

La fluidez de la memoria: estrategias autobiográficas de María Rivera y Guadalupe Nettel en sus colaboraciones en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011)

The fluidity of memory: autobiographical strategies in María Rivera's and Guadalupe Nettel's contributions to Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces (2011)

Luis Miguel Estrada Orozco 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México
luis.estradaorozco@viep.com.mx

Recibido: 12 julio 2024 / Aceptado: 18 diciembre 2024

RESUMEN

Según Sylvia Molloy, las autobiografías tienden a confiar en la memoria sin cuestionar su falibilidad o inestabilidad. Por su parte, Paul John Eakin recurre a la neurología para afirmar que la identidad, como la memoria, es menos una imagen fija y más una construcción variable. Al llevar esta idea a la autobiografía, se cuestiona la configuración tradicional del *yo* como autónomo e invariable. A partir de lo anterior, en este artículo se analizan los textos de María Rivera y Guadalupe Nettel incluidos en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (2011). Herederas de la narrativa autobiográfica mexicana estudiada por Claudia L. Gutiérrez Piña (2017) y Humberto Guerra (2017), estas autoras muestran, a través de las estrategias de variación e iteración, las maneras en que la fluidez de la memoria impacta en estas nuevas formas de construir el *yo* autobiográfico desde la experiencia de mujeres mexicanas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: escrituras del *yo*, literatura mexicana escrita por mujeres, no ficción latinoamericana

ABSTRACT

According to Sylvia Molloy, autobiographies tend to trust memory without questioning its fallibility or instability. Meanwhile, Paul John Eakin uses neurology to state that identity, as memory, is less a fixed image and more a variable construction. Bringing this idea to autobiography, he questions the traditional configuration of the self as autonomous and invariable. Based on the above, this article analyzes the texts by María Rivera and Guadalupe Nettel included in the book Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces (2011). Heirs to the Mexican autobiographical narrative

studied by Claudia L. Gutiérrez Piña (2017) and Humberto Guerra (2017), these authors show, through strategies of variation and iteration, the ways in which the fluidity of memory impacts these new forms of constructing the autobiographic self from the experience of the contemporary mexican women.

KEYWORDS: *Latin American non-fiction, mexican literature written by women, writings on self*

INTRODUCCIÓN

En su libro sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Molloy nota, entre varias ausencias u omisiones posibles en los temas y recursos de sus autores seleccionados, la reticencia a abordar la infancia y la ausencia de un cuestionamiento a las fallas de la memoria: “La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén” (2001, p. 18). De inmediato, Molloy sugiere que esta característica es más afín a su selección de autores de finales del siglo XIX que a los de principios del XX.

En efecto, las infancias se han consolidado como una parte inevitable de la autobiografía en el siglo XX. Con el avance del siglo XXI, tanto los creadores como los lectores hemos aprendido a desconfiar de la memoria. En buena parte, esto se debe a los descubrimientos de la neurología combinados con su amplia difusión. En una de sus afirmaciones más conocidas, Sacks recupera las ideas del biólogo Edelman, Premio Nobel de Medicina de 1972, al afirmar que “‘Todo acto de percepción’, escribe Edelman, ‘es hasta cierto punto, un acto de creación, y todo acto de memoria es, hasta cierto punto, un acto de imaginación’” (2015, pos. 2168); o como lo interpretaría Campbell: “La memoria inventa. No reproduce. No es un disco, ni un archivo, ni una cita grabada. Recordar es siempre reconstruir, no reproducir” (2014, p. 83). Por otro lado, Eakin nos recuerda: “Responding to the flux of self-experience, we instinctively gravitate to identity-supporting structures: the notion of identity as continuous over time, and the use of autobiographical discourse to record its history” (1999, p. 20). La autobiografía, en este contexto, sería la evidencia textual del acto narrativo de la memoria que construye la identidad. Sus variaciones (el juego de lo inacabado y recommenzado al interior del texto) y sus iteraciones (las reescrituras y nuevas versiones de un texto autobiográfico) serían el registro de la historia de sus cambios a través del tiempo.

El presente artículo analiza los textos autobiográficos de las mexicanas María Rivera y Guadalupe Nettel, compilados en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos*

fugaces (2011), a la luz de las anteriores ideas. Ambas autoras muestran una conciencia evidente de las expectativas de los lectores de sus textos autobiográficos en al menos dos sentidos relevantes. En principio, hay una noción clara de la tradición en la que se insertan. La pieza narrativa autobiográfica ha sido un ejercicio recurrente en el entorno editorial mexicano, al menos desde la colección germinal de escritos incitada por Carballo y Giménez Siles en 1966, *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Por ello, la primera parte de este estudio contextualizará algunas herencias relevantes de estos ejercicios previos, que vinculan los trabajos seleccionados con los esfuerzos precedentes: además de la colección mencionada, los textos de los dos tomos de *Los narradores ante el público* (1966 y 1967) y los casi treinta fascículos de la colección *De cuerpo entero*, publicada entre 1990 y 1993.

Las obras elegidas se alejan de la confianza en la memoria que Molloy observa, gracias a la posibilidad que el escrito ofrece para reflejar la fluidez de la memoria como un acto constantemente reactivado. Estas autoras se presentan para los lectores conscientes de la imbricación de memoria/identidad/texto, donde la fluidez de la primera impacta a los otros dos elementos y puede ser rastreada en las dos estrategias que se proponen para el presente análisis: 1) la variación al interior de los textos autobiográficos seleccionados, como es el caso de Rivera, quien en uno establece variaciones posibles para la escritura de una autobiografía en un juego de recomienzo e inacabamiento; 2) las iteraciones del documento autobiográfico, como es el caso de Nettel, quien utiliza *verbatim* fragmentos de un texto germinal para reusarlos en dos autobiográficos más, los cuales generan relaciones macrotextuales entre sí y con el resto de su obra.

