

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MÁSTER DE ESCRITURA CREATIVA

– TRABAJO DE FIN DE MÁSTER –

Convocatoria de Junio 2015



– Memoria de Investigación –

“Novela de autoformación y feminismo:  
la voz de Guadalupe Nettel en *El cuerpo en que nació.*”

**Alumna:** Marine BACCHETTA.

**VºBº Tutoras:**

D<sup>ra</sup> Carmen DE MORA VALCÁRCEL

D<sup>ra</sup> María Jesús OROZCO VERA

*« Escribete: es necesario que tu  
cuerpo se deje oír. »*

- Hélène Cixous.

# Índice

<b>I- Introducción.....</b>	<b>6</b>
I.1. Justificación del tema.....	6
I.2. Temáticas abordadas y reflexiones subyacentes .....	7
I.3. Introducir el análisis literario mediante fundamentos teóricos.....	9
I.4. Metodología y objetivos de la demostración.....	9
I.5. La estructura del trabajo de investigación .....	10
<b>II- Fundamentos teóricos .....</b>	<b>12</b>
<i>A- La literatura femenina en América Latina .....</i>	<i>12</i>
II.A.1. Los inicios de la literatura femenina.....	12
II.A.2. Escribir para protestar contra el sistema y la autoridad masculina.....	13
II.A.3. La liberación progresiva de la voz femenina en la literatura .....	14
II.A.4. Los principios de la escritura autobiográfica femenina.....	16
II.A.5. La afirmación concreta de la escritura femenina en el entorno social, político y literario .....	18
II.A.6. Las dictaduras y el silencio forzado .....	20
II.A.7. El compromiso de las mujeres en la escritura.....	22
<i>B- La autobiografía .....</i>	<i>24</i>
II.B.1. Los orígenes del género autobiográfico.....	24
II.B.2. La dificultad de definir concretamente el género .....	25
II.B.3. El pacto autobiográfico y las narraciones del “yo”.....	28
II.B.4. La introducción del concepto de espacio autobiográfico.....	29
II.B.5. Matices acerca de la referencialidad en los textos .....	30
II.B.6. ¿Por qué estudiar la autobiografía?.....	32

<i>C- El bildungsroman</i> .....	34
<b>II.C.1. Introducción al bildungsroman</b> .....	34
<b>II.C.2. Características y principios del género</b> .....	35
<b>II.C.3. La construcción de los personajes</b> .....	37
<b>II.C.4. El bildungsroman femenino</b> .....	39
<b>II.C.5. Particularidades de las protagonistas del bildungsroman</b> .....	40
<i>D- La novela lírica</i> .....	43
<b>II.D.1. A modo de introducción</b> .....	43
<b>II.D.2. Establecimiento de la novela lírica como género</b> .....	44
<b>II.D.3. Concretización del concepto en la literatura</b> .....	45
<b>II.D.4. El espacio en la novela</b> .....	47
II.D.4.a. La noción del espacio en la novela .....	47
II.D.4.b. El espacio en la novela lírica y el espacio del texto .....	51
II.D.4.c. El espacio del cuerpo en la novela.....	54
<i>E- La trayectoria vital y literaria de Guadalupe Nettel</i> .....	61
<b>II.E.1. La trayectoria vital de la autora</b> .....	61
<b>II.E.2. La obra de Guadalupe Nettel</b> .....	62
<b>II.E.3. Características de su escritura</b> .....	64
<b>II.E.4. El éxito de Guadalupe Nettel</b> .....	65
<b>III- Análisis de la obra <i>El cuerpo en que nació</i></b> .....	<b>67</b>
<i>A- La autobiografía de una mujer y de su cuerpo</i> .....	67
<b>III.A.1. Los aspectos de la autobiografía femenina</b> .....	67
<b>III.A.2. Los personajes femeninos y el conflicto entre las generaciones</b> .....	74
III.A.2.a. La relación con los padres .....	74
III.A.2.b. El conflicto con la abuela.....	79

<b>III.A.3. La relación con lo masculino .....</b>	<b>82</b>
<b>III.A.4. El cuerpo como espacio y como materia ficcional.....</b>	<b>88</b>
III.A.4.a. Cuerpo y definición de la individualidad .....	88
III.A.4.b. El cuerpo como enemigo.....	90
<i>B- Un bildungsroman como medio de autoconocimiento .....</i>	<i>93</i>
<b>III.B.1. Historias mínimas dentro de la historia vital.....</b>	<b>93</b>
<b>III.B.2. El proceso catártico de la escritura.....</b>	<b>98</b>
<b>III.B.3. Una novela de formación .....</b>	<b>104</b>
<i>C- La importancia de la dimensión espacial.....</i>	<i>109</i>
<b>III.C.1. La dimensión del espacio en la trayectoria vital de la protagonista:         lugares comunes, viajes y desarraigo .....</b>	<b>109</b>
<b>III.C.2. El cuerpo como otro espacio que conquistar .....</b>	<b>116</b>
<i>D- El tratamiento del tiempo y del lirismo en la novela.....</i>	<i>121</i>
<b>III.D.1. Las descripciones de los lugares y de las emociones como dilatación del         tiempo.....</b>	<b>121</b>
<b>III.D.2. La dimensión introspectiva de la novela .....</b>	<b>125</b>
 <b>IV- Conclusiones .....</b>	<b>128</b>
 <b>V- Bibliografía.....</b>	<b>131</b>

