el agua*, un contexto ligado íntimamente a la obra que por supuesto no podemos ignorar:

MVLL: Capitalismo sí me parece que es una palabra que va íntimamente ligada a la democracia, el mercado... Lo que pasa es que el capitalismo no es una sola opción, el capitalismo tiene muy distintas formas. Hay un capitalismo moderno, que es el de los países desarrollados, y un capitalismo anacrónico, mercantilista, que es el tipo de capitalismo que es el único que nosotros hemos conocido. Ese capitalismo protegido por un estado intervencionista, que da prebendas, que da monopolios, que favorece a uno a la vez que perjudica a otros. Ese capitalismo es un capitalismo pues que no trae prosperidad sino para pequeñas minorías, y que al contrario mantiene a los países en el atraso

RR: La primera opción, la válida desde su punto de vista, ¿se acercaría o sería el neoliberalismo?

MVLL: Sin ninguna duda, yo creo que esa es la filosofía que a mí me define mejor. Yo creo en el liberalismo que siempre alió la idea de la libertad económica, la de la libertad política, y no aceptó nunca que una excluyera la otra. Yo creo que el verdadero progreso proviene del desarrollo que trae el mercado, la competencia, la iniciativa privada con independencia del Estado. Junto con una libertad política que permite el pluralismo, la descentralización del poder, la crítica al poder, la alternancia en el poder. Creo que esos son los dos caminos que deben convertirse en uno solo para que América Latina deje ser por fin ese continente del futuro y pase a ser el continente del presente.

Finalmente, resulta bastante curioso que, en ambas narraciones, tanto la política como la de la niñez y el crecimiento, el relato termina con el autor abandonando (¿escapando?) América Latina para ir hacia Europa. Un lugar en el que encontrará una especie de felicidad que su tierra natal no le puede ofrecer. En el relato de la niñez y de la formación como escritor, porque de esa manera cumple su sueño literario de ir a París, en donde se levantará con éxito su carrera como escritor; y en el relato de la campaña electoral, es decir, en un plano político, porque de esa forma se introduce como ciudadano en un sistema democrático cuyo ambiente social resulta mucho más cercano al modelo económico neoliberal que el novelista admira y persigue.

Por supuesto el objetivo de esta exégesis no es situar a Vargas Llosa en un polo determinado de la política (una cuestión que por otro lado hoy en día resulta más que evidente), sino observar, de la misma manera que se hizo con *La ciudad y los perros* y *La tía Julia y el escribidor*, cómo permea la presencia de este elemento la autofiguración del yo por parte del

autor. Puesto en forma de pregunta, ¿qué implicaciones tiene este antagonismo binario entre dos posturas políticas, al cual Vargas Llosa vuelve una y otra vez en su relato, respecto a la imagen de yo que se monta en el texto? La respuesta es clara. Vargas Llosa construye en su autobiografía un relato melodramático en donde se enfrentan de manera simbólica las fuerzas del bien y del mal, las primeras por supuesto representadas por su persona, y las segundas por todas aquellas figuras contra las que ha peleado a lo largo de su vida; su padre, sus adversarios políticos, el socialismo, la dictadura, etc. De esa manera, Vargas Llosa construye en este texto, sobre todo, una autofiguración heroica, donde su yo se yergue como una figura protagónica que, o sufre el yugo de las fuerzas del mal (su padre), o solamente su resolución sería capaz de echarlas por tierra (el socialismo en el Perú). Pero revisemos este argumento con detenimiento y a profundidad.

4.7 El objetivo: autofiguración heroica

Autores como Arriaga Flórez y Estelle Jenilek han señalado que las autobiografías masculinas suelen seguir un modelo heroico en donde el autobiógrafo idealiza su imagen para presentar un yo congruente con el relato de su pasado. El relato presentado por el autor ordena los hechos de su experiencia de tal forma que cada episodio vivencial se entrelaza el uno con el otro de manera perfecta, para derivar, de modo natural, en ese yo del tiempo presente en el que el autor firma el texto. Lo que se desprende de esta práctica es una imagen de yo sólida en su discurso, una identidad coherente y llena de seguridad, un resultado casi obvio producto de la larga serie de episodios vivenciales que se presentan como su causa.

A este respecto Amícola, siguiendo en sus reflexiones a Schlegel, va a comentar que “muchos de los escritores de autobiografías se engañan, pues en la puesta por escrito de sus vidas construyen una personalidad que no es la que poseen y esto lleva naturalmente a la materia referencial hacia una grandilocuencia con proporciones de gesta épica” (19).

El yo en este modelo heroico, rememora al papel del protagonista más clásico del relato de ficción, la figura del héroe. No sólo por el desarrollo lineal de su evolución como personaje, en donde todo su crecimiento lleva una lógica secuencial de causa y efecto. Sino porque se presenta, además, como un personaje moralmente ejemplar, una figura con la cual pueda resultar fácil identificarse para el lector. Siguiendo la lógica de esa dimensión moral presente en el relato, el héroe debe enfrentarse a una larga serie de conflictos y dificultades a lo largo de la trama, en

una tensión melodramática en la que se enfrentan, alegóricamente, las fuerzas del bien y del mal, de las que el héroe es por supuesto la representación de las primeras.

Peter Brooks en su estudio *The Melodramatic Imagination* define el melodrama en su manifestación literaria de la siguiente manera:

What we most retain from any consideration of melodramatic structures is the sense of fundamental bipolar contrast and clash. The world according to melodrama is built on an irreducible manichaeism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise. Melodramatic dilemmas and choices are constructed on the either/or in its extreme form as the all-or-nothing. Polarization is both historical and vertical: characters represent extremes, and they undergo extremes, passing from heights to depths, or the reverse, almost instantaneously (36)

El melodrama pues implica un juego de personajes héroes y villanos representados en sus extremos morales, planteamiento muy cercano a la estructura discursiva que predomina en la autobiografía de Vargas Llosa. Para R. Franco esa es la matriz dominante del texto (114)⁵⁷, mientras que Cecilia Esparza en su estudio *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, lo expone de la siguiente manera:

las memorias de Vargas Llosa siguen un ‘modelo heroico’ afianzado en la pretensión de construir una ‘persona’ (según la connotación teatral de ‘máscara’) destinada a rescatar al pueblo peruano; misión que, al fallar, lo convierte en un héroe incomprendido. (58)

El modelo heroico y el binarismo maniqueísta del melodrama van de la mano en el texto de Vargas Llosa. Esparza centra su atención en el relato de los episodios pares, el de la campaña electoral del autor para la presidencia. En dicha narración Vargas Llosa aparecería claramente como la figura del héroe al perfilarse como la única esperanza que tiene el Perú de salvarse del fantasma del socialismo, así como de la ruina que éste conlleva. Los villanos en esta narrativa serían, de manera igualmente palpable, Alan García en un primer momento, y Alberto Fujimori

⁵⁷ R. Franco inclusive rastrea esta obsesión del autor por las estructuras discursivas binarias hasta una de sus más grandes influencias literarias, la obra de Flaubert. Ya que Vargas Llosa toma mucho de la técnica narrativa de Flaubert para montar su propio mundo ficticio, queda entendido que este fue uno de los elementos de los que se apropió. En su estudio titulado *La orgía perpetua*, cuyo espacio está enteramente dedicado a la exégesis de la obra del novelista francés, podemos encontrar la siguiente cavilación por parte de Vargas Llosa: “La realidad ficticia tiene también, como signo distintivo, una misteriosa ordenación cuyo principio es el número dos. Está organizada por pares: lo existente da la impresión de ser uno y su doble, la vida y las cosas una inquietante repetición. En ese mundo binario, uno es dos, es decir todo es uno y su réplica, a veces idéntica, a veces deformada; casi nada existe por sí solo, casi todo se duplica en algo que lo confirma y lo niega. Esta simetría se puede rastrear en los personajes y en las acciones, en los lugares y en los objetos. La realidad ficticia, a diferencia de la real, no da la impresión de crecer y multiplicarse libre, caóticamente, sino dentro de una inflexible planificación, en función de una ley inmanente o virtualidad universal, a la que nada ni nadie escapan, que ha sustituido la individualidad por la dualidad como célula primera de la vida. A la dinámica fatídica del apareamiento se pliegan lo vivo y lo inerte para constituir un sistema de relación que no es racionalmente explicable: en este sentido la realidad ficticia no es histórica sino mágica” (64)

en un segundo, ambas figuras representadas con excesiva negatividad en el texto, al ser delegados simbólicos de la ideología estigmatizada.

Comenta Negrete Sandoval que todo ese primer relato de los capítulos pares, que se encarga de mostrar cómo Vargas Llosa se adentra en la política contra su voluntad, idealizan su figura y la ponen por encima del resto, puesto que “Lo ennoblecen al dotarlo del sentido moralizante del compromiso social mediante un acto de renuncia, si bien temporal, a su vocación artística, con tal de ofrecer justicia y el bienestar social al pueblo peruano”. (562-563)

Ya una vez dentro de la contienda, Vargas Llosa se pinta a sí mismo como un político intachable: honesto, inteligente, bien intencionado y, sobre todo, a la vanguardia en materia política, dueño de una fórmula mágica que llevaría al Perú hacia el progreso liberal. Véase la siguiente cita, rescatada por R. Franco, de uno de los debates presidenciales entre Vargas Llosa y Fujimori, en donde al novelista se le figura como a un político europeo:

La frase anónima [...] ‘Era un presidente para Suiza, no para el Perú’, prefigura la recriminación que le hizo Alberto Fujimori a Vargas Llosa durante el debate que los enfrentó el 3 de junio de 1990: ‘Parece que usted quisiera hacer del Perú una Suiza, doctor Vargas’ (56), lo que refrenda la idea de que la frustración política [...] y la derrota del protagonista, se deberían explicar por la inviabilidad de una forma de hacer política que valore las ideas y el respeto a la ley antes que la demagogia y la picardía. (120)

Aún en los fragmentos del texto en los que el propio Vargas Llosa habla de su fracaso, comenta que éste se debió únicamente al hecho de ser una especie de político *sui generis*, uno que era increíblemente íntegro y honesto en sus propósitos:

yo tuve mucha responsabilidad en el fracaso, por centrar toda la campaña en la defensa de un programa de gobierno, descuidar los aspectos exclusivamente políticos, denotar intransigencia y mantener, de principio a fin, una transparencia de propósitos que me volvió vulnerable a los ataques y a las operaciones de descrédito y que asustó a muchos de mis iniciales partidarios. (Pez, 96)