Estas estrategias ponen en entredicho, como ha sugerido Jörgensen, algunos de los presupuestos de la autobiografía surgida de los modelos de la Ilustración, en particular, la autonomía del sujeto y la permanencia y estabilidad de la identidad (2011, p. 69). Al mismo tiempo, continúan las exploraciones estéticas en los textos autobiográficos, que han mostrado ser una fecunda fuente de interés tanto para lectores como para escritoras y escritores.

“LA RETÓRICA DE LO AUTOBIOGRÁFICO”: UNA TRADICIÓN

Trazos en el espejo. 15 autoretratos fugaces reúne a quince escritores mexicanos (narradores, poetas y ensayistas) “menores de cuarenta años [que] hurgan entre las huellas que han marcado su memoria y ejercen su oficio”, según el texto de contraportada. En esta compilación, las autoras y los autores recurren a una variedad de estrategias para presentarse a sí mismos como escritores, entre las que despliegan

la autofiguración que Molloy identifica como un punto clave de la “retórica autobiográfica” presente también en la memoria, el diario y otras formas de escrituras del *yo* (2001, p. 21).

El libro, coeditado en 2011 por la Universidad Autónoma de Nuevo León y Ediciones Era, compila tres textos surgidos de un ejercicio previo: “El cuerpo en que nací”, de Nettel; “Variaciones para una autobiografía”, de Rivera; y “Mamá Leucemia (fragmento)”,¹ de Herbert. Los tres habían aparecido ya en la revista *Letras Libres*, en septiembre de 2009, en un número dedicado a las “Autobiografías precoces”. Como identifica Olguín (2018), dicho número y la convocatoria de seis autores y autoras latinoamericanos de alrededor de 35 años evocaban el conocido ejercicio de 1966 de la colección de relatos autobiográficos impulsada por Carballo y promovida por el quehacer editorial de Giménez Siles: *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* (p. 38). En ella, once escritores (todos hombres, todos mexicanos) fueron convocados en lo que Carballo recordó en su *Diario público* como uno de sus éxitos, pues logró “convertir al escritor mexicano en noticia y a sus obras en mercancía acordes con el sistema capitalista” (Carballo, 2015, como se citó en Gutiérrez Piña, 2017, p. 185).

Las diferencias entre los ejercicios comparados saltan a la vista: seis autores y autoras de diversos países y con oficio en distintos géneros narrativos convocados en 2009 contra once hombres estrictamente mexicanos y narradores.² Las similitudes, al menos en cuanto a su recepción, también se manifiestan. Amara (2009) señala que “la osadía de *Letras Libres* de dar nueva vida al género de la autobiografía precoz desató una buena andanada de murmuraciones, muchas de ellas inspiradas en la irritación”, algo que Monterroso ya había hecho notar al respecto del trabajo de 1966 cuando “enumera, de la *a* a la *h*, los motivos que puede tener un lector para irritarse frente al subgénero atrevido y ahora reincidente de la autobiografía precoz”.

Más allá de los resquemores hacia ejercicios autobiográficos tempranos, Gutiérrez Piña sitúa la importancia de la colección de 1966 como hito desde dos aspectos: 1) mostrar cuán conscientes fueron los escritores del espacio creativo y la recepción lectora que lo “autobiográfico” brindaba; y 2) operar críticamente sobre la práctica textual autobiográfica en México, además de influir sobre las

¹ El texto de Herbert daría origen posteriormente a *Canción de tumba* (2020).

² Alejandro Zambra también fue convocado por el entonces editor de la revista, Rafael Lemus; aunque su texto no fue incluido, le llevó al libro *Formas de volver a casa* (Estrada, 2023, p. 298).

derivaciones de esta práctica en el país (2017, p. 186). Son estas derivaciones las que forman la tradición en la que *Trazos en el espejo...* se inserta.

Para 1966, la relación de los escritores con sus lectores, al presentarse a sí mismos, ya se había consolidado. Los dos tomos de *Los narradores ante el público*, publicados por Joaquín Mortiz, recopilaron las conferencias entre 1965 y 1966 de veinticinco autores y ocho autoras convocados por Acevedo Escobedo, al frente del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En tales conferencias, los participantes se plantaban frente al público y leían alguna selección de su obra. En las introducciones a los tomos que las recopilan, se explica que las conferencias constituyen un “hecho de excepción en la vida cultural mexicana” (Acevedo, 1966, p. 7) que generó cambios en “la relación tradicional entre el lector y el escritor” en el medio mexicano (Acevedo, 1967, p. 7). Con el incremento de la actividad editorial en la época, la relación autor-lector se estrechó a través de estos ejercicios autobiográficos. Así, quienes escribían se hicieron conscientes de su recepción, mientras que quienes los leían trabajaban activamente con los límites complejos del trabajo de escritura del *yo*, sobre lo que hablaré adelante.

Para finales del siglo xx, una nueva colección amplió los criterios de selección de los escritores y escritoras convocados. Si bien los ejercicios de Carballo y del INBA se centraron en narradores, la colección *De cuerpo entero* (1990-1993) incluyó también a poetisas, ensayistas y gente de teatro, en la que 29 creadoras y creadores publicaron un trazado autobiográfico de alrededor de sesenta cuartillas (Guerra, 2017, p. 85).