## I- Introducción

### I.1. Justificación del tema

A modo de introducción, me parece importante mencionar las razones que motivaron mi elección del presente tema de investigación. Antes de decidirme por *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, me animaron varias consideraciones que me permitieron interesarme por su obra. Efectivamente, cuando cursaba el primer año de máster en Lyon (Francia), antes de que comenzara el máster aquí en Sevilla, yo deseaba realizar un trabajo de investigación mezclando los temas político-sociales de la educación y del feminismo. Por ese motivo había empezado a investigar sobre los “Planes de Igualdad” en el ámbito educativo de Andalucía, para mostrar hasta qué punto las desigualdades que conocemos entre mujeres y hombres hoy en día en nuestras sociedades, pese a los diversos progresos generados en las últimas décadas, dependen en gran medida de las políticas educativas.

Finalmente, teniendo en cuenta la especialidad del Máster en Escritura Creativa, cambié de tema para que éste se orientase hacia lo literario, sin dejar de lado el tema del feminismo sobre el que me gustaba trabajar. Soy muy sensible a las cuestiones de género, relacionadas con la condición de las mujeres en el mundo, en países desgarrados por la guerra o en sociedades occidentales donde, pese a lo que cree mucha gente, aún queda mucho por hacer. Por tanto tenía claro que quería investigar sobre una autora para promover la escritura femenina y llamar la atención sobre una de esas escritoras contemporáneas que escriben novelas, pero que todavía no son tan reconocidas como los hombres de la misma generación. En efecto, me preocupa constatar que, por ejemplo, en los programas de la enseñanza secundaria (colegio, instituto), haya pocas autoras femeninas estudiadas, pese a la riqueza de su literatura.

Por lo que concierne a mis primeros pasos hacia mi actual tema de investigación, una amiga me habló de una escritora mexicana, Guadalupe Nettel, y de su libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos*. Me dijo que le gustaba su escritura y que dicha autora proponía visiones interesantes de la mujer, con muchas metáforas. Cuando leí algunos fragmentos de su obra, comprobé que me encantaba el estilo de Guadalupe Nettel. Por ese motivo me informé sobre dicha autora y sobre su novela autobiográfica, *El cuerpo en que*

*nací*. En primer lugar, esa novela autobiográfica es singular porque aparece redactada por una escritora muy joven: solo tiene treinta-y-ocho años cuando cuenta su historia. Guadalupe Nettel decidió escribir sobre su propia vida y compartir con los lectores los años de la infancia y también los que la llevaron a ser adulta. En segundo lugar, me encantó *El cuerpo en que nací* porque, a través de sus páginas, se va conociendo a una mujer sumamente interesante como muestran sus reflexiones, su trayectoria vital, sus experiencias y su concepción del mundo y de la vida.

Tras una lectura muy atenta, decidí estudiar esa novela como tema del trabajo de fin de máster. En efecto, me sedujo desde las primeras líneas, por el tono a la vez serio y ligero y, sobre todo, por las ideas que surgían de los diversos recuerdos de la autora/narradora/protagonista. Guadalupe Nettel propone, mediante una introspección muy íntima sobre su vida, una reflexión extremadamente global y actual de las relaciones entre hombres y mujeres, de la manera en que se considera el cuerpo y también denuncia, en cierto modo, los tabúes sociales sobre el mismo y la manera cómo las sociedades prefieren silenciar a algunos sujetos, como por ejemplo el sexo o el hándicap. Además me alegra proponer un trabajo de investigación sobre una novela que, por ser muy reciente, todavía no ha sido estudiada demasiado, y de la que faltan muchísimas cosas por descubrir. Por muy anclada en la comprensión de la condición femenina que se encuentre la escritura de esa autora mexicana, opino que sus libros pueden atraer también al público masculino. Muy a menudo la gente piensa que los libros escritos por mujeres son obras dirigidas exclusivamente a ellas. No están en lo cierto. Creo que la lectura de novelas como *El cuerpo en que nací* contribuiría a que las relaciones entre hombres y mujeres tuviesen más armonía y a que los prejuicios sexistas dejen de formar parte de nuestra vida cotidiana.

En fin, me gusta Guadalupe Nettel por ser una autora poco convencional. En efecto su trayectoria vital, con el hándicap que tiene desde pequeña, la animó a salir de los cuadros típicos y poco originales para proponer al lector una visión auténtica, sin artificios ni prejuicios hacia la condición femenina. Su escritura es íntima pero dirigida a cualquier tipo de público.