Por otro lado, el hecho de que el novelista salga derrotado en las elecciones presidenciales podría llamar especialmente nuestra atención. Como cabe esperar, el desenlace tradicional de este tipo de relatos melodramáticos versa en la figura del héroe alzándose como el triunfador indiscutible del conflicto. Vargas Llosa pierde las elecciones, es decir pierde, por tanto, el conflicto, y las fuerzas del “mal” derrotan a las fuerzas del “bien” en ese aspecto. Pero es importante matizar que pierde sólo en el suceso material, nunca en el moral ni en el discursivo, algo que se encarga de dejar bien claro el texto a través de su retórica. De ahí la importancia de esta autfiguración como un político honesto por parte del autor, un político congruente con una

moral inmaculada y una convicción inquebrantable, pues ese detalle es el que lo sigue situando, a pesar de la derrota, por encima del resto de sus adversarios. A esto agrega Esparza:

Sin embargo, el fracaso político resulta en una suerte de reivindicación del arte, ya que si Vargas Llosa no consigue remediar los males sociales del Perú, sí demuestra de manera implícita el éxito de su esfuerzo por transformar la literatura peruana, «elevationarla», «civilizarla» e «insertarla» en la cultura universal (58)

Es decir, Vargas Llosa pierde en la política, pero vence por medio de la literatura. Le falla a su país en un plano material, pero en uno cultural, pone su nombre en el mapa y lo eleva al estatus de los más grandes. De ahí que resulte crucial la alternancia del relato electoral con el de la formación como escritor. El héroe siempre gana en el melodrama tradicional, y Vargas Llosa es siempre vencedor en el relato de *El pez en el agua*, si no aparece victorioso en una de las narrativas, sí lo hace en la otra, si no triunfa como político, triunfa como escritor.

El caso más extremo en este sentido, se muestra cuando a la retórica del texto no le quedan más culpables que señalar dentro sus adversarios políticos e intelectuales, pues en ese momento termina arremetiendo contra el propio pueblo del Perú:

fue candoroso de mi parte creer que los peruanos votarían por ideas. Votaron, como se vota en una democracia subdesarrollada, y, a veces, en las avanzadas, por imágenes, mitos, pálpitos, o por oscuros sentimientos y resentimientos sin mayor nexo con la razón (*Pez*, 95)

Siguiendo esta misma línea, uno de los pasajes más extremistas lo rescata R. Franco en su estudio, en el que, ya por el final del texto, Vargas Llosa denigra prácticamente a un grupo de votantes peruanos retratándolos por medio de un proceso de animalización y barbarización textual que resulta bastante procaz:

Mi más ominoso recuerdo de esos días es mi llegada, una mañana candente, a una pequeña localidad entre Ignacio Escudero y Cruceta, en el valle del Chira. Armada de palos y piedras y todo tipo de armas contundentes, me salió al encuentro una horda enfurecida de hombres y mujeres, las caras descompuestas por el odio, que parecían venidos del fondo de los tiempos, una prehistoria en la que el ser humano y el animal se confundían, pues para ambos la vida era una ciega lucha por sobrevivir. Semidesnudos, con unos pelos y uñas larguísimos, por los que no había pasado jamás una tijera, rodeados de niños esqueléticos y de grandes barrigas, rugiendo y vociferando para darse ánimos, se lanzaron contra la caravana como quien lucha por salvar la vida o busca inmolarse, con una temeridad y un salvajismo que lo decían todo sobre los casi inconcebibles niveles de deterioro a que había descendido la vida para millones de peruanos. ¿Qué atacaban? ¿De qué se defendían? ¿Qué fantasmas estaban detrás de esos garrotes y navajas amenazantes? En la miserable aldea no había agua, ni luz, ni trabajo, ni una posta médica y la escuelita no funcionaba hacía años por falta de maestro. ¿Qué daño podía haberles hecho a ellos, que ya no tenían qué perder, aun si hubiera sido tan apocalíptico como la propaganda lo pintaba, el famoso *shock*? ¿De qué educación gratuita podían ser privados, ellos, a los que la miseria nacional ya les había cerrado su única escuela? Con su tremenda indefensión, ellos eran la mejor prueba de

que el Perú no podía seguir viviendo por más tiempo en el desvarío populista, en la mentira de la redistribución de una riqueza cada día más escasa, y, más bien, una evidencia de la necesidad de cambiar de rumbo, de crear trabajo y riqueza a marchas forzadas, de rectificar unas políticas que estaban empujando cada día más a nuevas masas de peruanos a un estado de primitivismo que (con la excepción de Haití) ya no tenía equivalente en América Latina (Pez, 574)

En la tensión melodramática que domina el texto, el villano termina siendo también, inclusive, el propio pueblo peruano. En este punto el maniqueísmo retórico de *El pez en el agua* alcanza unos niveles de exageración desmedida. La narrativa instaurada por parte de la técnica de convencimiento textual, es fácilmente palpable: un sinfín de obstáculos se le presentan al héroe en su camino, y éste debe pelear hiperbólicamente contra viento y marea para superarlos a todos y cada uno de ellos. Puntualiza Negrete Sandoval:

Contra tales (pre)juicios, Vargas Llosa elabora esa otra imagen idealizada, casi mítica, del hombre tocado por fuerzas divinas o demoníacas capaces de elevarlo por encima del resto de los mortales; imagen que, en última instancia, es la que Vargas Llosa quiere imprimir como su verdadero rostro. (“Yo autobiográfico”, 569)

Hasta aquí, no obstante, nos hemos ocupado casi en su totalidad del modelo heroico desplegado en los episodios pares, los referentes a la contienda electoral. Sin embargo, la figura del héroe y la retórica del maniqueísmo melodramático se hace también presente de forma clara en el relato de los episodios impares, el de la niñez y crecimiento de Vargas Llosa como escritor.

4.7.1 El héroe infantil y el parricidio

Si en el relato de la candidatura a la presidencia el binarismo maniqueísta se divide claramente entre el héroe, Vargas Llosa, y los villanos, Alan García primero y Alberto Fujimori después, el relato del crecimiento es igual de claro en el planteamiento melodramático de sus figuras. Tenemos a un héroe en formación, el pequeño Vargas Llosa, y a un villano que se levanta ante él como una imagen terrible, su padre. Negrete Sandoval sigue esta misma línea cuando comenta que “Ernesto J. Vargas ocupa un lugar protagónico en la autobiografía de Vargas Llosa; su espacio de acción corresponde al del antihéroe, oponente que obstaculiza los empeños del hijo puestos en la consecución de un noble propósito: convertirse en escritor.” (“Yo autobiográfico”, 567). R. Franco por su parte va a comentar que, en el relato de los capítulos pares, un elemento determinante que nos permite observar a Alan García y a Fujimori como las figuras antagónicas de la historia, es el retrato particularmente adverso que el autor hace de sus figuras (107), un planteamiento que podríamos mimetizar en el caso de la figura del padre en el relato de crecimiento.

Lo que primero llama la atención a este respecto es el subtítulo que da nombre al primer capítulo de la autobiografía de Vargas Llosa: “Ese señor que era mi papá”, una expresión que se encarga de marcar un claro distanciamiento entre el yo que narra y la figura de su padre. Aunque la narración pareciera aclararlo con el hecho de que el pequeño Mario no sabía de la existencia de su padre hasta los diez años (edad en la que hasta entonces lo creía muerto), conforme avanza el relato se transmite de manera muy clara que el distanciamiento no se limita a aquella vivencia del pasado en la que la persona de su padre le era desconocida, sino que es algo profundamente arraigado en la personalidad del autor. Por ejemplo, llama bastante la atención el hecho de que, en básicamente todo el relato de la autobiografía, las frases y muestras de cariño escritas para la persona de su padre son prácticamente nulas.

En cuanto al retrato descriptivo, la primera semblanza que se nos da de Ernesto J. Vargas, padre de Vargas Llosa, es la de una persona dominante, de un mal carácter y celos endemoniados (*Pez*, 13). Poco más adelante en el texto Vargas Llosa va mucho más allá y arma todo un cuadro psicológico de la figura de su padre. Para ello, primero esgrima una recalcitrante tesis en la que, según el novelista, desmenuza un bosquejo de lo que es el principal mal del pueblo peruano: el resentimiento de los de abajo hacia los de arriba, con base en la etnia a la que los ciudadanos pertenecen y su color de piel⁵⁸:

la verdadera razón del fracaso matrimonial no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales. Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía —o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo— a una familia socialmente inferior a la de su mujer. [...] En la variopinta sociedad peruana, y acaso en todas las que tienen muchas razas y astronómicas desigualdades, blanco y cholo son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación. [...] Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decide buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos —desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación— que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación profunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana. Es un

⁵⁸ Nótese cómo este argumento le servirá después para utilizarlo en la contraparte de la narración, la del relato de la campaña electoral. Pues la tesis que Vargas Llosa esgrimirá sobre su derrota es que el pueblo llano lo estigmatizó por ser blanco y pertenecer de alguna manera a la burguesía. Dicho planteamiento fue también una estrategia que Fujimori utilizó durante su campaña y que, de acuerdo con el novelista, el pueblo se comió por entero. Es decir, según el autor, él pierde las elecciones debido al resentimiento que la parte más pobre de la población centraba en su persona, en la que supuestamente veían al enemigo blanco, culto, rico y privilegiado.

grave error, cuando se habla de prejuicio racial y de prejuicio social, creer que éstos se ejercen sólo de arriba hacia abajo; paralelo al desprecio que manifiesta el blanco al cholo, al indio y al negro, existe el rencor del cholo al blanco y al indio y al negro, y de cada uno de estos tres últimos a todos los otros, sentimientos, pulsiones o pasiones, que se emboscan detrás de las rivalidades políticas, ideológicas, profesionales, culturales y personales, según un proceso al que ni siquiera se puede llamar hipócrita, ya que rara vez es lúcido y desembozado. La mayoría de las veces es inconsciente, nace de un yo recóndito y ciego a la razón, se mama con la leche materna y empieza a formalizarse desde los primeros vagidos y balbuceos del peruano. (*Pez*, 13-14)

Una vez establecida la base del argumento, se encarga de utilizarlo en toda su fuerza contra la figura de su padre:

Ése fue probablemente el caso de mi padre. Más íntima y decisiva que su mal carácter o que sus celos, estropeó su vida con mi madre la sensación, que nunca lo abandonó, de que ella venía de un mundo de apellidos que sonaban —esas familias arequipeñas que se preciaban de sus abolengos españoles, de sus buenas maneras, de su hablar castizo—, es decir, de un mundo superior al de su familia, empobrecida y desbaratada por la política. [...] De algún modo y por alguna complicada razón, la familia de mi madre llegó a representar para él lo que nunca tuvo o lo que su familia perdió —la estabilidad de un hogar burgués, el firme tramado de relaciones con otras familias semejantes, el referente de una tradición y un cierto distintivo social— y, como consecuencia, concibió hacia esa familia una animadversión que emergía con cualquier pretexto y se volcaba en improperios contra los Llosa en sus ataques de rabia. En verdad, estos sentimientos tenían muy poco sustento ya en aquella época —mediados de los años treinta—, pues la familia Llosa, que había sido, desde que llegó a Arequipa el primero de la estirpe —el maese de campo don Juan de la Llosa y Llaguno—, acomodada y con ínfulas aristocráticas, había venido decayendo hasta ser, en la generación de mi abuelo, una familia arequipeña de clase media de modestos recursos (*Pez*, 14-16)

Su padre es así el paradigma del resentido peruano, un pobre acomplejado mental cuyas denuncias encima no tienen fundamento alguno. A este registro claramente negativo en su descripción, se le van a sumar los actos del padre esbozados en la narración del relato autobiográfico, los cuales no van a hacer más que sumar, cada vez más, en la aversión que el hijo siente hacia él. Retomamos nuevamente a Negrete Sandoval:

Su presencia tiene un papel decisivo en la formación del carácter del hijo, que se presenta un tanto como la víctima de un ser malvado, incapaz de ofrecer cuidado, amor y educación, valores todos de una imagen idealizada. De manera significativa, el padre terrible contrasta con la presencia, siempre ensombrecida, de una madre cuya heroicidad, si la hay, nunca se revela (566-67)

Un contrapunto interesante a ese respecto, es la relación del niño con la figura de su madre. Hasta antes de conocer a su padre, la relación entre ambos era cariñosa, estrecha y sobre todo muy permisible, que le dejaba al pequeño una libertad extrema para hacer lo que quisiera. Un ambiente que el infante gozaba en realidad no sólo con su madre sino con toda su familia materna, con la que vive hasta los diez años. Como se ha dejado ver, cuando su padre vuelve, su madre y él se irán a vivir a su lado, con lo que ese ambiente se termina. Así, es posible que el

niño idealizara su recuerdo en la imagen de la madre, por ser la única figura remanente de aquella feliz época del pasado.

El suplicio para el pequeño comienza de inmediato cuando, apenas al momento de conocer a su padre, a sus ojos, éste en seguida aparta a su madre de su lado. Una especie de complejo de Edipo se hace presente para el niño, pues de concebir hasta ese momento a la figura de su madre como suya, y de tenerla a su disposición en todo momento, llega la figura del padre para arrebatársela y alejarla de él. En la autobiografía, los episodios de celos del niño son narrados con sorprendente sinceridad en el relato, si recordamos que estos hechos se están narrando en realidad desde el tiempo presente de la escritura, llama la atención que el autor desde su adultez tenga esa perspectiva de aquel tiempo pasado: “Le hablaba a mi mamá con una familiaridad que me hacía mal efecto y me daba un poquito de celos” (*Pez*, 33), “pendiente como estaba, con todos los sentidos, de lo que ese señor y mi mamá se decían, a veces a media voz, intercambiando unas miradas que me indignaban” (*Pez*, 34-35), y más adelante:

Me dejaron en un cuarto solo y se encerraron en el de al lado. Estuve toda la noche con los ojos abiertos y el corazón sobresaltado, tratando de oír alguna voz, algún ruido, en el cuarto contiguo, muerto de celos y sintiéndome víctima de una gran traición. A ratos me venían arcadas de disgusto, un asco infinito, imaginando que mi mamá podía estar, ahí, haciendo con el señor ese las inmundicias que hacían los hombres y las mujeres para tener hijos. (*Pez*, 35)

El padre pareciera encarnar, de esa forma, la figura más arquetípica del padre psicoanalítico, ese padre terrible y primigenio del que habla Freud en *Tótem y tabú*, del cual, agobiado por su aplastante autoridad, el hijo debe librarse de su yugo asesinándolo de manera simbólica. Birger Angvik comenta por su parte que, en ningún otro libro como en *El pez en el agua*, pareció existir nunca por parte de Vargas Llosa mayores deseos explícitos de parricidio simbólico-literario (241). En ese sentido, la escritura misma del texto puede interpretarse como una venganza directa contra el padre. La publicación del escrito, y por medio de él el escarnio público de todos los defectos de su persona, un asesinato simbólico de su figura. El ritual totémico freudiano se sustituye por la escritura de un texto autobiográfico, el sacrificio ceremonial, se produce esta vez por medio de la palabra. Existe además una especie de “justicia poética” en tomar revancha contra el padre, utilizando aquel mismo instrumento que éste más se empeñó en negarle a su hijo, la escritura, se le castiga así con la propia práctica y profesión que él más detestaba.

Sin embargo, R. Franco advierte que la prohibición de la figura materna no es lo único en juego en el contexto del niño de *El pez en el agua*: “el padre suscita un poderoso rencor (y temor) en el hijo porque instaura una ley que le prohíbe a la madre. Pero lo cierto es que no es el deseo de la madre para tomar el lugar del padre lo que se reprime sino el deseo mismo” (110). Así pues, como se ha comentado, el despojo de la madre es solamente un episodio de los innumerables que la autobiografía se encarga de mostrar como las crueldades del padre hacia su hijo, y que en su conjunto se encargan de generar el profundo odio que el infante siente hacia su progenitor, hecho que terminó delimitando su vida. Comenta a este respecto Maria Eugenia Mudrovic en su artículo “*El pez en el agua*: notas en torno a una escritura de la rabia”:

El encuentro con el padre que dispara la narración —el único episodio dramatizado en todo el libro— actúa como tropo, hacia adentro y hacia afuera del relato. La irrupción de la figura paterna significa el fin de la infancia del “niño travieso y llorón, pero inocente como un lirio” (18), el mundo se le vuelve “sucio” (24), lo enfrenta a la mentira y a la estafa (29), le roba la madre (54) y lo condena a vivir en soledad (51) y resentimiento (53). En otras palabras, el padre inaugura un lugar común del espacio autobiográfico: el de la victimización del yo. El tono nostálgico, paródico, autoindulgente, y “picaresco”, como lo llamaría Starobinsky (82-3) (529)

Así pues, y retomando la cita de R. Franco expuesta hace poco, en un primer plano, el deseo mismo se ve reprimido porque al lado de su padre se acaba para el niño el libertinaje del que gozaba viviendo con su familia materna. Ahora se ve inmerso en un sistema autoritario donde lo común es una disciplina frontal: los gritos, los golpes, los insultos y las humillaciones se vuelven algo cotidiano para él. Sin embargo, en un segundo plano, el deseo más importante en aquel momento, con la autfiguración que el autor nos muestra desde el tiempo presente en el que escribe el texto, se trataba en realidad del gusto y la vocación por la literatura. El deseo máximo que se reprime entonces es el deseo de ser escritor.

Llama en extremo el interés, además, la decisión consciente por parte de Vargas Llosa de elegir este episodio como el preliminar para su relato autobiográfico. Se comprende que el recuerdo que se presenta como el inaugural en una autobiografía contiene siempre una importancia capital, pues delimitará por entero el rumbo que tomará el resto del texto. Es importante hacer énfasis en que la elección de esta denominada memoria inicial es siempre deliberada por parte del autor, pues hay que recordar que

“en el instante de llevar al papel su propia historia el narrador conoce de antemano la conclusión que cada uno de los episodios habrá de tener (un conocimiento que era inexistente para el futuro autobiógrafo en el momento de vivir ese segmento de vida) [...] Los recuerdos autobiográficos no son una copia literal del pasado, sino el resultado de una interpretación de ese pasado. Al mismo tiempo, lo que se retiene en la memoria tiene que ver con una versión esquematizada del recuerdo

original, pues el recuerdo funciona encubridor a través de desplazamientos, condensaciones, inversiones. Etc. [...] la importancia que tiene ese hecho en el texto se deriva de la que le asigna el autor adulto” (Amícolá, 34-40)

La importancia que se le da al hecho rememorado se le adjudica desde el tiempo presente de la escritura del texto, y no de la que tuvo en aquel tiempo presente del recuerdo, es decir, en el pasado. Comenta Negrete Sandoval: “Vista de este modo, la vida del autor de *La casa verde* comienza no con su nacimiento en Arequipa, ‘la madrugada del 28 de marzo de 1936’ (Vargas Llosa 1993, p. 15), sino con el desafortunado encuentro, diez años después, en el vestíbulo del hotel de Turistas de Arequipa, con un padre al que creía muerto. (“Yo autobiográfico”, 567)

Su importancia se explica en el sentido de que será este recuerdo inaugural el que marque la pauta del esquema melodramático que dominará el texto. Pues mientras que el padre se levanta como la maldad encarnada, el pequeño sugiere una pureza e ingenuidad que resultan arquetípicas en la figura del niño. Apunta R. Franco a este respecto que: “Queda clara una de las funciones de exhibirse bajo la forma de niño: ubicarse como víctima inocente e interpelar al lector desde esa posición [...] Cómo no sentir empatía por ese pequeño atemorizado y hasta golpeado, cómo no compadecerlo cuando llora y tiembla” (110). Su condición de niño es lo que le otorga su condición de víctima en la narrativa del texto y, por extensión, su condición de héroe. El niño se presenta no sólo a través de la tradicional fórmula de crecimiento tan característica de la figura del protagonista novelístico, sino que se presenta también su camino de crecimiento como una senda heroica *per se*. Pues se trata de un héroe tradicional lanzado a una aventura en la que se encuentra en clara desventaja, por lo que su travesía heroica consistirá en lograr sortear distintos obstáculos para llegar a su destino y obtener, de esa manera, la recompensa mágica: en este caso, convertirse en un escritor.

A este respecto comenta Molloy que, “cuando aparecen referencias sobre la infancia, o bien se les trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se les aprovecha por su valor documental” (18). Si como dice Negrete Sandoval en su estudio, Vargas Llosa en este texto monta especialmente una imagen de escritor, se comprende que todo sustrato del pasado rescatado en la narración, esté manipulado de manera que todas las acciones rememoradas se configuren y apunten hacia la futura vocación del niño como escritor:

Un tópico recurrente en las autobiografías de escritores es la recuperación de un sujeto que desde siempre ha estado unido a su destino de hombre de letras; es decir, gran parte de lo que constituye el material rememorado privilegia el rescate de la pre-historia del escritor centrada en las imágenes de un niño/ adolescente lector-escritor, concebido así por la perspectiva adulta, como si en ese pasado no hubiera otra cosa que la presencia misma de la literatura, o como si cualquier otra experiencia apuntara en esa dirección.