Trazos en el espejo... se inserta en esta tradición, como señala López Arriaga al vincularlo tanto con el proyecto de Giménez Siles y Carballo como con el de Molina y Lara Zavala: “El enlace se establece en la puesta en juego de la juventud de los autores, algunas de sus carreras literarias incipientes, el carácter de encargo, la brevedad de los relatos y las posibilidades de fabulación” (2022, p. 167). Para este punto, la autobiografía realizada bajo dicho tipo de encargos ha experimentado ya las transformaciones que la crónica y otras formas de la no ficción han incorporado en las recepciones lectoras y en las estrategias escriturales en América Latina. Me refiero tanto a hitos tempranos de la crónica como *Operación Masacre* (1957), de Walsh, como a la poderosa tradición del género en el último cuarto del siglo xx,³ pero también a novedosas exploraciones de la propia vida a través de la hibridez de formas textuales (desde el ensayo hasta la memoria y el episodio auto-

³ Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel y Tomás Eloy Martínez son ejemplos de los derroteros de la crónica en el periodo en cuestión.

biográfico) como los tres libros memorísticos de Pitol: *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).⁴

Amar Sánchez reflexiona teóricamente sobre las particularidades de la no ficción al analizar *Operación Masacre* (1957), de Walsh. Para ella, un elemento clave en la no ficción es que no pretende resolver su ambigüedad (1992, p. 19); es decir, presupone que el lector se pregunte dónde termina la documentación y dónde comienza la imaginación como estrategia narrativa. El hecho es verdadero; la presentación, imaginativa. La autobiografía, en este sentido, presenta una situación de lectura análoga. Después de las amplias discusiones sobre su naturaleza textual como con su relación con la noción de “ficción”, Pozuelo Yvancos se aproxima a las disputas entre nombres como Lejeune, De Mann o Gusdorf. Frente a las limitaciones del “pacto de lectura” de Lejeune, donde la condición de verdad está fuera de duda, y el problema del “giro lingüístico” planteado por De Mann, en el que los límites entre autobiografía y ficción están completamente borrados, Pozuelo Yvancos propone la noción de “género de frontera”. En otras palabras, resuelve que la condición de lectura frente a la cual se asume a la autobiografía como un discurso “verdadero” se encuentra en un sitio epistemológico distinto del *yo* que se construye con herramientas ficcionales “en términos de su semántica, de su ser lenguaje construido” (1993, p. 202). Su idea de frontera, por otro lado, destaca la participación del lector, en tanto que no es ingenuo y es capaz de navegar entre las convenciones sociales e históricas de la autobiografía. Así, toda escritura y lectura de un texto autobiográfico queda condicionada por el horizonte sociocultural en el que se inserta.

Esta tradición de las formas de narrar la propia experiencia en México es, en particular, a un tiempo su fortaleza y su reto. Para Lemus (2011), solo en algunas de las colaboraciones de *Trazos en el espejo...* “hay indicios de que el autor esté al tanto de los peligros de la tarea” que entraña un texto autobiográfico. Entre otros problemas que detecta Lemus, se encuentra con “relatos lineales con un *yo* sólido y estable al centro, historias sin accidentes ni discontinuidades ni sujetos múltiples e inabarcables” (2011). La falta de accidentes y discontinuidades que nota es afín a la plena confianza del sujeto en la memoria, mencionado antes por Molloy. Pero más aún, se relaciona con las discusiones que Eakin recupera en torno a las nuevas perspectivas que las neurociencias ofrecen sobre nuestras ideas de identidad: la memoria no es un archivo fijo, sino una recreación asistida por la imaginación. Y debido a la profunda vinculación del *yo* con la narración, y de esta con la memoria,

⁴ Los dos primeros publicados por Ediciones Era y el tercero por la editorial Pretextos. Estos tres materiales fueron compilados por la editorial Anagrama bajo el título *Trilogía de la memoria* (2007).

la construcción de la identidad se asume también como un proceso dinámico vinculado con el momento de producción de la narración que conforma tal identidad; este proceso está igualmente influido por nuestras expectativas y experiencias socioculturales tanto de lo que es el *yo* como de lo que conforma la memoria autobiográfica (Eakin, 1999, pp. 109-111). Si bien el proceso de escritura autobiográfica no es exactamente igual al de la construcción del *yo* por vía de la narración sustentada por la memoria autobiográfica y las expectativas socioculturales, el proceso de escritura sí se sustenta en gran medida en el proceso neurolingüístico (p. 116).

En lo sucesivo, me centraré en las estrategias de Rivera y Nettel que responden a estos problemas, además de poner en cuestión algunos de los presupuestos emanados de la tradición autobiográfica de la Ilustración, tales como la autonomía del sujeto, su originalidad y la supuesta estabilidad e invariabilidad de la identidad (Jørgensen, 2011, p. 69). O como lo sugeriría Eakin (1999), nadar a contracorriente de la idea de un *yo* invariable que se basta a sí mismo, en contraposición a un *yo* que fluye y se construye relacionalmente a través de su contacto con otras subjetividades (pp. 48-50), pero también a través de estrategias igualmente fluidas (versus las narraciones sólidas, imperturbables que critica Lemus).

La selección del corpus responde a dos criterios. En primer lugar, a la alta conciencia de la tradición en la que los materiales se insertan; es decir, por su capacidad de dialogar críticamente con los discursos precedentes a través de las estrategias textuales elegidas. En segundo lugar, a la relevancia de la escritura de autoras mexicanas que presentan en sí mismas una arista crítica al deslindarse de la narrativa autobiográfica tradicionalmente masculina, blanca, occidental, de clase media y heteronormada (Jørgensen, 2011, p. 69). En este sentido, es importante destacar las aproximaciones que Jørgensen rescata del trabajo de Smith (1987) en torno a la autobiografía escrita por mujeres. Jørgensen recuerda que los trabajos académicos tempranos enfatizan la esfera privada, la fragmentariedad y las relaciones sobre la autonomía (p. 74). Smith, nos dice Jørgensen, rechaza la idea de que la mujer, al escribir, se inserte de modo automático y de forma sumisa en las estructuras patriarcales con marcas inflexibles de género (p. 74). Como veremos, las autobiografías seleccionadas desafían algunas de estas concepciones tempranas de las suposiciones acerca de los textos escritos por mujeres que hablan de ellas mismas.