## **I.2. Temáticas abordadas y reflexiones subyacentes**

Mediante el análisis de la novela autobiográfica de Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací*, quisiera enfatizar varios temas y profundizarlos. Así, cabe destacar la visión del

cuerpo como espacio que condiciona nuestra percepción de las cosas, nuestra autoestima y nuestras relaciones con los otros. En efecto, después de varios siglos durante los que el cuerpo era algo que se silenciaba por ser demasiado erótico y sugestivo, los códigos relativos al cuerpo humano cambiaron hasta la idea extrema de que éste tiene que exhibirse, ostentarse. Frente a tales consideraciones extremas y en la época actual de la idealización del cuerpo femenino que implica gran deber de perfección, el discurso de Guadalupe Nettel toma otro camino, lejos de los predicados impuestos por la mayor parte de la sociedad. En esta obra estamos en contacto con una mujer cuya concepción de su propio cuerpo resulta extremadamente fastidiosa, más dicha concepción queda sin artificios. El cuerpo –enfermo, en el caso de Guadalupe Nettel– está en el centro de la reflexión de la narradora/protagonista, y cristaliza la trama de la historia, proponiendo al lector asumir quién es y el cuerpo que, en cierto modo, lo define. También esa novela autobiográfica trata del tema de las relaciones; tanto la visión de las relaciones familiares como las que se establecen entre los hombres y las mujeres son recurrentes a lo largo del libro. Cabe notar la influencia del cuerpo y de la confianza en sí que condiciona esos vínculos con el mundo exterior y con “el otro”. La autora quiso también evocar el conflicto entre las generaciones a propósito de la concepción de la mujer, y las diferentes maneras de educar, de hacer que un niño o una niña aprehenda lo mejor posible los acontecimientos de la vida, que sean vinculados al amor/desamor, al sexo, a la familia, al trabajo, a los múltiples sobresaltos que implica la trayectoria vital de un individuo.

Además la reflexión, muy amplia en cuanto al cuerpo, se vincula estrechamente con la visión de la mujer y el rechazo de los modelos actuales para promover, como contrapartida, la paridad entre los géneros. Quisiera poner de relieve la idea de que, con esa autobiografía, Guadalupe Nettel da un paso más en la literatura femenina y feminista, al asumir completamente su sexo y lo que implica crecer como niña, luego muchacha, hasta la vida adulta. A la luz de las reflexiones relativas a la condición de la mujer, Guadalupe Nettel muestra cierta idea de las relaciones con lo masculino, las que se vinculan mucho con lo corporal y la percepción de uno mismo.

Esos dos ejes principales de reflexión se fusionan para defender la idea de que Guadalupe Nettel, con *El cuerpo en que nací*, consiguió proponer otra manera de concebir el cuerpo de la mujer, tanto más cuanto que éste no corresponde a los cánones de belleza y de perfección difundidos en los medios de comunicación y por la esfera de la moda. Por

haber sufrido mucho, al no tener un cuerpo tan ideal como ella y su familia hubieran deseado, defiende la importancia de liberarse de los prejuicios y de los tabúes del cuerpo, asumiendo sus imperfecciones, aceptándose tal y como se nace. A lo largo de su autobiografía confirma sus convicciones feministas y afirma su deseo de cambio de las mentalidades acerca de las diferencias del género. En efecto, las diferencias entre cuerpo femenino y cuerpo masculino no son un pretexto para legitimar a un género más que a otro, o cualquier superioridad de un sexo comparado con el otro.

### **I.3. Introducir el análisis literario mediante fundamentos teóricos**

Con la intención de evidenciar esas ideas, cabe precisar la manera cómo irá avanzando mi reflexión acerca de la novela *El cuerpo en que nací*. En primer lugar me parece fundamental que el TFM profundice varios temas y que aporte fundamentos teóricos adecuados. Así, retomaré la noción de literatura femenina y feminista en América Latina para mejor comprender los objetivos de las obras de creación, como la de Nettel, en la época actual. También abordaré la trayectoria de la escritura femenina en la literatura, con sus avances, sus características, sus frustraciones. No menos importante será considerar varias teorías relativas a la autobiografía: sus orígenes, sus objetivos y sus tendencias. *El cuerpo en que nací* nos lleva también a recordar dos nociones más. En primer lugar, las modalidades de la novela iniciática, o *bildungsroman*, como género verdaderamente personal que invita al lector a seguir la trayectoria de un personaje en el aprendizaje de la vida, mediante sus experiencias, metas, ilusiones, o incluso desilusiones. En segundo lugar, cabe considerar también la novela lírica y las obras que reivindican ese estilo como novela de la expresión de los sentimientos y de la introspección. Por último, a modo de transición entre los fundamentos teóricos y el análisis concreto de la novela de Guadalupe Nettel, abordaré la trayectoria vital y literaria de la autora, partiendo de la base de algunas consideraciones generales acerca de *El cuerpo en que nací*.

### **I.4. Metodología y objetivos de la demostración**

A la luz de ese conjunto de referencias teóricas, será interesante plantear en qué medida la novela de Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací*, mediante su forma de testimonio sobre los años infantiles y adolescentes de la construcción de la identidad personal, ofrece al lector contemporáneo una visión original y una reflexión inconformista

en cuanto al cuerpo y a la situación de la mujer actual. Para contestar dicha problemática se destacan cuatro ejes de reflexión para analizar la autobiografía de Guadalupe Nettel. En primer lugar, *El cuerpo en que nací* desarrolla en la narración autobiográfica un abanico de perfiles femeninos que resultan conflictivos, por no pertenecer a la misma generación, y que llevan a la autora a proponer otro modelo de mujer, haciendo que se derrumben los prejuicios sexistas. También quisiera insistir en esa parte sobre la importante noción del cuerpo en esa novela. En segundo lugar, cabe estudiar la estructura de la novela como bildungsroman y definir las diferentes etapas de la vida narrada por la autora/protagonista desde una perspectiva íntimamente psicológica. En tercer lugar, me gustaría proponer un análisis de los espacios en *El cuerpo en que nací*, tanto los reales y geográficos como los simbólicos, con el objetivo de comprender mejor la construcción personal de Guadalupe Nettel y sus pensamientos, desde la infancia hasta la edad adulta. En fin, será importante considerar la noción del tiempo subjetivo como característica de la novela lírica, con la finalidad de acercarse mejor a los sentimientos de la autora/narradora/protagonista, traducción evidente de los sufrimientos de ésta, relativizados gracias a la escritura.