[...]

El pez en el agua pone de manifiesto una intención autobiográfica orientada a rescatar los momentos, las experiencias, los retazos de recuerdos que marcaron la inclinación del escritor hacia el mundo de la literatura, como si ese tiempo de preparación fuera mucho más significativo que la propia consolidación de su carrera. Poco dice Vargas Llosa acerca de sus libros y los reconocimientos que por ellos ha merecido; en cambio, evoca con lujo de detalles acontecimientos fundamentales de su infancia y juventud. Porque se trata de una etapa vital hasta cierto punto idealizada por el adulto y re-creada a partir de la memoria, la infancia se convierte en el espacio mítico donde se descubre la gestación de una suerte de núcleo identitario, pero sobre todo donde lo poético encuentra su más alta expresión. Y es que la evocación de ese pasado remoto se convierte en “factor de identidad y al mismo tiempo de ficcionalización en la delimitación del sujeto” (Cabo Aseguinolaza 2001, p. 51) (565)

A ello se refiere Amícola cuando comenta que en la autobiografía “se busca otorgar sentido a acontecimientos confusos e incontrolables” (111), pues lo que en su momento fue un suplicio que el niño no se explicaba por qué él debía sufrir, en el presente el hecho aparece como un factor determinante para que la vida del autobiógrafo haya resultado de la manera en que lo hizo, es decir, el que Vargas Llosa se haya convertido en un escritor.

Se observa aquí claramente cómo el autobiógrafo cada vez que, por medio de la memoria, toma uno de los sucesos de su pasado para trasladarlo al texto que escribe, reinventa lo ocurrido en el pasado bajo la luz discursiva del presente. La memoria es sobre todo creadora. En esta parte de la autobiografía, se utiliza más que nada para crear una imagen del escritor, uno que siempre estuvo destinado a serlo, y cuyo sino era ineludible. A este respecto, también serán muy importantes los fragmentos en los que Vargas Llosa rememora sus lecturas de la juventud. Estos pasajes tendrán una doble acepción, por un lado, el de intensificar la figura negativa del padre como villano. Pues, en el régimen tiránico de su padre, el único momento de libertad para el niño es cuando se ve inmerso en la lectura literaria: “El mundo de la ficción -Karl May, Emilio Salgari, Julio Verne- se le revela como una insuperable línea de fuga[.]: ‘En esos meses me habitué a fantasear y soñar, a buscar en la imaginación, que esas revistas y novelitas azuzaban, una vida alternativa que tenía, sola y carcelaria.’ (60)” (R. Franco, 111).

Por otro lado, también llevarán el objetivo de prefigurar nuevamente el destino del niño como un futuro escritor, pues de esta manera se muestra que su camino estuvo siempre

íntimamente ligado a la literatura, aun casi desde el propio inicio de su existencia. En esta línea comenta Negrete Sandoval:

A estos momentos corresponden las escenas de las primeras lecturas, los libros inolvidables y, lo que no podía faltar, la mención, casi obligada, de los pininos literarios, de esas primeras fallidas incursiones mediante las cuales se va perfeccionando el arte y formando el carácter con que el autor alcanzará el reconocimiento. (“Yo autobiográfico”, 565)

Y más delante, siguiendo a Sylvia Molloy:

[Se trata de una] tendencia a privilegiar lo que Molloy denomina la “escena de lectura”, especie de recuento de los libros más queridos, aquellos que de algún modo exhiben la adquisición temprana de un cierto nivel cultural al mismo tiempo que destacan los antecedentes que moldearán la imaginación y la inteligencia del niño. Se trata de un recurso de validación mediante el cual el autobiógrafo se muestra “leyendo antes de ser y siendo lo que se lee”, como observa Molloy, y asegura su dependencia de una “prefiguración textual” que, a su vez, remite a la idea de la biblioteca, metáfora de la acumulación de todo un bagaje sobre el que situar el propio ejercicio creativo. Con todo, la fórmula infancia-lectura-imaginación, subrayada en la cita anterior, crea un clima favorable para el nacimiento del fabulador: en cuanto espacio germinal de la vocación literaria, no puede menos que ostentar la voluntad del autobiógrafo de hacer de la infancia un momento fundacional, tanto más valioso si lleva implícita la asimilación de un repertorio capaz de establecer, si bien desde la conciencia del adulto, un diálogo con la cultura letrada (568)

Por nuestra parte señalaríamos que esta lectura, si bien correcta, acaso deja demasiado de lado todo el segundo relato de la autobiografía, el de la campaña por la presidencia del Perú. Pues prácticamente se podría decir que, en esta interpretación, el relato sobre la niñez se aísla del resto del texto y se le considera casi por separado. Es por ello que es importante verlo desde el punto de vista del modelo heroico. Pues el enfrentamiento maniqueísta entre dos contrarios, tan característico de la estrategia del melodrama en el relato heroico tradicional, queda palpable tanto en uno de los relatos de la autobiografía como en el otro. En el sentido del relato de la niñez, el enfrentamiento del hijo versus el padre cobra su mayor significación en el hecho de que el padre intenta mermar el gusto del niño por la escritura. Ernesto J. Vargas intentará evitar, a cualquier precio, que su hijo se convierta en escritor. No obstante, ya sabemos cómo termina esa empresa. Vargas Llosa se convierte, de forma incuestionable, en un escritor consagrado. De esa manera se le otorga significación a la estrategia de la senda del héroe montada en el texto, pues el narrador, al más puro estilo del héroe tradicional novelesco, vence todos los obstáculos y sale triunfante del conflicto cumpliendo el que era su sueño.

Importante es observar, a este respecto, el hecho de que los “villanos” en el relato de la campaña por la presidencia, Alan García y Fujimori, son retratados en algún momento como

dictadores (para Fujimori, véase *Pez*, 348 y sobre todo 585; mientras que en el caso de Alan García, revítese sobre todo los pasajes en las páginas 41-42, en una cita que ya hemos revisamos más arriba). Pues el autoritarismo que Vargas Llosa adjudica a ambas figuras durante el relato político, parece trasladárselo al padre en el relato de la niñez: su severidad parece la versión doméstica de un totalitarismo cruel y violento

Lacan va a comentar que, en el plano simbólico, es común para el sujeto asociar la figura del padre con la figura de la ley (77), una aseveración perfectamente aplicable a la concepción que el yo de *El pez en el agua* tiene respecto a su padre, tanto en el momento de la niñez como en el de la adultez. A este mismo respecto dice R. Franco que “La autoridad del padre de Vargas Llosa responde a una concepción soberana del poder” (110). Mientras que Carlos Granés, por su parte, va a ser mucho más explícito en su exposición al respecto, y va a comentar que los dos relatos que pueden encontrarse en *El pez en el agua*, se ven unidos por una intención explícita por parte del autor de autfigurarse como un rebelde que es capaz de luchar contra el poder autoritario en todas sus formas: “It would seem these are two distinct topics—the youth of a future writer and his later decision to enter politics—but, in reality, they are both explorations of the central ‘demon’ of Vargas Llosa’s life: authoritarianism and its corollary, rebellion” (28).). Véase, en conversación con Juan Gabriel Vázquez para la Feria del libro de Bogotá, las palabras del propio Vargas Llosa en relación a este planteamiento:

MVLL: Eso es un factor muy interesante porque hasta entonces, hasta que yo conocí a mi padre, escribir para mí era un juego que mi familia me celebraba. Era un juego, era un entretenimiento, yo escribía un poemita, lo recitaba, mis abuelos mi madre me aplaudían. Ahora cuando mi padre advierte esa propensión, él se asusta mucho. Él asociaba la literatura al fracaso, a la bohemia. Entonces él queda espantado de que un hijo suyo pudiera ser poeta o escritor, y entonces me combate mucho esa vocación. Y yo creo, no entonces, pero muchas veces me he dicho después, si realmente el aferrarme de esa manera a la vocación literaria, no fue una manera de resistir. Una manera secreta, cobarde, de resistir la autoridad de mi padre, que yo detestaba. Que era una autoridad que me aplastaba, que a mí me inspiraba mucho miedo. Y entonces creo que escribir poemas o leer a escondidas de él, era alguna manera de resistir esa autoridad, de defender una soberanía que ante él simplemente desaparecía.

JGV: Bueno, pero tú siempre has hablado y has practicado el ejercicio de la literatura como rebeldía: escribir es rebelarse.

MVLL: Probablemente viene de esa experiencia. Yo creo que a mi padre le debo dos cosas muy importantes: el amor a la libertad, de la que yo ni siquiera sabía que gozaba tanto viviendo con mis abuelos y con mi madre, y que desde luego perdí cuando fui a vivir con mi padre. Desapareció la libertad en mi vida, yo ya no podía espontáneamente, prácticamente decidir nada, todo pasaba por

su autoridad. Y entonces creo que el amor a la libertad que yo he sentido siempre, desde esa época, en gran parte se debe a esa manera a como él imponía su autoridad.

De esa manera, la autofiguración del texto queda explicada en su acepción más profunda: en la estructura melodramática de esta senda del héroe que se monta en el relato, Vargas Llosa es el héroe primero como niño y luego como adulto. En un primer momento lucha contra su padre, y en un segundo, contra el socialismo, representado éste en las figuras Alan García y Fujimori. No obstante, contra quien está peleando realmente el yo del relato, el héroe, es contra el totalitarismo, contra la dictadura, contra cualquier forma de represión en contra de la autonomía y la emancipación. Así pues, el yo autofigurado en la autobiografía es un héroe que lucha, ni más ni menos, por la libertad. El tono egocentrista, cursi y autoidealizado alcanza en este punto su máxima expresión. Puntualiza Negrete Sandoval siguiendo a Carlos Granés: “De este modo [...] el nacimiento del creador lleva la marca de la rebelión, porque esa suerte de resistencia contra la autoridad paterna, que es también resistencia contra la sociedad peruana, aviva el deseo de convertirse en escritor” (“Yo autobiográfico”, 569). Ya sea desde la política o desde la literatura, desde la adultez o desde la infancia, todos los planos se configuran para hacer del yo autofigurado un héroe que lucha por la versión más pura y soberana de la idea de libertad. Si como decía Pascal la grandeza de un hombre está en saber reconocer su propia pequeñez, el yo de la autobiografía no parece alzarse tan alto como a su retórica le gustaría sugerir. O, tal vez, deberíamos terminar con el último registro de las inmortales palabras del Enrique de Shakespeare: algunos nacen grandes, algunos logran grandeza, a algunos la grandeza les es impuesta y a otros la grandeza les queda grande.