MARÍA RIVERA: VARIACIONES

María Rivera (Ciudad de México, 1971) es poeta y ha colaborado en diversos medios electrónicos e impresos, además de participar en distintas instituciones cul-

turales. Distinguida con numerosos galardones, es más reconocida por su poema “Los muertos”, escrito inicialmente para una antología del Día de Muertos en 2010 a la que fue invitada por Antonio Calera (Brennan, 2017). El poema, con fuerte carga política en torno al incremento de la violencia vinculada con el crimen organizado y el Estado mexicano durante el sexenio de Felipe Calderón, fue leído el 8 de mayo de 2011 durante una marcha del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad fundado por el poeta Javier Sicilia tras el asesinato de su hijo (Mekenkamp, 2023). El poema tuvo una recepción mixta: por un lado, enfrentó algunas formas de censura; por otro, le valió el reconocimiento dentro y fuera del país (Brennan, 2017).

El texto autobiográfico incluido en *Trazos en el espejo...* (2011) se titula “Variaciones para una autobiografía”, mismo que fue presentado en la revista *Letras Libres* dos años atrás, salvo por algunas marcas tipográficas de la edición. Su estrategia es notable al romper con varias de las convenciones del género autobiográfico, en particular, la cronología y la estabilidad. En este texto se pueden detectar siete secciones unidas por elementos temáticos vinculados a escenas, además de lo que he llamado un “interludio” y un brevísimo “epílogo”. Cada sección es, en cierto modo, una salida en falso para una posible autobiografía donde el uso de la conjugación en el condicional simple enmarca lo narrado (sin vinculaciones cronológicas necesarias con las otras secciones) al tiempo que manifiesta la imposibilidad de acabamiento de cada aproximación. “Tendría que empezar así:” (Rivera, 2011, p. 9), comienza la primera sección, para luego dar paso a una serie de escenas en las que se atisban sugerencias de los momentos de revelación o descubrimiento de la vocación:

esa podría ser una imagen elocuente de mi vida, o al menos, de mi vida desde los 21 años, cuando decidí abandonar mis estudios universitarios y me marché a París, infatuada por mis lecturas, un taller literario y un *enfant terrible* que tenía por novio, todo porque quería ser “poeta”.

[...] El segundo día que pasé en París [...] en esas puertas corredizas, debería comenzar mi autobiografía, pensé. (pp. 9-10)

Sin embargo, la voz de inmediato da marcha atrás para clausurar el arranque propuesto:

No, no podría empezar así. No podría poner en prosa lo que intenté decir en varios poemas, sin traicionarlo. No me interesa la anécdota, lo confieso, y a menudo me aburre la trama. Mi biografía, que antes me pareció tan clara, ahora me parece inaccesible. (Rivera, 2011, p. 12)

Esta primera sección da la pauta para lo que será un ejercicio estético distinto de la narración convencional, al tiempo que presenta al lector la estrategia que seguirá el texto: una posible autobiografía y una salida en falso, dudas sobre la estabilidad de lo propuesto, dudas sobre la misma narrativa como un receptáculo adecuado para la experiencia vital, y un salto hacia una nueva sección. Es decir, cada entrada es una variación de la posible recreación de la memoria y la identidad. Dependiendo del punto de arranque y del enfoque adoptado, cada posible narración autobiográfica podría ser de una u otra manera, cambiando así la autofiguración posible que el lector podría encontrar.

Las siguientes secciones se suceden saltando a través de momentos biográficos que pueden, en algunos casos, identificarse con ciertas coordenadas o referencias temporales, tales como una fecha o un hecho conocido, o incluso la misma edad de la autora, aunque esto es menos importante que la experiencia vital vista a través de la yuxtaposición de temas, espacios y escenas. La segunda sección arranca con una borrachera “en un pueblo perdido de Ohio” (p. 12) con otros poetas y narradores mexicanos “ya en los treintas, casados, separados, publicados, multipremiados” (p. 13), cuya experiencia se opone a la de ella: “Yo era joven, entusiasta, ingenua e inédita” (p. 13). Así, rehúye la convención de la literatura como iluminación, la peregrinación de las grandes capitales culturales occidentales, y avanza hacia un cuestionamiento de los sistemas de poder en los que la literatura mexicana se mueve: publicación y reconocimiento vía premios y becas, además de su propia posición como mujer joven dentro de estos sistemas. En este sentido, se distancia de las críticas de Lemus (2011), a quien le parece que los autores carecen de capacidad para objetivarse; es decir, para “entenderse como partes de fenómenos más amplios o como sujetos contruidos desde fuera”.

El texto de Rivera (2011) logra, además, una visión de la construcción de su *yo* desde una variedad de perspectivas. En relación con las que construyen a este *yo* a través de sus fragmentos, las secciones tres, cuatro y cinco muestran mundos íntimos que ya se prefiguran antes. La sección tres aborda la maternidad como un punto decisivo que lo mismo puede ser un final que un inicio: “he allí el punto de inflexión donde debiera acabar mi autobiografía o donde debiera comenzar” (p. 14). La maternidad, en este caso, es una experiencia completamente corpórea en la que Rivera analoga su cuerpo con el mundo frutal, con las pulsiones animales de protección, para dar paso luego a una nueva duda: “No, esta escena debo reescribirla:” (p. 15).

Las secciones cuatro y cinco se relacionan temáticamente con la tres, pero desde su antípoda, es decir, desde la experiencia física del cuerpo en desenfreno que

la autora opone a la maternidad, el punto de inflexión en que la vida doméstica ya es posible, aunque no sea real todavía: “Cuando tras unos años de vivir al límite, me encontré agotada y enferma” (p. 17). Estas experiencias del exceso, sugiere, alimentan ciertos elementos creativos y parecen responder también al lugar común del poeta maldito para luego ser desmitificados. En la misma línea de desmitificación del poeta maldito se encuentra el fragmento que he identificado como un “interludio”, el único que no inicia con una frase en condicional simple y que tampoco lo utiliza en ningún momento. En este interludio se evoca la figura de Li, amigo cercano hallado muerto, que da cierre al elemento temático del exceso para dar paso al elemento político (pp. 21-22).