Finalmente, a la luz de la novela autobiográfica de Guadalupe Nettel, me gustaría iniciar una reflexión sobre la visión de la mujer actual; la relación con su cuerpo que va cada vez más asumiendo pese a sus imperfecciones, la necesidad de expresarse mediante la escritura de una novela y la afirmación de su voz frente a sistemas preestablecidos –que sean formales acerca de la novela o sociales por lo que concierne el combate feminista–.

### **I.5. La estructura del trabajo de investigación**

El presente trabajo de investigación se desarrolla en dos partes distintas. La primera consiste en recodar los fundamentos teóricos que permiten iniciar una reflexión sobre la novela *El cuerpo en que nací*. Quisiera hablar de la literatura femenina para contextualizar la elaboración de una novela por las mujeres en América Latina –continente del que viene Guadalupe Nettel–, de los inicios a la afirmación de la escritura femenina. También cabe recordar las modalidades de la autobiografía y del bildungsroman, ya que mi objeto de estudio respeta la técnica de ambos géneros. Además, en cuarta parte, quisiera abordar elementos de teoría sobre la novela lírica y la noción del espacio en ella. A modo de concluir la parte de fundamentos teóricos, cabe efectuar una relación con la parte analítica que sigue, hablando de la autora Guadalupe Nettel.

El análisis de la obra se desarrolla en cuatro partes. La primera nos permitirá estudiar los aspectos autobiográficos de *El cuerpo en que nací* con las temáticas de las relaciones de la protagonista y del cuerpo. En segundo lugar, quisiera abordar la noción del bildungsroman aplicada a la novela como medio de autoconocimiento. Además trataré de la dimensión espacial de la autobiografía. En fin, el análisis acabará con el estudio del tiempo y del lirismo.

\* \* \*

## II- Fundamentos teóricos

### A- *La literatura femenina en América Latina*

La literatura femenina se define como el trabajo literario escrito por mujeres. Cabe considerar que la literatura y la escritura fueron el modo privilegiado en el que se expresaban durante siglos. En la época de la dominación colonial española y portuguesa en América Latina surgieron muchos conflictos y violentos encuentros entre el nuevo y el viejo mundo. Por ese motivo los asuntos del poder se relacionaron exclusivamente con los hombres, sin embargo las mujeres fueron completamente marginadas a lo largo de la historia y no pudieron expresarse tan libremente. La literatura fue, en todos tiempos, una puerta abierta para permitir a algunas erigirse como seres humanos dignos de consideración.

Los estudios teóricos y críticos feministas tratan de abordar el análisis de los textos escritos por las mujeres interpretando sus silencios y aquello que critican e interrogan de la tradicional cultura de América Latina, como medio de reemplazar el discurso “falocéntrico” y apropiarse de una identidad que les ha sido negada. La escritura se convierte así, como señala Hélène Cixous –profesora universitaria, dramaturga y escritora feminista francesa–:

*en un espacio de liberación, de reconocimiento de sí mismas y de redefinición, mediante las diferentes formas de representación que asume la pluralidad de las voces literarias femeninas, ausentes de un canon casi exclusivamente masculino y predominantemente del primer mundo, europeo y de la clase dirigente.*<sup>1</sup> (1995:13-107).

#### **II.A.1. Los inicios de la literatura femenina**

Con la intención de ofrecer un mejor conocimiento de los fundamentos de la literatura femenina en América Latina, cabe recordar algunas etapas y autoras importantes de la literatura escrita por mujeres. En América Latina la primera en reivindicarse como mujer escritora fue Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695). En efecto, en el siglo XVII la escritura femenina en América Latina destaca, a través de su prosa y poesía de

---

<sup>1</sup> Hélène Cixous, *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p13-107.

incuestionable valor literario, las normas de la sociedad y de la iglesia del momento. Abogó por el derecho de las mujeres a la educación y al desarrollo intelectual, la libertad de expresar su creatividad y sensibilidad: su condición de monja no impidió un compromiso creativo para despertar las conciencias de su tiempo e iniciar, en cierto modo, un combate a favor de los derechos de las mujeres –pese a que, en su época, ese compromiso fue considerado como algo transgresor. Muchas otras monjas escribieron durante ese período. Se trata de una escritura autobiográfica controlada por confesores y guías espirituales, quienes regulaban, apoyaban o desestimaban los textos. Cabe notar que ese tipo de escritura no es tan libre como quisiéramos concebirla, ya que era menester respetar las normas y los preceptos de la Iglesia y del Tribunal de la Santa Inquisición.