Conclusiones

I. Mario Vargas Llosa por Mario Vargas Llosa

Dice José Amícola que en la escritura autobiográfica “la historia de una vida aparece como la tensión donde lo inconsciente se mezcla con lo factual” (34). Es decir, que a los propósitos de documentar por escrito hechos que tuvieron lugar en la realidad, se suma una intención por parte del autor que escribe de modificar y recomponer su relato de vida. De plasmar en el texto autobiográfico sus deseos más profundos de cómo él quiere que su persona sea observada por el lector. En otras palabras, de montar una figura yo, una autfiguración.

La figura de yo de la obra autobiográfica de Vargas Llosa es una que obedece a esa doble función. Pues, por una parte, recupera por medio de la memoria hechos y vivencias concretas de su vida comprobable para plasmarlas en la narración del texto. Mientras que por la otra se intervienen esas vivencias con el proyecto autfigurativo del autor, con una imagen de sí que monta por medio de la retórica del lenguaje.

En ese sentido, hemos visto en el segundo capítulo de este trabajo cómo en su novela *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa rescata las memorias de su niñez para depositarlas en dos personajes de la diégesis, Alberto y Arana, para que de esa forma cobren vida en el texto ficticio. La intención, por otro lado, va mucho más allá del simple uso del detonante autobiográfico para la creación del mundo imaginado. Ahí es donde se hacen presentes los propósitos autfigurativos, pues si algo resulta palpable en la novela es que las memorias autobiográficas de la niñez obtienen un trato muy disímil en función de a qué personaje se encuentren ligadas.

Si bien ambos personajes son trasuntos ficticios del autor, envases de su pasado y de sus memorias, observamos cómo el personaje de Alberto es, de acuerdo al mensaje que la novela pretende expresar, el recipiente de toda la crítica del texto. Podríamos decir que las memorias autobiográficas que componen a Alberto son aquellas que pertenecen al pasado burgués del autor, su infancia en el exclusivo barrio de Miraflores, una vida llena de facilidades y privilegios. En la novela su figura se traduce como la del impostor máximo. Por otro lado tenemos a Arana, quien es el recipiente de todas las memorias dolorosas en la niñez del autor, una víctima de la violencia, del abuso físico y psicológico, ya bien por parte de su padre, o por parte de sus condiscípulos en

el colegio militar. Perteneciente a una familia de bajos recursos, Arana es asesinado por la mitad de la novela. En su figura se resume el caso más injusto y desamparado de la víctima social.

A este respecto no se puede olvidar que la recuperación del pasado por medio de la memoria que se presenta en la escritura autobiográfica, es siempre una actividad que se produce desde el presente. En ese sentido, el presente del autor mientras se encontraba componiendo la novela entrando la década de los sesenta, era el de una profunda afiliación con las políticas de izquierda y el uso de la escritura como una forma de denuncia. Seducido por completo por la tesis del escritor comprometido de Sartre, el autor participaba activamente en los proyectos culturales del comunismo y el socialismo, ideologías a las que se encontraba afiliado. Este contexto explica la intención autofigurativa en los personajes de Alberto y Arana, pues mientras que el pasado burgués del autor se ve estigmatizado en el texto, las memorias con cierta condición de víctima se ven hiperbolizadas hasta el punto de llegar a un asesinato ficticio.

No obstante, lo que más llama la atención en este primer ejercicio autobiográfico en la vida del autor, es que la intención nunca es hablar del yo realmente, sino que sus memorias, su vivencia personal, sirven únicamente como herramienta para la retórica política. El yo, de esa manera, se despersonaliza en el relato autobiográfico, y se convierte más bien en un símbolo para tratar temas de la colectividad, la sociedad y el país en su conjunto. Por lo que se puede concluir que en este primer momento Vargas Llosa se encuentra muy cercano a la primera tradición autobiográfica en Hispanoamérica, que priorizaba las urgencias colectivas por sobre las individuales.

Sin embargo, como vimos en el capítulo 3, en su segunda obra capital autobiográfica, *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa abandona esa intención de utilizar sus memorias más personales con el fin de elaborar en problemáticas que conciernen a todo el Perú. Pues en esta novela el autor rescata su biografía íntima con intenciones meramente lúdicas y estéticas. No existe nada más allá en el acto de hablar del yo, que propiamente ocuparse de él. Recordemos además que en el caso de *La ciudad y los perros*, esa despersonalización del yo en la autofiguración se gestaba desde el propio hecho del nombre de los personajes. El no compartir identidad nominal con el autor es en parte lo que permite elevar ambos personajes a ejemplos de la peruanidad en un plano simbólico. Algo que no es posible con el caso de *La tía Julia y el escribidor*, pues en esta ocasión el personaje que sirve como recipiente de la biografía del

novelista, comparte con él identidad nominal, con lo que queda anclado de manera irremediable a la figura del autor.

Lo interesante a este punto, sobre todo, fue observar cómo estas nuevas estrategias individualizadoras en la obra autobiográfica de Vargas Llosa, obtenían su correlato nuevamente en las opiniones políticas que el escritor ostentaba en ese momento. Pues para la década del setenta Vargas Llosa rompe con el comunismo / socialismo y se aproxima en simpatía hacia la dinámica del neoliberalismo. De esa manera, podemos decir que la autofiguración en la obra de Vargas Llosa resulta siempre política, aun cuando en la diégesis de la obra ficcional como tal no se traten temas propiamente políticos (como en *La tía Julia y el escribidor*), pues la manera en la que el autor monta su imagen de yo por medio del texto autobiográfico, siempre va íntimamente ligada a la perspectiva política bajo la cual se enuncia en ese momento. Mientras se adhiere a la tesis del escritor comprometido, busca que la autofiguración sirva como una forma de denuncia social, pero al momento de alejarse de dicha perspectiva, propone una autofiguración centrada exclusivamente en el despliegue de su propia persona.

A este respecto también llama la atención que, frente a la seriedad y dramatismo que se transpira en *La ciudad y los perros*, acorde acaso a las problemáticas sociales que se están abordando, *La tía Julia y el escribidor* es una novela más bien lúdica, traviesa, que hace un uso extenso del humor. Este es un detalle más bien crucial si consideramos que de acuerdo con la lógica de la tesis del escritor comprometido, este tipo de textos se ubicarían dentro de la esfera del arte burgués, el arte evasivo, el encerrado en sí mismo. Es decir, paralelo a las intenciones de autofiguración, la propia escritura, la manera en que el autor se aproxima al acto de hacer ficción, da la espalda a los propositivos de colectividad y compromiso.

Finalmente, como vimos en el cuarto y último capítulo, en su tercera parada elemental por la escritura autobiográfica, *El pez en el agua*, Vargas Llosa ha llegado a una especie de línea de meta en su recorrido como político y escritor. Su pensamiento se encuentra ya formado, establecido y acabado. Resulta curioso entonces cómo es que en ese punto ha elegido decantarse por una visión del mundo en donde el sistema neoliberal debe primar por sobre cualquier otro, pues cree él que es el mejor para el desarrollo de las sociedades. Con ese contexto detrás, monta en su autobiografía una figura de yo más centrada en sí mismo que nunca. El yo se vuelve ahora la materia misma de la escritura. Si en *La tía Julia y el escribidor*, el personaje que es trasunto

ficticio del autor, funcionaba como el eje central que hacía girar a su alrededor a los demás personajes y elementos del mundo ficticio. En *El pez en el agua* esa práctica es mucho más osada y evidente, pues desde del compromiso de lo factual, el libro tiene la intención de ocuparse de los elementos de la propia realidad material. Y son ahora esos elementos, aspirantes a ser el doble exacto de lo factual, los que el yo supedita a su voluntad. Se mueven y funcionan en virtud de su experiencia. Y el juicio moral del que son merecedores se encuentra exclusivamente subordinado a la opinión que el yo tenga de tales elementos. Así es cómo se monta en el relato de *El pez en el agua* una autofiguración heroica, pues todo aquello que se le enfrente al yo, será representado como villano y se le relegará a un campo semántico de lo indigno, lo vil, y de lo que se quiere evitar; mientras todo lo que le beneficie, y aquello que amerite a sus ojos una opinión favorable, irá dentro del campo semántico de lo benigno. Más aún, el propio yo se autofiguraré como el héroe capaz de vencer a todo ese ejército de la infamia y la bajeza que era el primer grupo.

Como se puede observar, entonces, la hipótesis de este trabajo se ha demostrado como cierta a lo largo de toda su argumentación, pues es posible identificar en la obra autobiográfica de Mario Vargas Llosa una autofiguración que incrementa su perspectiva individualizada conforme las publicaciones se van sucediendo. Y que este proceso de individualización progresivo obtiene su correlato en el recorrido del pensamiento político del autor.

II. Hallazgos importantes

A lo largo de la argumentación de este trabajo, se han encontrado también diversos hallazgos que resultarán importantes de señalar por medio de una última puntualización.

II.1 *La ciudad y los perros* como una novela autobiográfica

El más corto por mencionar pero también acaso el más importante de todos, fue el hecho de haber analizado *La ciudad y los perros* como una novela autobiográfica. Quizá por primera vez, en lo que a la forma y profundidad se refiere. Pues como revisamos en un extenso apartado y sus respectivos derivados durante el Capítulo 2, tradicionalmente la crítica especializada se había opuesto fervientemente contra este tipo de interpretación de la obra. La lectura autobiográfica de la novela, de esa manera, se presentaba como todo un problema que había que resolver desde su raíz, por lo que hemos realizado un exhaustivo diálogo con las perspectivas en contra, con miras

de actualizar y renovar el enfoque interpretativo de la novela y realizar un pequeño aporte a su bibliografía crítica.

II.2 El parricidio

Otros de los aspectos más importantes que se han sacado en claro de la investigación de este trabajo, se trata de la importancia que tiene la figura del padre en la obra autobiográfica de Vargas Llosa. Ya que, como se demostró con el transcurso de la investigación, si bien es posible leer la obra autobiográfica del autor como un proceso de individualización progresiva, paralelo al avance de su ideología política, también sería posible leerla desde una intención de parricidio por parte del autor.