Como comenté arriba, lo político es altamente relevante en la figura de María Rivera como poeta mexicana. Las últimas dos secciones, de hecho, muestran distintos puntos de su aproximación a la esfera de lo político desde dos perspectivas: la cuestión de género y el problema de la violencia criminal y de Estado. La sección seis inicia: “Sería mejor empezar así: a los once años tuve mi primer contacto con la política: quería ser cura” (p. 22).

Su desencanto es mayor cuando su abuela la lleva a visitar un convento, donde las monjas “tenían vedado el uso de la palabra que era lo único que me interesaba de los curas” (p. 22). Su crítica del modelo patriarcal continúa hacia el problema de la pérdida de la ilusión frente a la idea de Sistema donde vincula el fraude electoral mexicano de 1988 con la caída del muro de Berlín: “Lo cierto es que fue pura ilusión: el Sistema no se cayó nunca aunque lo vimos tambalearse y hasta hacerse el muertito” (p. 23). Abandonando el tono autobiográfico, ensaya sobre los retos de una sociedad mexicana en la que los problemas sistémicos parecen consustanciales a los individuos que la conforman.

La autobiografía cierra con un nuevo despertar; esta vez, identificado claramente en el tiempo, mayo de 2006:

Relatos de mujeres violadas por policías, detenidos brutalmente golpeados en el pueblo de Atenco me sumieron en un estado de tristeza, de horror desesperado que con el paso de los meses se fue ahondando: México entraba en una larga noche y por primera vez en mi vida me sentí incómoda con la poesía. (Rivera, 2011, p. 24)

La sección cuestiona la poesía que habla desde afuera de las situaciones sociales urgentes y presenta un cambio doble, tanto el giro personal hacia lo doméstico como el giro de la poesía hacia lo político. El *yo* así construido rehúye la tradicional estabilidad autobiográfica. Se trata de un relato desarticulado, configurado por

evocaciones que responden a la multiplicidad de esferas y experiencias que configuran al sujeto. La fluidez de la estrategia es mucho más cercana a las discusiones de la neurología mencionadas antes y también avanza en las posibilidades estéticas de la representación del *yo* y de la experiencia creadora y artística donde todos los ámbitos se yuxtaponen.

GUADALUPE NETTEL: ITERACIONES

En 2009, cuando Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) fue invitada a colaborar con su “autobiografía precoz” para *Letras Libres*, su posición en el mercado editorial y en los círculos literarios latinoamericanos estaba sólidamente asentada. Fue finalista del Premio Herralde de Novela en 2005 con *El huésped* (Anagrama, 2006); su siguiente libro, la colección de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (Anagrama, 2008), le mereció el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2007. En el mismo año, fue convocada al Hay Festival, celebrado en Bogotá, Colombia, como parte de Bogotá 39, un proyecto que participó de los cambios de la literatura latinoamericana en el siglo XXI:

El motivo fue una lista que seleccionó a 39 escritores menores de 40 años que representaban la diversidad de la literatura del siglo XXI en América Latina.

[...]

Fue una manera de empezar a quitar la larga sombra del llamado Boom literario de los años sesenta. (*WMagazín*, 2018)

Al igual que en el caso de Rivera, la versión de 2009 no difiere de la recuperada en *Trazos en el espejo...*; sin embargo, este ejercicio de escritura autobiográfica tuvo una consecuencia mayor, como atestiguan sus propios comentarios durante la promoción de su libro autobiográfico *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011):

Nettel señaló que el libro tiene su origen en un texto autobiográfico que escribió para una serie titulada Autobiografías precoces, y reconoció que estaba fuera de sus pensamientos escribir algo autobiográfico, sin embargo, todos los recuerdos comenzaron a salir “como torrente sicoanalítico”. (Palapa, 2011)

Cinco años después de Bogotá 39, los editores Fuentes La Roche, Mendoza y Quijas solicitaron a los 39 autores y autoras “un autorretrato—real o ficticio—, unas líneas en las que traten de definirse a ellos, pero de alguna manera también a nosotros, los

lectores” (Nettel, 2012, p. 10). La recopilación de los textos fue publicada por la editorial Almadía bajo el título *Bogotá 39. Retratos y autorretratos*.

Como se ve, la intención de Bogotá 39 no solo era dar un nuevo impulso a la industria editorial latinoamericana, sino también participar de las discusiones en torno a las narrativas literarias como marcadores de las nuevas identidades latinoamericanas. La colaboración de Nettel en el libro se titula “Retrato de una obsesión” (2012).

Desde *Nuevos escritores mexicanos...*, no es inusual que un mismo autor o autora participe en más de un proyecto autobiográfico. Leñero, por ejemplo, se encontró presente tanto en el proyecto mencionado como en *Los narradores ante el público* (ambos en la década de 1960) y en *De cuerpo entero* (1992). Es notable la distancia entre las primeras dos participaciones y la tercera. Una distancia, por otro lado, que puede poner en entredicho algunas de las aseveraciones o estrategias de autorrepresentación en la figura de autor que se pretende dar. Ejemplo de ello es la observación que ofrece Pitol en *El arte de la fuga* (1996) sobre su propio texto para *Nuevos escritores mexicanos...* Al leer en 1988 lo escrito en 1965, Pitol se sanciona así:

me sentí asqueado, de mí, y, sobre todo, de mi lenguaje. No me reconocí para nada en la imagen esbozada en Varsovia en 1965. Me saltaba a la vista un tono modosito, de falsa virtud [...] Sentía emanar del texto una imploración de perdón por el hecho de escribir y publicar lo que escribía. Eran páginas de inmensa hipocresía. (Pitol, 2015, p. 35)

Sin embargo, como reconoce López Arriaga, la postura de Leñero en sus tres participaciones a lo largo de casi treinta años es distinta: se asoma la constante crítica hacia los sistemas de producción de valor de mercado y cultural de la figura de autor y su autorrepresentación como un marginal a tales sistemas de mercantilización y validación, en buena medida dado por su propia autoexclusión (2022, pp. 183-184).