### **II.A.2. Escribir para protestar contra el sistema y la autoridad masculina**

El silencio de las mujeres se rompe poco a poco. Efectivamente, alcanzada la independencia de España en el siglo XIX, la constitución de las nacientes repúblicas latinoamericanas significó un profundo cambio en las instituciones de poder. Este cambio dependía de la transformación socioeconómica que vivió Europa en los siglos XVII y XVIII. Fueron hitos extremadamente importantes la Revolución Francesa –como nuevo concepto de democracia– y la Revolución Industrial de Inglaterra, Francia y Alemania. Todo esto llevó a las sociedades a preocuparse más de las mujeres, pensando en otorgar más valor al papel de la educación femenina. Dicha preocupación por la educación de las mujeres permitió la presencia cada vez más frecuente de la escritura femenina en la literatura y en las revistas –a veces incluso dirigidas por mujeres–, y la formación de clubes literarios donde se solían debatir los problemas de la época.

Sin embargo no fue tan fácil romper el silencio para las escritoras latinoamericanas del siglo XIX, debido al clima de intolerancia y hegemonía del discurso masculino. Entre las mujeres escritoras de la época, podemos referirnos, por ejemplo, a Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892), María Firmina dos Reis (Brasil, 1825-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Perú, 1842-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolivia, 1846-1898), Clorinda Matto de Turner (Perú, 1852-1909), y Adela Zamudio (Bolivia, 1854-1928). Excluidas y marginadas del sistema de poder, estas escritoras les otorgaron voz a los desvalidos, excluidos, cuestionando las relaciones interraciales y de clase. En una época en la que se creía –y se clamaba– que el esclavo no

tenía alma ni sentimientos, Gertrudis Gómez de Avellaneda le dio voz al ser explotado en razón de etnia y cultura en su novela *Sab*, publicada en Madrid en 1841, diez años antes de que apareciera en *The National Era* el primer capítulo de *La cabaña del tío Tom*, la famosa novela de Harriet Beecher Stowe sobre la esclavitud en Estados Unidos. En Brasil, María Firmina dos Reis, que como mulata vivió directamente la segregación social y racial, publicó en 1859, *Úrsula*, la primera novela abolicionista de su país y la primera escrita por una mujer.

En esas novelas comprometidas, los personajes femeninos constituyen las figuras protagonistas del relato. Son ellas las que se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal hegemónico de fines del siglo XIX, el cual pretendía ofrecer una imagen de las mujeres seres indefensos y necesitados de apoyo para existir en la esfera pública. Gracias a la literatura y a sus novelas, las mujeres –y también los marginados– adquieren identidad y ganan terreno en el ámbito público. Sin embargo otras escritoras cuestionan a la condición de mujer basándose en aspectos más íntimos. Efectivamente, Adela Zamudio, en su novela *Íntimas*, se refiere a la imposibilidad del amor y del matrimonio en una sociedad que margina a un sexo y lo somete. En sus cuentos y sus poemas expresó el profundo malestar que le producía la condición de subordinación de las mujeres.

En definitiva, la literatura escrita por las mujeres a fines del XIX en América Latina puede ser leída como una reflexión sobre la modernización y la construcción de una nueva identidad, basada en la incorporación de la mujer a la vida social y económica.

### **II.A.3. La liberación progresiva de la voz femenina en la literatura**

Unas décadas después, tras la Primera Guerra mundial y el triunfo de la Revolución Rusa, surgen corrientes surrealistas en la escritura femenina debido a la influencia, por ejemplo, de Charlie Chaplin y de bailes nuevos como el charlestón y el vals. Siguiendo la tendencia, las mujeres se cortan los cabellos, se despojan de sus trajes largos y proclaman el derecho a ser artistas y escritoras. En Perú, José Carlos Mariátegui (1894-1930) funda en 1926 la revista *Amauta*, que él mismo definió de doctrina, arte, literatura y polémica. Reivindica por otra parte tratar los temas de la época desde una perspectiva crítica y de vanguardia, y publicaba artículos, poemas y cuentos de las más destacadas escritoras de entonces (Magda Portal, Gabriela Mistral, Carmen Saco, etc). Las mujeres

que escriben en este período de tránsito de finales del modernismo y del desarrollo del vanguardismo, expresaron un mundo interior pleno de intensidad lírica, reivindicando sin temor ni pudor el “ser mujer” y el “sentirse artistas y libres”. No obstante, cabe notar que esas mujeres escritoras en esa época aparecen como personas extrañas, revoltosas, demasiado sensibles y psicológicamente desequilibradas. Algunas historias trágicas, en relación con escritoras latinoamericanas de esos años, forman parte de la historia cultural del continente: Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) se suicidó, Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914) murió asesinada por su marido, María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980) intentó asesinar a un antiguo amante, y María Antonieta Rivas Mercado (México, 1900-1931) se suicidó en la Catedral de Notre-Dame, en París.