Para ello, recordemos que en el segundo capítulo, en el que trabajamos *La ciudad y los perros*, se mostró cómo mucho del conflicto que mueve a los personajes hacia sus distintos infiernos personales, tiene que ver con la complicada relación que sostiene cada uno con su padre. Pues si la biografía de la niñez de Vargas Llosa es fragmentada en dos para dar vida a los personajes de Alberto y Arana, la figura de su padre lo hace también. Alberto hereda al padre alcohólico, juerguista y mujeriego, mientras que Arana hereda al padre violento del abuso físico y emocional. Todas cualidades que el autor toma originalmente de la concepción que el mismo tenía de su padre.

Alberto recordaremos resume en su figura toda la crítica de la novela, como aquella persona que resulta el impostor mayor. Sin embargo, es de notar cómo alcanza esta condición prácticamente mimetizando la personalidad y los defectos de su padre. Es decir, que por medio de un juego de espejos, esa actitud impostora no pertenece originalmente a Alberto, sino a su padre, y por extensión, al padre de Vargas Llosa en la vida real. Mientras que en el caso de Arana la cuestión resulta aún mucho más clara. Pues él ingresa al colegio militar por orden de su padre (también, como un intento de huir de él, para ya no vivir a su lado), acto que como sabemos termina volviendo su vida un infierno, y más aún, en ese lugar lo alcanza la muerte.

Aunque este aspecto no se trató tan a profundidad respecto a *La tía Julia y el escribidor* en el tercer capítulo, es de notar que en esta novela también se produce este enfrentamiento entre el yo y la figura de su padre de manera clara y frontal. Recordemos que uno de los conflictos centrales que dominan la narración, se trata del hecho de que Marito desea casarse con su tía

Julia, una empresa a la que el padre se opondrá a toda costa. Él es básicamente el gran villano de toda esa segunda parte de la novela. Además de que, a lo largo de la narración y antes del episodio en el que el personaje apareciera como tal, ya el yo lo había referido varias veces en el relato con múltiples descripciones que denotaban miedo y pavor hacia su figura. Una vez que el padre sabe casados a los personajes aludidos, recurrirá a diversas artimañas para separarlos, como amenazas, el escarnio público, el enfrentamiento directo con la familia materna del protagonista (amenaza con un revolver a su tío), hasta que, finalmente, tras todos esos acosos obligará a la tía Julia a escapar de regreso a Bolivia. Y cuando por fin les concede su “permiso” a los amantes para casarse, es únicamente porque el padre del yo siempre consideró a su hijo una persona proclive a prácticas no viriles (como la escritura, por ejemplo). El acto de robarse una mujer y fugarse con ella para casarse en secreto, era un acto de machos, y de esa manera, era al menos tolerable para él.

Finalmente, por el lado de *El pez en el agua*, acabamos de plasmar hace no mucho en el cuarto y último capítulo del trabajo, toda una exposición de cómo ese primer relato sobre la infancia del yo, gira en torno a una lógica melodramática en donde se enfrentan simbólicamente el bien y el mal. El bien es por supuesto representado por el propio narrador, mientras que el mal lo encarna la figura de su padre.

Así pues parece ser que en la escritura autobiográfica de Vargas Llosa se percibe una intención clara y directa de parricidio. A este respecto resulta curioso que la figura del padre aparezca representada siempre cada vez que el autor elabora sobre su vida por medio de la escritura. Y que cuando lo hace, es siempre en cualidad de villano y en cuya figura se resumen todos los valores negativos posibles de acuerdo con la concepción del mundo del yo. Podríamos decir entonces que en la representación de esta dinámica del enfrentamiento entre el yo autobiográfico y la figura de su padre, se percibe sobre todo la idea de trauma. Aquella fuerte experiencia que persigue al yo en su memoria, y cuyo recuerdo resulta sobre todo tormentoso. Algo que, como recordaremos, es uno de los temas centrales en las escrituras del yo de acuerdo con una autora como Sylvia Molloy, la exhibición de un yo en crisis. Como última puntualización, acaso debemos sugerir que el estudio amplio y especializado de este aspecto en específico en relación con la obra autobiográfica del autor (más allá de un evidente enfoque freudiano), resultaría en extremo interesante.

II.3 La dicotomía Europa-Latinoamérica en la obra autobiográfica de Vargas Llosa

Es de notar también, en las tres obras autobiográficas analizadas a lo largo de este trabajo, el papel que juega la presencia de un territorio como Europa, junto con todo el concepto de “lo occidental” que su mención conlleva. Sobre todo cuando se le compara con la particular manera en la que a Latinoamérica, por otro lado, le toca ser representada en estos textos.

En la diégesis de *La ciudad y los perros* Europa no juega un papel central ni determinante, pues todo sucede en un trasunto ficticio de diversas ciudades latinoamericanas, dentro del límite del Perú. Sin embargo, a este respecto llama la atención que, de acuerdo con la crítica más especializada (como por ejemplo José Miguel Oviedo), el mensaje central de la novela estriba en denunciar cómo la sociedad limeña está conformada por una dinámica de “impostores” (desde el ciudadano común -los padres de los niños-, hasta las personas en el poder -los militares que controlan el colegio-). En ese sentido, en la dinámica de relato de formación o *bildungsroman* que presenta la novela, la finalidad termina siendo representar cómo todos aquellos niños de colegio, crecen y se insertan dentro de la sociedad. Pero para hacerlo, deberán convertirse ellos también, como todos los adultos de la novela, en impostores. A lo largo de la trama deberán adquirir una máscara y aceptar el juego de la impostura, la hipocresía y la falsedad. En otras palabras, podría decirse son condenados latinoamericanos que aprenden cuál es la dinámica particular de sus sociedades.

En el caso de *La tía Julia y el escribidor* está dicotomía en el trato de la representación de ambos territorios sí que es mucho más palpable. Pues como recordaremos en la novela sólo existen dos conflictos generales: uno es que el narrador logre casarse con su tía, y el otro es llegue a ser un gran escritor. Curioso es cómo es que ambas empresas se le presentan como imposibles al protagonista mientras éste se encuentre viviendo en el Perú. Pues una vez emigrando hacia Europa al final de la novela, más concretamente hacia París, ambos sueños se convierten en una realidad para él. En París el narrador y la tía Julia obtienen finalmente un idilio en paz como recién casados, y en el viejo continente es que el yo se volverá un escritor consagrado. Contrario al infierno latinoamericano de los problemas, los impedimentos, y las metas imposibles, Europa se presenta como una tierra en donde todos los sueños se hacen realidad. Su ubicación justo en la conclusión del relato, además, no resulta casual, pues tiene implicaciones muy fuertes de “final feliz”, muy cercano al proverbial “y vivieron felices para

siempre” de los cuentos infantiles. A este respecto llama la atención que mientras a lo largo de la novela se presentan diversas miserias, infernos y dificultades (mientras el escenario es Latinoamérica), en cuanto Europa entra en el cuadro del relato la trama se soluciona y concluye en un final feliz para el protagonista.

En *El pez en el agua*, por su parte, y como se recordará de la argumentación de nuestro último capítulo, el viejo continente siempre se le presenta al narrador igualmente como una válvula de escape, una posibilidad de despertar de la pesadilla. El primer relato, el de la niñez y la formación, tiene como núcleo principal para la motivación del yo el que éste logre convertirse en escritor, algo que sólo sucederá cuando el autor se vaya a vivir a Europa. De una forma bastante similar a lo ya planteado en *La tía Julia y el escribidor*. Mientras que en el segundo relato, el de la campaña política por la presidencia del país, es de notar cómo el sueño del novelista sobre vivir en una sociedad neoliberal, se presenta como del todo imposible mientras éste se encuentra dentro del territorio latinoamericano. Para cumplirlo tendrá que huir a Europa, después del fracaso y la decepción que significó para él la campaña electoral, al observar cómo, de acuerdo con su opinión, el pueblo peruano se encontraba sumido en la fantasía socialista, junto con sus defectos de barbarie, resentimiento, mediocridad, y demás elementos afines. Al huir del Perú, de Latinoamérica, para nacionalizarse español, el narrador huye de la ignorancia y la barbarie que representa su pueblo, para llegar a un territorio lleno de civilización, cultura, organización y un sistema económico funcional.

II.4 La autfiguración como una forma de análisis no excluyente de las escrituras del yo

Es de notar también, cómo a lo largo de este trabajo, se ha utilizado indiscriminadamente el concepto de autfiguración en conjunto con otros conceptos célebres de la teoría de las escrituras del yo, tales como novela autobiográfica, autoficción, o autobiografía. Esto ha demostrado, sobre todo, que tales conceptos no resultan excluyentes entre sí, y que acaso el uso combinado de varios de ellos a la vez, resulta la mejor estrategia para aproximarse a la complejidad de las escrituras del yo en su profundidad.

Se hace un hincapié especial en este aspecto del trabajo debido a que, en muchos estudios sobre obras autobiográficas, se considera que todo el análisis debe girar en torno de un único concepto teórico. La lógica detrás de dicha metodología resulta evidente para el correcto orden y delimitación del trabajo, sin embargo, por tal motivo se hace la aclaración de que el uso

combinado de los conceptos a los que acabamos de hacer alusión, no es uno tal en donde las teorías se rechacen entre sí o se contradigan la una a la otra. Para esto hay que recordar que lo que hacen conceptos clasificatorios como autobiografía, autoficción, o novela autobiográfica, se trata de definir las características y dinámica que encierra una modalidad textual en específico.

Tomemos por ejemplo el caso de la novela autobiográfica. Una novela autobiográfica resulta tal cuando, contrario a la lógica habitual de las escrituras del yo, no existe identidad nominal entre el autor y el personaje narrador. No obstante, por medio de la revisión de la biografía personal del autor y su posterior contraste con lo expuesto acerca de X personaje en el relato de ficción, puede identificarse una clara relación de representación autobiográfica entre autor y personaje. Como se observa entonces la etiqueta se encarga de definir una cualidad extratextual relativa a la composición del texto. Sin embargo, tal propiedad no resulta contraria a la injerencia del término de autofiguración en el análisis. Pues como se recordará, reiterado ya en diversas partes de este trabajo, dicho término refiere al proceso de construcción del yo que se encuentra en el texto autobiográfico (cómo un autor monta una imagen de yo en un determinado texto), una operación que resulta por defecto observable en cualquier escritura del yo. En el caso de la novela autobiográfica, evidentemente al tratarse de una forma de escritura del yo, existirá por fuerza en su contenido un proceso de autofiguración, cuya posibilidad de análisis se encuentra siempre latente. Lo que se hace en este trabajo es únicamente aprovechar ambos conceptos para llegar a una más amplia descripción del fenómeno de representación autobiografía que ocurre en este tipo de obras.