Las tres iteraciones del material autobiográfico de Guadalupe Nettel (“El cuerpo en que nací”, *El cuerpo en que nací* y “Retrato de una obsesión”) no tienen una distancia temporal como las señaladas en Pitol y en Leñero. No obstante, comparten con este último un elemento importante: la reiteración temática del elemento marginal, aunque en el caso de Nettel se tratará de una marginalidad construida de un modo distinto.

El texto seminal, “El cuerpo en que nací”, se divide en cinco apartados. El primero narra la mancha de nacimiento en el ojo derecho que define la infancia de

la autora: no solo le impide la visión normal, sino que urge a sus padres a buscar tratamientos como un parche para el ojo izquierdo (el de la visión sin problemas) durante la mitad del día, a fin de ejercitar el ojo con la visión comprometida: “Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, construido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos; y el vespertino, siempre liberador y a la vez desconcertante” (Nettel, 2011a, p. 157).

La sección continúa hacia la experiencia de la diferencia debido a su discapacidad, el descubrimiento infantil de la lectura y el arte de narrar y, finalmente, la experiencia de mudarse a Aix-en-Provence, Francia, donde vivió en un barrio del extrarradio con alta delincuencia habitado por gente “de origen magrebí pero también había africanos negros, portugueses, asiáticos y gitanos asentados” (p. 160). Tanto en el barrio como en la escuela, destaca por su nueva diferencia: extranjera, “hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable [...] Otra vez había vuelto a ser una *outsider* —si es que alguna vez había dejado de serlo” (p. 161). Y cuando al fin comienza a habituarse, vuelve a México, donde se integrará al Liceo Franco-Mexicano, esta vez rodeada de clases altas. Así, su diferencia se manifiesta (como la exclusión de Leñero) en un tema germinal y recurrente: la del cuerpo, la del género, la del origen étnico o la de la inconformidad social.

El apartado dos nos muestra una adolescencia con un amor fallido en la que la narradora busca afirmar su diferencia a través de sus intereses culturales, mientras que una decisión de estudios la hace volver a Francia, donde obtiene un premio literario que la lleva a la ceremonia de premiación en África. En el apartado tres se narra el periplo africano como una nueva experiencia de marginalidad: no solo va a un país francófono africano a recibir un premio como no francófona y no europea, sino que conoce a un escritor que les muestra “el lado menos glamoroso de país” llevándolos a los mercados y a las afueras (p. 167). Al volver a Francia, decide regresar a México y, una vez allí, se entera del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

En el apartado cuatro, Nettel narra su relación con el EZLN y llega a formar parte de un grupo de estudiantes de la UNAM que viajan a Chiapas. Al entrar a territorio zapatista, ella y sus compañeros pasan la noche en un granero, donde les sorprende el subcomandante Marcos. Nettel narra su participación como simpatizante zapatista, hasta que el mismo subcomandante se entera de que tiene una beca del gobierno para escribir. Así, el líder rechaza su participación en el movimiento y la hace cruzar la selva en la noche, mientras la acompaña silenciosamente. El apartado cierra con una estancia en Montreal, lugar en el que bosqueja el borrador de *El huésped*.

Finalmente, en el apartado cinco se narra un nuevo regreso a Francia para estudios de posgrado; sin embargo, debido a una crisis, emprende un viaje a la India por su interés en el budismo y la decisión de suspender sus estudios para dedicarse a la escritura, en este caso, la del cuento “Bonsai”, incluido en *Pétalos y otras historias incómodas* (2008). Cierra el apartado con su lectura de un poema de Ginsberg que luego será el epígrafe de *El cuerpo en que nací*, de donde salen los versos que inspiran el título del libro y la pieza autobiográfica: “I always wanted / to return / to the body / where I was born”.

Este cierre concluye con el tratamiento temático, estrategia que se repetirá en las siguientes iteraciones del material: “Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar” (Nettel, 2011a, p. 176). Quedan así instalados los temas de la diferencia y la marginalidad como constante, y el de la búsqueda tanto a través de la escritura como del viaje.

Si previamente habíamos visto antecedentes en los tratamientos de temas autobiográficos vía Leñero, notamos también aquí una conexión con el ejercicio autobiográfico de María Luisa Puga en *De cuerpo entero* (1990) e *Itinerario de palabras* (1987), escrito junto a Mónica Mansour. Este último, como detalla Trejo (2022), es una crónica “acerca de los viajes motivados por la itinerancia de sus talleres de escritura” (p. 113); para esta autora, si el término “crónica de viajes” puede aplicarse a *Itinerario* también es dable hacerlo con *De cuerpo entero*. En este sentido, notamos que una forma textual de la no ficción es utilizada como una base para otra. Es decir, la forma usual de la autobiografía como relato de vida se subsume al seguimiento de los desplazamientos geográficos como espacios donde, como afirma Jørgensen sobre Puga, ocurre el proceso de convertirse en escritora (p. 90).

Las diferencias entre “El cuerpo en que nací”, *El cuerpo en que nací* y “Retrato de una obsesión” saltan a la vista en dos sentidos: la forma textual (que incluye su longitud) y el arco narrativo que abarcan. Los dos más breves, coincidentemente, abordan arcos más largos: “El cuerpo en que nací” va desde el nacimiento con la mancha en el ojo hasta la escritura de uno de los cuentos de su libro premiado en 2007. “Retrato de una obsesión” arranca igualmente desde el nacimiento y describe brevemente los lugares donde ha vivido, viajado, y los temas de los que ha escrito hasta la publicación de *El cuerpo en que nací* en 2011. Este libro, finalmente, parte del mismo punto del nacimiento, pero se centra en los diez años que van desde su ingreso a la primaria hasta el viaje a Filadelfia a los 16 con su madre “para enterarse que la mancha en su ojo es inoperable” (Estrada, 2023, p. 301).