La figura emblemática de entonces fue la poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957), y en Perú, Magda Portal (1900-1989). El tema de la maternidad y el deseo de ser madre y tener hijos es particularmente tratado en la poesía de Mistral. Hoy sabemos que estos aspectos vitales se reflejan en su obra, como lo indica Alicia Salomone<sup>2</sup>:

*fue madre, incluso biológica, aunque ello no trascendió públicamente; que perdió a su hijo Yin Yin siendo éste adolescente, en trágicas circunstancias; y que su visión sobre la maternidad modula y cambia al calor de sus experiencias vitales y de los trayectos estéticos y ético-políticos que ella va desarrollando. (2004).*

No obstante otras mujeres escriben a contracorriente. Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) creó un poema titulado “Canto a la mujer estéril”, que fue duramente criticado por la opinión pública, ya que en la tradición seguía muy forjada la idea de que una mujer tiene que dar a luz para ser reconocida como tal. En Argentina, Alfonsina Storni (1892-1938), alcanzó popularidad con la publicación en 1925 de su poemario *Ocre* y tuvo una importante presencia en la vida intelectual de su país. En diversos artículos defiende su opinión en cuanto a la condición de la mujer. Gilda Longo<sup>3</sup> subraya el feminismo de Alfonsina Storni afirmando que “habiendo asumido públicamente una maternidad en soltería, no hizo de ella un eje de su discurso literario.”, o sea que ella se alejaba de los

---

<sup>2</sup> Alicia Salomone, *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.

<sup>3</sup> Gilda Longo y Alicia Salomone, “*Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres*”, (2007). Dossier disponible en Dialnet.

temas supuestamente femeninos que debería tratar una mujer en sus escritos. Más adelante, Gilda Longo añade:

*La crítica epocal, sin embargo, no juzga favorablemente en Storni esta evolución poética. Aferrada al deseo de encontrar en la escritura de mujeres esa naturalidad y transparencia que había prescrito tanto como alabado, deplora en Alfonsina el abandono de su poesía sentimental, a la vez que impugna la transgresión de crear un sujeto descentrado que reinscribe el cuerpo y el mundo. (2007:8)*

#### **II.A.4. Los principios de la escritura autobiográfica femenina**

Por lo que concierne a la escritura de autobiografías de mujeres latinoamericanas, cabe añadir que también fueron reconocidas Flora de Oliveira Lima (Brasil, 1863-1940), con su autobiografía *Boudoir Diary* (1915), y la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936) quien en sus novelas –*Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba, Memorias de Mamá Blanca, Diario de una caraqueña por el Lejano Oriente, y Diario de Bellevue-Fuenfría-Madrid*– muestra aspectos relevantes de su vida y de su educación, postulando un “nuevo origen de la cultura elaborado a partir de una feminización de la transculturización latinoamericana.”<sup>4</sup> Victoria Ocampo (Argentina, 1890-1979), escribió sus memorias en siete volúmenes. El primero de los cuales, *El Archipiélago*, está constituido por breves viñetas de rememoración de su infancia. Sin embargo, el tono autobiográfico de la peruana Zoila Aurora Cáceres Moreno (1877 -1958) en su novela *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, publicada en 1929, es muy distinto de los mencionados. Aquí la escritora quiere establecer su propia verdad, propósito importante si se tiene en cuenta que encubre que su esposo era homosexual. En este género autobiográfico, el libro más leído fue *Las Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, publicado en 1963, de la escritora cubana Renée Méndez Capote (1901-1989). En dicha novela recuerda su infancia, la educación de las mujeres y las reuniones sociales de entonces.

Entre 1919 y 1950 hubo en Colombia una importante presencia de escritoras que hasta la publicación de la antología de escritoras antioqueñas (publicado en el 2000) permanecieron en el olvido. Sin embargo se trata de 44 cuentos de los cuales 25 han sido publicados. Además varios de estos compitieron en el Concurso Femenino de Literatura de

<sup>4</sup> Teresa de la Parra, *Ifigenia*, (Edición e introducción: Sonia Mattalía), Madrid, Anaya & Muchnik, 1992.

1921. En este conjunto destacan las crónicas y cuentos costumbristas de Sofía Ospina de Navarro (Colombia, 1892-1974), que describen con agudo sentido de observación y humor la vida de las mujeres de la ciudad de Medellín, segunda ciudad más poblada de Colombia después de Bogotá. Cabe considerar también a otra autora latinoamericana que marca un hito en la literatura del continente, la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) y sus novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). María Luisa Bombal cuestiona con ironía la sociedad y la clase que le tocó vivir y explora profundamente lo femenino tradicional.

Si los hombres manifestaron durante siglos que fueron ellos los que construyeron la Historia, cabe precisar que las mujeres la escribieron para abordarla desde un punto de vista literario. En efecto, la rememoración histórica está presente en la obra de la mexicana Nellie Campobello (1909-1986), autora de *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México* (1931). En sus obras relata acontecimientos relacionados con la revolución mexicana. De igual manera, la peruana María Nieves y Bustamante (1865-1947), en *Jorge, el hijo del pueblo* (1892), trata sobre los trágicos acontecimientos del levantamiento de Arequipa contra el gobierno de Castilla en 1856, la más cruenta de las guerras civiles que desgarraron al Perú.