Aunado a esto, la razón por la que no es viable desechar la clasificación taxonómica de “novela autobiográfica” en pro de observar únicamente el proceso de autofiguración se debe a que, en diversos sentidos, la forma en la que un autor monta una determinada imagen de yo por medio de un texto autobiográfico, muchas veces estará ligada al formato textual que haya escogido para dicha representación. Es decir, retomando el ejemplo de la novela autobiográfica, el hecho de que un autor a la hora de representarse autobiográficamente en un personaje, decida no prestarle a éste su nombre propio, tiene muchas implicaciones para la autofiguración. Pues nos indica que dicha estrategia consiste en provocar entre el personaje y su yo más personal un claro distanciamiento. A su vez, esa intención de desligarse por completo de la figura autobiográfica, indicará que se están tratando en el texto temas muy delicados para el autor, con lo que inferimos

le resultaría difícil hablar de ellos de manera clara y transparente, como pasaría, por ejemplo, en una autobiografía, donde su nombre iría puesto en la narración a todas luces. Nos habla entonces de la presencia de un trauma, uno que resulta tan tormentoso que para su exorcización el autor debió recurrir a una estrategia de ocultamiento.

Resulta evidente entonces que una clasificación taxonómica dentro del registro de las escrituras del yo (novela autobiográfica, autobiografía o autoficción, en el caso de los objetos de estudio de este trabajo) puede ir muy de la mano con la descripción del proceso de autofiguración. En otras palabras, la presencia de ese primer tipo de conceptos puede resultar muy útil para ayudar a explicar aquel proceso que el segundo concepto se encarga de abordar, pues no son términos que choquen o se eludan entre sí.

III. Posibilidades de investigación

Por último, hubo cuestiones que por motivo de espacio no fue posible desarrollar en este trabajo de investigación, pero que son materia prima importante para alcanzar a comprender, en algún futuro, toda la dimensión que abarca la obra autobiográfica de un autor como Vargas Llosa. Para dicho propósito, se deberán agregar al compendio de obras estudiadas en este trabajo, el resto de títulos autobiográficos en la obra del autor. Tales como *Conversación en la Catedral* (1969), una obra aproximada al modelo de novela autobiográfica; *Los cachorros* (1967) y *Travesuras de la niña mala* (2006), novelas con un efímero contenido autobiográfico, pero cuyo fenómeno valdría la pena comentar; *El hablador* (1987), novela cercana al concepto de autoficción, pero que se presenta a través de una propuesta experimental de dicho modelo; *Cartas a un joven novelista* (1997), ensayo autobiográfico en el que el autor se ocupa de plasmar algo cercano a lo que podríamos considerar su poética; *La llamada de la tribu* (2018), denominada por el propio autor como su “autobiografía intelectual”, en el sentido de que traza un mapeo de la evolución de su pensamiento intelectual, por medio de sus influencias y autores de cabecera; y su discurso de aceptación del premio nobel “Elogio de la lectura y la ficción”, donde Vargas Llosa evoca de manera particular algunos tiempos de su niñez y juventud.

No obstante, y por último, cabe aclarar que la propuesta para considerar estas obras en futuros trabajos de investigación sobre la escritura autobiográfica en la obra de Vargas Llosa, se sugiere se realice desde un enfoque abarcador, en donde se tome a toda la obra del autor en su conjunto, tal como este trabajo pretendió hacer. Pues realizar una vez más estudios aislados sobre

algún determinado texto puede llevar a una observación parcial del verdadero cuadro que se pretende observar, así como a omisiones importantes del proyecto autofigurativo del autor. Tal como se demostró en este trabajo que ocurría, por ejemplo, con el caso de *La tía Julia y el escribidor*, en donde los motivos de autofiguración del yo cambiaban radicalmente si se consideraba a la obra en su autonomía, o si se le ponía a dialogar con la producción anterior del autor. La empresa pendiente, entonces, estriba en plantear unos vasos comunicantes todavía más amplios entre las diversas entregas de escritura autobiográfica que pueden encontrarse en la obra del autor, añadiendo lo que ha faltado por revisar en este trabajo.

Obra Citada

- Agüero et. al. “Sobre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa”. *Casa de las Américas*, núm. 30, La Habana, mayo-junio, 1965. pp. 63-80
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Argentina: Universidad Nacional de la Plata, 2007
- Angvik, Birger. *La narración como exorcismo*. Lima: FCE Perú, 2004
- Arriaga Flórez, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001
- Broitman, Anna Isabel. “La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales”. En Casanovas, I., Gómez, M. G. y Rico, E. J. (eds.), *Actas de las III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2015, pp. 43-52
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Heaven: Yale University Press, 1976
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2003
- Casas, Ana. “El simulacro del Yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2012, pp. 9-42
- Cercas, Javier. “La pregunta de Vargas Llosa”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp. 473-498
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. *Teorías sobre la lírica*. Fernando Cabo Aseguinolaza comp. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999 pp.127-153
- Darrieussecq, Marie. “La autoficción, un género poco serio”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2012, pp. 151-177
- Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”. *Autoficción reflexiones teóricas*. Ana Casas Ed. Madrid: Arco Libros, S. L, 2012, pp. 45-65
- Eagleton, Terry. “El postestructuralismo”. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998. pp- 155-181

- Esparza, Cecilia. *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad del Pacífico-Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2016
- Fischer-Lichte, Erika. “El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? La literatura en crisis cultural y el cambio cultural”. *El postmoderno, el posmodernismo y su crítica*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007. pp. 154-167
- Franco, Sergio R. “La infancia re-cobrada: mercantilismo de la piel y punición. *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa”. *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana [1974- 2002]*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2012, pp. 105-138
- Garayar, Carlos. “*La ciudad y los perros*: la creación de un lector”, *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp. 499-515
- García de la Concha, Víctor. “Una novela en círculo”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp. 61-100
- Gnutzmann, Rita. “Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa”. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, vol. 8, 93. 1979. pp. 93-118
- González Boixo, José Carlos. “De la subliteratura a la literatura: el elemento añadido en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 7. 1978. pp. 141-156
- González Ochoa, Cesar. *Apuntes sobre la representación*. México: UNAM, 1997
- Granés, Carlos. “Authoritarianism, rebellion, and the father figure”. *Critical insights*, 2014. pp. 27-35
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*. núm. 29, 1991. Ángel G. Loureiro traducción. pp. 9-18
- Hars, Luis. “Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, pp. 463
- Heuser, Carmen. “Autobiografía y psicoanálisis”. *INTI*, núm. 49-50, 1999, pp. 169–171. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23287011. Revisado el 19 marzo del 2020
- Jelinek, Estelle C. *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

- Kristal, Efraín. “Refundaciones biográficas y literarias en *La ciudad y los perros*”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp. 539-558
- Lacan, Jacques. *Le séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*. París: Éditions du Seuil, 1986
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*. núm. 29, 1991. Ángel G. Loureiro traducción. pp. 47-61
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik, 1989. pp. 28
- Loureiro, Ángel G. “Los problemas teóricos de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos*. núm. 29, 1991, pp. 2-92.
- Lytard, Jean François. *La posmodernidad explicada a los niños*. México: Gedisa editorial, 1989
- Martos, Marcos. “*La ciudad y los perros: áspera belleza*”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp.13-29
- Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007. pp. 148-158
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México/FCE, 1996
- Montaigne, Michel de. *Ensayos I*. María José de Lemarchand Ed. Madrid: Gredos, 2005
- Mudrovic, María Eugenia. “El pez en el agua: notas en torno a una escritura de la rabia”, *Revista Iberoamericana*, vol. 67, núm.196, 2001, pp. 527-537.
- Negrete Sandoval, Julia Erika. “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *De Raíz Diversa*. Vol. 2, núm 3, enero-junio, 2015. pp. 221-245
- _____. “Yo autobiográfico y figura(s) de autor en *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. LXVII, 2019, núm. 2. pp. 545-578
- Nietzsche, Friedrich. *El Ocaso de los ídolos*. Edición electrónica de <http://www.espartaco.cjb.net>, 2000-2002
- Oviedo, José Miguel. “La primera novela de Vargas Llosa”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp. 31-59

- Pozuelo Yvancos, José María. “La figuración del Yo’ frente a la autoficción”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2012, pp. 151-177
- Prieto, René. “The two narrative voices in Mario Vargas Llosa’s *Aunt Julia and the scriptwriter*”. *Latin American Literary Review*, 11, 22. 1983. pp. 15-25
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999
- Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela latinoamericana”, *Congreso AIH, Asociación internacional de hispanistas*. Actas III. 1968. *Biblioteca Virtual Cervantes*. Web
- _____. “La madurez de Vargas Llosa”. *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 37-67
- Rousseau, Jean Jacques. *Las confesiones*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
- Rufinelli, Jorge. “Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana”. *Hispania*. Vol. 69. núm. 3. Septiembre 1986. pp. 512-520
- Sánchez Becerril, Ivonne. "Manuel Alberca: «Me cansa ya la autoficción»". *SENALC. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana*. 2013. <https://www.senalc.com/2013/12/13/manuel-alberca-me-cansa-ya-la-autoficcion/> 26 de octubre del 2020
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005
- Serra, María Verónica. “Escrituras del yo”. *Hologramática literaria*. Año I, núm. 2, V1. Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ, 2006. pp. 185-193
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000
- Tornero, Angélica. “Introducción”. *Yo-grafías: autoficción en la literatura y cine hispánicos*. Madrid: Editorial Síntesis. 2017
- Valle, Ignacio del. “*Boom*: una lectura política”. *Congreso Internacional el Canon del Boom*. Conferencia impartida en Universidad de la Rioja, 2012. *Biblioteca Virtual Cervantes*.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. México: Debolsillo, 2016
- _____. “El novelista y sus demonios”. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores, 1971 88-239
- _____. *El pez en el agua*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993
- _____. “El salto cualitativo. Entrevista”, en Roland Forgues, Mario Vargas Llosa. *Ética y creación. Ensayos críticos*, París: Mare & Martin, 2006