Los textos más breves, debido a los espacios donde han sido publicados, han tenido menor repercusión en el análisis académico. En otras palabras, han funcionado, como lo pensaba Carballo, como un mecanismo de posicionamiento de mercado. En este sentido, es notable lo que Eakin recupera en torno a los tempranos procesos de lo que llama “memoria autobiográfica”, es decir, esa forma de organizar el conocimiento sobre nosotros mismos, el cual se encuentra sancionado por las normas sociales en torno al contexto y la recepción, como todo niño aprende al hablar de sí mismo (Eakin, 1999, pp. 109-111). Esto, desde luego, resuena con la idea de Pozuelo Yvancos, en torno al “tú” de la autobiografía, ese narratorio que justifica “la existencia del discurso en sí y es figura que otorga a la comunicación su dimensión de pacto” (1993, p. 216). Es este narratorio el que varía en cada uno de los casos, pero también el que es capaz de comprender las razones de la iteración, la cual implica una nueva construcción para ese nuevo “tú”, o mejor, una nueva articulación de la memoria, incluso si toma el mismo punto de partida.

Todas las iteraciones del texto de Nettel, a pesar de sus diferencias, comparten *verbatim* en las primeras líneas que proponen como punto de partida el tema del ojo como marca de la diferencia y marginalidad. La misma Nettel lo hace notar en “Retrato de una obsesión”: “Las primeras líneas de este párrafo constituyen el inicio de mi novela autobiográfica *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011)” (2012, p. 88). Además, su vinculación con el texto de *Trazos en el espejo...* y el número de *Letras Libres* ha sido señalado en numerosas ocasiones. El libro, desde luego, ha recibido más análisis, entre los que destacan:

la visibilización del cuerpo no-normativo, es decir, el cuerpo discapacitado o enfermo y su relación con nociones de ciudadanía e identidad (Vivero, 2013; Pérez 2017); también, la posición de la figura femenina, madres e hijas, en la narrativa contemporánea (Vivero 2014), además de los mecanismos autonarrativos de un material vincula la escritura con una posibilidad terapéutica (Olguín, 2018) al mismo tiempo que construye la figuración autoral desde la marginalidad (Murcia, 2018). (Estrada, 2023, p. 297)

Además de “las renovaciones al imaginario nacional que la narrativa mexicana del siglo XXI ha puesto sobre la mesa. A través de la primacía del cuerpo propio sobre el cuerpo patrio, Nettel realiza cuestionamientos constantes al imaginario convencional [mexicano] del siglo XX” (p. 297). Como vemos, la iteración del material en la generación de su diferencia responde desde la estrategia escritural a una conciencia de la recepción y lectores probables, pero también a las posibles exploraciones estéticas de las iteraciones en cuestión.

El final del texto en *Trazos en el espejo...* hace referencia a la lectura de una biografía de Ginsberg, la cual da pie a la cita de su poema: “Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque en este entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar” (Nettel, 2011a, p. 176). Esta frase se encuentra ligeramente alterada, pero en esencia muy similar, casi al final del libro: “Como él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar” (2011b, p. 187), cuando prácticamente ha concluido el trayecto elegido y la narradora cuenta cómo ha decidido romper con las lecturas del canon francés de su adolescencia en el Liceo Franco-Mexicano, y lee devotamente al movimiento Beatnik. En varias partes del libro hay, en efecto, fragmentos del texto breve de 2009/2011 copiados, parafraseados y retrabajados, es decir, un texto da pie al siguiente.

Por su parte, “Retrato de una obsesión” cierra en cierto modo con una suerte de declaración de una poética que se puede leer como una guía para la mayoría de su producción narrativa; una poética que parte del problema de la mancha en el ojo:

Si algún día se animan a leerme, se darán cuenta: el asunto de la vista que acompañó mi nacimiento no ha sido del todo superado. A pesar de mis diferentes personajes y los distintos escenarios en los que sitúo mis historias, todo lo que he escrito hasta el momento han sido intentos por asimilarlo. La vista y la ceguera —física, intelectual, estética, afectiva— son temas que me obsesionan. Soy una monotemática que se empeña en ocultarlo a los ojos de los demás. (Nettel, 2012, p. 89)

La tendencia de la no ficción a funcionar de manera intertextual a través de la obra de autores que también tratan ficción ya ha sido notada. Amar Sánchez (1992), además de los elementos destacados anteriormente en torno a sus reflexiones sobre la no ficción, identifica la existencia de una “interdependencia formal” que se da “entre los textos de no-ficción y el resto de la producción de un mismo autor” (p. 48). En su análisis, esta interdependencia va desde las estrategias de presentación (como el policial como soporte para la obra de Walsh), y también lo podemos identificar en las repeticiones temáticas, tal como son tratadas en el material que hemos analizado.

Por su parte, Núñez Leyva, al discutir el libro *Missing (una investigación)* (2009), de Fuguet, nota temas repetidos en el universo narrativo del peruano que se explican a través de su obra de no ficción: las relaciones conflictivas entre padres e hijos o el tema del tío cuya vida es un misterio, que identifica como una macrotextualidad. En términos de Gignoux: las relaciones que guardan los distintos textos escritos por un mismo autor (Núñez, 2017, pp. 99-101).

Así, en el caso que nos ocupa, identificamos una estrategia autoral que responde a la conciencia de los espacios de recepción. Igualmente, es notable la posibilidad de lectura que surge a través del análisis minucioso de las diferentes iteraciones que Nettel presenta: un texto germinal y de arco amplio, uno que expande ciertos temas mientras restringe el arco, y uno que funciona como un breve autorretrato que concluye una poética. Aquí, la estrategia autobiográfica guarda relaciones macrotextuales entre las iteraciones, pero también fuera de ellas.