Las mujeres también escriben teatro para tratar las diferencias de género que existen entre hombres y mujeres. En el siglo XX se produjo una importante presencia de dramaturgas en México, país de origen de Guadalupe Nettel: Catalina D'Erzell (1891-1950), publicó en 1927 *¡Esos hombres!*, una obra teatral representativa de la condición de la mujer mexicana de aquellos años. Además, Amalia de Castillo Ledón (1898-1986), una de las primeras feministas de México y autora de *Cuando las hojas caen* (1929) tuvo gran éxito con su obra. María Luisa Ocampo (México, 1900-1974) presenta en *La casa en ruinas* (1934) una típica familia de clase media donde la única misión que tenía la esposa era cuidar y atender a su marido. Pronto los cambios que se produjeron en la sociedad mexicana se reflejaron en las obras de teatro: *Cuando Eva se vuelve Adán* (1947) de Magdalena Mondragón (1913-1989), y *Divorciadas* (1939), de Julia Guzmán (1906-1977). En dichas obras las protagonistas luchan por sus derechos, en una época de confrontación con la mujer tradicional, la cual debía tener muchos hijos, ser sumisa y abnegada con el marido. Así en *Divorciadas* aparecen las mujeres que, por ser oprimidas y marginadas por

sus esposos, no tienen otra alternativa que el divorcio. Cabe observar que éste era vivido con un gran sentimiento de culpa por haber dejado a sus hijos sin padre.

### **II.A.5. La afirmación concreta de la escritura femenina en el entorno social, político y literario**

A mediados del siglo XX comienza un verdadero camino en cuanto a la consideración de la literatura femenina y de su propia condición. La marginación cultural, política, social y económica de las mujeres, además de la poca autoridad intelectual que se les concedía, constituyen los temas centrales de la obra de la poeta y narradora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974). En efecto, en un momento en que las mujeres latinoamericanas empezaban a escribir mirándose como mujeres y dando eco a su voz, Rosario Castellanos señala que:

*la genialidad aparece como una especie de masculinidad superior y en consecuencia la mujer nunca podrá ser genial, pues la mujer vive de un modo inconsciente mientras que el hombre es consciente y todavía más consciente el genio.*<sup>5</sup> (2005:45).

Los conflictos y problemas que deben enfrentar las mujeres le dieron un importante impulso a la literatura escrita por mujeres a través de personajes femeninos vencidos y en situaciones límites. Dichos conflictos fueron el punto de partida de la novela *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos. En esa primera novela aparecen los temas de la defensa del desposeído y la resistencia de los pueblos indígenas contra familias dueñas de grandes haciendas en la época de la reforma agraria, lo cual se vincula a la relación de una niña con su nana indígena. En dicha novela aparecen dos mundos separados y enfrentados: los excluidos y los opresores. Dos partes que la niña va descubriendo a través de gestos cotidianos e inocentes. La niña, como protagonista en la narrativa latinoamericana de mediados del siglo XX, no es casual, puesto que la novela de formación permite la confrontación de la protagonista ante los valores de la sociedad. La otra gran figura de este período es la escritora mexicana Elena Garro (1920-1998). En 1958, publicó sus primeras obras teatrales en *Un hogar sólido* y, con su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), ganó el Premio Xavier Villaurrutia. La novela trata sobre la Guerra Cristera donde el tema

---

<sup>5</sup> Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

del poder se presenta desde una perspectiva política, pero sobre todo fantástica, elemento que caracteriza su obra.

A partir de los años 70, el contexto político y social permite en mayor medida la liberación de la palabra. En 1971 aparece el libro *Valses y otras falsas confesiones* de la poeta peruana Blanca Varela (1926-2009), en el que la voz lírica logra una intensidad expresiva considerada como pocas veces alcanzada en la poesía del Perú. Denuncia un mundo hecho para la guerra entre países y para la confrontación de género. En esa época las mujeres toman cada vez más conciencia del poder de su voz y de que ésta, justamente, puede ser un material para crear texto literario. Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), fue una poeta emblemática de los sesenta y setenta. Su voz expresó el dolor de las mujeres escritoras al no ser comprendidas. Su suicidio afirmó el mito de la poeta maldita. Además, Clarice Lispector (Brasil, 1920-1977) como escritora de ficción de vanguardia, focalizó sus historias en las mujeres y en sus conflictos. Con el uso de metáforas íntimas y de ruptura, revela en su obra una permanente crisis de identidad. Los personajes femeninos de sus novelas y relatos son complejos y luchan contra la soledad y se mantienen en constante reflexión. La corriente literaria de esa época traduce una verdadera puesta en tela de juicio de la mujer, de su lugar en la sociedad y de su capacidad para combatir lo que la aquejó durante siglos. Son los años del dolor. Las mujeres empiezan a ocupar un espacio en la literatura y en la vida en permanente confrontación con la sociedad patriarcal. Fanny Buitrago (Colombia, 1943) en *El hostigante verano de los dioses* (1963) cuestiona la forma de relación entre hombres y mujeres. Por su parte, Marvel Moreno (Colombia 1939-1995) incorpora en *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) personajes femeninos que pueden escucharse y comprenderse como mujeres y Laura Antillano (Venezuela, 1950) vuelve la mirada a su infancia a través de una narración fragmentaria.