- . “Entrevista con Ricardo Rocha”. *Para Gente Grande*. 9 de mayo de 1993
- . *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*. BUAP. Web
http://www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf
- . *La tía Julia y el escribidor*. México: Alfaguara. 2014
- . *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2002
- . *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012
- . “Mario Vargas Llosa en conversación con Juan Gabriel Vásquez - filBo 2014”. *Youtube*. Feria del libro Bogotá. 17 de mayo del 2014. Web. 28 de octubre del 2020.
- . “Vídeo de la charla con motivo del 50 aniversario de Alfaguara”. *Youtube*. Alfaguara. 16 de mayo del 2014. Web. 28 de octubre del 2020.
- Villanueva, Darío. “De *La ciudad y los perros* al nobel de literatura”. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara / Real Academia Española, 2012, pp.101-129

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Morelos a 24 de junio de 2021

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción* que presenta el alumno

Amador Solís Lausmeg Teiccauh

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se realizó una amplia y profunda investigación sobre *La ciudad y los perros*, *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua*, de Gabriel García Márquez. El problema de investigación se estableció con claridad, así como los objetivos, hipótesis y la metodología. El asunto tratado fue la arista autobiográfica de estas dos novelas del autor y desde luego, la indagación del asunto en su propia obra autobiográfica. En el primer capítulo se realizó una amplia investigación sobre las escrituras del yo, para contar con los elementos conceptuales que permitieran comprender el funcionamiento de estas obras y su significación. En la primera parte del segundo capítulo se expuso un panorama de las discusiones sobre la escritura autobiográfica propiamente en torno a la época en que el autor escribió *La ciudad y los perros* y después, se realizó el análisis de la novela. En el tercer capítulo se analizó *La tía Julia y el escribidor*, ahora a la luz de las teorías de la autoficción.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



En el cuarto capítulo, se analizó *El pez en el agua*. Aquí se observó la manera en que el autor mantiene un tono melodramático, en el que el bien y el mal se enfrentan, y en donde destaca la figura cierto resentimiento hacia la figura padre. Finalmente, el trabajo contiene las conclusiones y la reseña de los aportes, que sin duda son importante para el conocimiento de la obra de este autor.

El trabajo está bien organizado y la redacción es buena. La bibliografía utilizada está actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-06-24 14:51:43 | Firmante

UEN58GnDG5IB5GVp20c02avGpoD9C9tOfiTkN8MYL/pRVvoULLamgu8Z7J/onEINfNaG+KvbWNYIx5iJ1iLxI0bUhqEVs6TKG2/CLWfljHSPzIOMfRxoUUiNs7XOM+461kPzh7LHG0F8cEiaPXa6wT2UoqZhRprVO/lJgGGbypJqt/xqAhzjQs4mD4+E6SzrNOCIBb5Tn+3R4o75E4UDA110UOrTc+dlX2Os0SijZ54puV19Pj98rLxZTIReU1ZuQLYhgwpJgpxKQli97t/vC9rq8V3FRllg8nRdnKff1xvufDSR4tNINirx5O4bp8CPwAC5Wwc7JMghPAWyoPQtg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



0Yhf27

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9eebnmnlBi9o6UeKD7FhBZxOLNRIePlG>



"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos a 22 de julio de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción* que presenta el alumno Amador Solís Lausmeg Teiccauh

para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Desde 2019 formé parte del Comité Tutoral del alumno y desde ese entonces ha mostrado una madurez académica y ha cumplido con las entregas semestrales y tomó en cuenta las observaciones que el Comité le hizo. La tesis final es un trabajo muy bien desarrollado, tanto en el aspecto teórico como en su análisis de las novelas propuestas.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. Anna Juliet Reid



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



meal maestría
estudios de arte y literatura

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7096, / facartes@uaem.mx



Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2021-07-22 09:36:51 | Firmante

XV3qwSE98mBlaQX0GLxSayQLp5wirh8/u57MEyQPNr0FWL4S/NPRzB9PpK3A2F8IZ0F9JtifgZ2Rhe/nfPnesOxdP+vjljogvjwQbe0Gj/dZWdIlFheZ8c5cDnL9MROajnYFkFhoar
Etw9Dly+rllLoZjTcovpPKBPnBbxTUBVRKQClGu3vU1n4c0vwAYsW0cflJnEj++EcYldtmfTmNXDWG8kRU60PUer5NnJSq8ihB1g01fOEVBuFXNOFKlaldTCiXLtdMmsSg30he6jvc
W3DI7vm1R+Yn/GkYVx+yT9dityhwZnQv778X0frqcAGmyMIJ/b9UnJYEHqpQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



BQpE4i

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/tiGkv7BV3oGhs5ahGYDFVPNwpxZ3aEmx>



Cuernavaca, Morelos a 6 de septiembre de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción* que presenta el alumno Amador Solís Lausmeg Teiccauh.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo cumple con las características de una investigación de maestría: plantea con solvencia un problema de investigación, propone una hipótesis de trabajo que es desarrollada con apoyo en un nutrido aparato teórico, conceptual y crítico.

La tesis propone una lectura de los mecanismos implicados en la autofiguración del escritor Mario Vargas Llosa en tres momentos de su obra que corresponden a tres modalidades de la escritura autobiográfica: *La ciudad y los perros* (novela autobiográfica), *La tía Julia y el escribidor* (autoficción) y *El pez en el agua* (autobiografía). A partir de los análisis de cada uno de estos títulos, distingue un movimiento progresivo que el sustentante identifica como de una "individualización" creciente, que es explicada atendiendo a los cambios en el pensamiento político del autor. Este último aspecto considero que es uno de los mejores logros del trabajo.

Finalmente, la tesis muestra también un nutrido diálogo con el amplio panorama teórico que concierne a los intereses de lectura planteados y logra un contrapunto pertinente entre éste y su ejercicio crítico.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dra. en Literatura Hispánica Claudia Liliana Gutiérrez Piña
Departamento de Letras Hispánicas
Universidad de Guanajuato

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

CLAUDIA GUTIÉRREZ PIÑA | Fecha:2021-10-29 13:09:49 | Firmante

BKio225ee+SFERgVz9sPV8TVDJ529ea/s2cijy770HQ78hzD5yGQwflXojKef+zdi06f2laHd1hjmmPmnkVDooock+JWOsQ/adOg7OiyLqMLfLGNMbEZbq7Qfnu39cB4mTnZFu9RXC4mRrmfr5B2vktwWKsoE7EmUizLPMNagOWuJDmdeuafXJtic9P4rnSUYEQkKfhm1UZUsY2hMPdDaTOixhmGsumXrXZieCXQh3DenzepdMlwNc9n+SYrHMsChd64FVP00chV4+SSceCo8Nv+BS5ie79sJ6E/wd7rnbLl5rOvmlrb6Dc2W+bBKuZ+vJzzVhOEreZ9QYvEwiCPkFw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[gG3R75Fhr](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/U31mH2w1Ru9RWJQ3SLlat7CAECVZfk2>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos, a 26 de agosto de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

P R E S E N T E

Estimada doctora Tornero:

Por medio de la presente le informo que leí la tesis ***La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción***, que para obtener el grado de Maestro en Estudios del Arte y Literatura presentó el alumno **Amador Solís Lausmeg Teiccauh** (número de matrícula 10030146). Asimismo le comunico que considero que la tesis cumple cabalmente con lo esperado de un trabajo de esta naturaleza, por lo que doy mi **voto aprobatorio** por las siguientes razones:

Después de exponer con amplitud sobre las escrituras del yo, la tesis se dedica al estudio de la autofiguración en tres novelas de Mario Vargas Llosa con el objetivo de probar que cada una utiliza un tipo de escritura del yo (autobiografía, autoficción, biografía) que se corresponde con el momento personal y político que atravesaba el autor en el momento de su escritura. El trabajo es un aporte al campo en la medida en que se estudia la obra de Vargas Llosa desde una perspectiva novedosa.

Se trata de un estudio con objetivos claros y bien planteados desde el principio, y con límites bien establecidos. Asimismo, demuestra conocimiento amplio del tema así como una esmerada investigación en fuentes de distintas disciplinas. Como la tesis del trabajo es muy clara, igualmente lo es la argumentación que la desarrolla: tanto los análisis literarios como las revisiones críticas, teóricas, históricas y culturales están en relación directa con ella. Por todo lo anterior, es un ensayo coherente, sólido y fácil de leer.

Sin más por el momento, quedo de usted

A T E N T A M E N T E

Irene Catalina Fenoglio Limón
PITC-CIIHu



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2021-08-27 07:19:40 | Firmante

XiF8du/ZuKadlfhgft4Qtm6uwWbMDux+q5TSuqbSUZ5uKCeR5njSYxHbqlXmepIEcvKQeyP0G1yMC2FmY3RBqcMgoGNpC41Sp4V1j04zleVC/z16/+4cGwkVP2GF6ys1uv1seZx
BM/oBzfmHfjq6clis4T+/gNQH7FmYInlxQmwNnzyxHu990EoECUfHgS0JtA+vXc93EBRQ/wl1wBDNlLqDnJNrbx98VoMIIZF0BoubbzLfbZAuw8Pe1auzGSo3zXsXWwihW8T9Drc2
k49B8Uba5jY50/flSa61AX3oxQMI2S1HLkxahEVwzn7iPhwlSogoymVGYoLUPTkPg3xcQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



qvy0BK

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/qfVp5WKxPHnCzob2L6KMR2n0MTUrZFZN>

UA
EM

Cuernavaca, Morelos a 23 de agosto de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***La autofiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción*** que presenta el alumno **Lausmeg Teiccauh Amador Solís**, para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión. El tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita, y de su reflexión personal. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. León Guillermo Gutiérrez López

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha:2021-08-23 12:17:52 | Firmante

I5OG1MDJNLGrSzlevelL6981WirGwJ/WMCIOPh+JKDtP9pOLSLp1HP6sHuBdNVp2oSfH2p6hGq2Vzh6jibRzenO6uTiWXEt99x5/Gpmc64/BZGc+8/CXqjG3GT/ZFT/034UXpLV15fFGCR1hf/cMgkVRMGevX3H9aUq9Lz4LMAmzB8AwZZgzyJ5XLfHSee4NV3IPJdk/ru03f4mlSrSl6Ueeor8X9ikmhcGeXcZyCXTXLI7hWsEmUuijXiLZh0jYtmVy26M/pPqVEkY9rLlhcof5l3GUzcv7pEKdHplEoJ+fuyUrvqlc6YnQkV4MKJgGhLvYYfTcoGZzvatFZOg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



xsUR3C

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/cO7Asofvhvq0Z4sOMnyktcaMddEsnhU4>