CONCLUSIONES

La retórica autobiográfica ha cobrado importancia notable en el siglo XXI con libros que salen de la forma tradición de la autobiografía y exploran con sus lectores sus límites, su flexibilidad y su potencial estético. Como hemos visto en el análisis de los textos de Rivera y Nettel, un punto medular en los nuevos caminos tomados por las autoras que emprenden textos autobiográficos es la conciencia de una memoria fluida que, en cada momento del texto o de sus iteraciones, construye y reconstruye esa identidad presentada textualmente al lector. Algunas de estas estrategias se vinculan estrechamente con la tradición narrativa en la que se insertan, abarcando no solo la herencia de la autobiografía en Occidente, sino también los ejercicios de presentación de autoras y autores ante su público, tanto en México como en el resto de América Latina. Si bien una parte de la estrategia responde a la naturaleza neurolingüística de la producción del discurso del *yo*, otra parte responde a la manera en que las autoras leen la tradición y se saben leídas dentro de ella. De esta forma, al presentar estrategias que responden a la fluidez de la memoria y a su posición dentro de la tradición, invitan a lectores y a nuevos escritores a pensar en los límites siempre en disputa de los ejercicios como los que han dado origen a los textos analizados.

REFERENCIAS

- Acevedo, A. (Comp.). (1966). *Los narradores ante el público. Primera serie*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Joaquín Mortiz.
- Acevedo, A. (Comp.). (1967). *Los narradores ante el público. Segunda serie*. Ciudad de México: INBA / Joaquín Mortiz.
- Amar, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Amara, L. (1 de octubre de 2009). "Sobre la precocidad autobiográfica". *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/sobre-la-precocidad-autobiografica>

- Brennan, D. (2017). "The dead: poem and interview — Maria Rivera". *Número Cinq*. <https://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/>
- Campbell, F. (2014). *Padre y memoria*. Ciudad de México: Océano.
- Eakin, P. J. (1999). *How our lives become stories*. Ithaca: Cornell University Press.
- Estrada, L. M. (2023). "Cuerpo propio sobre cuerpo patrio: deporte, sexo y pertenencia en la imaginación marginal de *El cuerpo en que nací*, de G. Nettel". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 11(20), pp. 295-316. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/581>
- Guerra, H. (2017). "La autobiografía mexicana a través de sus colecciones". *Cuadernos del CILHA*, 18(2), pp. 73-93. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1502>
- Gutiérrez, C. L. (2017): "La precocidad en la autobiografía mexicana. Un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*". *La Palabra*, 30, pp. 183-199. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962>
- Jørgensen, B. E. (2011). *Documents in crisis. Nonfiction literatures in twentieth-century Mexico*. Nueva York: SUNY Press.
- Lemus, R. (2011). "Trazos en el espejo / 15 autorretratos fugaces de varios autores". *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-mexico/trazos-en-el-espejo-15-autorretratos-fugaces-de-varios-autores/>
- López Arriaga, E. (2022). "Vicente Leñero y su postura autorial: entrar en la escena literaria *De cuerpo entero*". En H. M. Nucamendi, C. Gutiérrez Piña y H. Guerra (Coords.), *Desde las palabras del yo: estudios de escritura autobiográfica mexicana* (pp. 165-186). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mekenkamp, M. (2023). "The melodramatic mode in poetic activism: an analysis of María Rivera's 'Los muertos' and its afterlives". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 31(3), pp. 371-390. <https://doi.org/10.1080/13569325.2022.2132816>
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. (J. E. Calderón, Trad.). Ciudad de México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- Nettel, G. (2011a). "El cuerpo en que nací". En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 155-176). Ciudad de México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Nettel, G. (2011b). *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- Nettel, G. (2012). "Retrato de una obsesión". En M. Mordzinski (Comp.), *Bogotá 39. Retratos y autorretratos*. Ciudad de México: Almadía / Universidad Veracruzana / Hay Festival.

- Núñez Leyva, C. (2017). “Autoficción, autobiografía y recepción en *Missing (una investigación)* (2009) de Alberto Fuguet”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (14), pp. 93-123. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51519/1.5%20Nu%C3%B1ez%20150.pdf>
- Olguín Díaz, C. (2018). *Entre el diván y el espejo: la autonarración confesional y especular en El cuerpo en que nació de Guadalupe Nettel y Canción de tumba de Julián Herbert* (Tesis de maestría). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/26ae5b96-5116-4602-a08d-d434f49b194d>
- Palapa Quijas, F. (1 de agosto de 2011). “Guadalupe Nettel se despoja del dolor de su niñez y escribe *El cuerpo en que nació*”. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2011/08/01/cultura/a14n1cul>
- Pitol, S. (2015). *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Rivera, M. (2011). “Variaciones para una autobiografía”. En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 9-28). Ciudad de México: Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Sacks, O. (2015). *Musicofilia*. (Damián Alou, Trad.). Barcelona: Anagrama. Edición Kindle. <https://www.amazon.com.mx/Musicofilia-Oliver-Sacks/dp/8433977881>
- Trejo Valencia, G. (2022). “De cuerpo entero e Inventar ciudades: la dificultad para escindir la bio/grafía de María Luisa Puga”. En H. M. Nucamendi, C. Gutiérrez Piña y H. Guerra (Coords.), *Desde las palabras del yo: estudios de escritura autobiográfica mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- WMagazín (23 de enero de 2018). “El antes y el después de los escritores de Bogotá 39 – 2007”. *The Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.es/entry/el-antes-y-despues-de-los-escritores-de-bogota-39-2007_es_5c8a54a0e4b0f489d2b221de.html