Por otra parte, Helena Parente Cunha (Brasil, 1930) en *A casa e as casas* (1966), profundiza en el espacio de mujeres ancianas, reflejando la opresión que sufren; Lygia Fagundes Teles (Brasil, 1923) gana el Premio Afonso Arinos de la Academia Brasileña de Letras con su libro de cuentos *O cacto vermelho* (1949). También Elvira Foeppel (Brasil, 1923-1998), en *Circulo do medo* (1960) y *Muro Frío* (1961), presenta mujeres angustiadas que no logran un espacio propio en la sociedad excluyente y patriarcal, pues entran en conflicto porque no encuentran ninguna salida. En la escritura de estos años Rosario Ferré (Puerto Rico, 1938-2016) constituye una figura clave en la historia cultural de América

Latina porque rompió con la tradición femenina, al adoptar una posición política frente a la sociedad. En *Papeles de Pandora* (1976) y *Maldito Amor* (1986) las mujeres son rebeldes, ya que combaten para ocupar el lugar que les corresponde en un contexto de lucha entre clases sociales, dominación de género, de hegemonía de los Estados Unidos y de la afirmación de la burguesía.

#### **II.A.6. Las dictaduras y el silencio forzado**

En la época de las dictaduras la represión política que impusieron los jefes militares en América Latina se refleja en la escritura de la uruguaya Teresa Porzecanski (1945), a través de una gran metáfora del silencio sufrido y autoimpuesto cuando estaba prohibido escribir, hablar y hasta pensar. El lenguaje como espacio de desafío tiene una diferente articulación en la pieza teatral *Fala baix senão eu grito*, de la dramaturga brasilera Leilah Assunção (1943). En esos años el rechazo de la marginación y la opresión que sufrían las mujeres tenía una connotación muy cercana al clima de represión y falta de libertad política impuesta por la dictadura. Por ello la risa que provocaba *Fala baixo senão eu grito* mostraba hasta qué punto el contexto era ridículo. Dicha obra teatral cuestionó la severa austeridad del régimen y los valores del sistema. Cabe precisar que la propia dictadura percibió reforzar la meta de la autora, pues en 1970 se prohibió la pieza. Siguiendo con la literatura brasileña de la época, el relato de la exclusión de Carolina María de Jesús (1914-1977), en *Quarto de Despejo. Diario de uma favelada*, mostró la violencia del hambre y la miseria que el personaje conoce y comparte con el lector, la impresión de ser en la favela un objeto fuera de uso.

En la década de los 80 la literatura escrita por mujeres ya no se identifica con el getto de los años anteriores, pues las mujeres figuran en las antologías literarias de América Latina y se publica una profusión de libros con trabajos críticos sobre su escritura y con diversos enfoques, en un espacio diferente y alternativo. En efecto, la incorporación de temas hasta entonces considerados masculinos y el alejamiento de una temática romántica y testimonial abren paso a nuevas formas de expresión. La protagonista de *En breve cárcel* (1981), de Silvia Molloy (Argentina), es una escritora sin nombre, encerrada en una habitación que sin identidad de mujer adulta, intenta formular su propio yo. Mientras que en *Conversación al Sur* (1981), de Marta Traba (Argentina, 1930-1983), dos mujeres conversan en una casa-refugio. Una espera noticias de su hijo y de su nuera

embarazada y la otra, más joven, intenta sobrevivir a las huellas que la tortura ha dejado en su cuerpo y alma. Ambas, cada una a su manera, buscan una voz que les pertenezca en un contexto de violencia política. Silvina Bullrich (Argentina, 1915-1990), Beatriz Guido (Argentina, 1922-1985) y Martha Lynch (Argentina, 1925-1988), trascendieron el ámbito íntimo para convertirse en agudas y controvertidas críticas de la realidad del país, en uno de los períodos políticos más violentos y desgarradores que abarca los años 60 y 80. Los problemas sociales constituyen el tema central en estas escritoras con las contradicciones propias de la época. Por ejemplo, Beatriz Guido proclamaba el derecho de las mujeres a ser independientes, pero vivió sometida a su amante. *La Nave de los Locos* (1984), de la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941) incorpora a la escritura femenina el tema de la violencia y el exilio.

Además hay obras que mezclan lo privado y lo público. Efectivamente, en *La premeditación y el azar* (1989), de Pilar Dughi (Perú, 1956-2006), se advierte la creación literaria a partir de la interacción entre esas dos esferas distintas. Dicho recurso creativo es más evidente en *Puñales Escondidos* (1998) –de la misma autora– donde la protagonista anhela ser reconocida por su trabajo en el contexto de una sociedad patriarcal que la excluye. También en *La Rompiente*, de Reina Roffé (Argentina, 1951), lo que más resalta es la voz que, pese al clima asfixiante, intenta afirmarse y ser propia.

La insurgencia política en América Latina y los movimientos revolucionarios constituyeron un tema importante en la narrativa femenina de esa década. Rigoberta Menchú (Guatemala, 1959) ganó en 1983 el Premio Casa de las Américas por su libro *Me llamo Rigoberta Menchú*, la voz de una mujer excluida por ser mujer, indígena y opositora del régimen político. Por su parte, Gioconda Belli (Nicaragua, 1948) comprometió su narrativa y tuvo una activa participación en el Frente Sandinista de Liberación Nacional. En su novela *La mujer habitada*, Lavinia, la protagonista, se va creando a sí misma como ser humano, a través de la lucha política y como mujer, buscando internamente el sentido de su vida. En este proceso deja entrever la lucha interna entre la práctica política y la vida cotidiana, y la congruencia que esto le exige.

### **II.A.7. El compromiso de las mujeres en la escritura**

En los noventa se produjeron trascendentales cambios en América Latina, mediante una nueva configuración de los espacios sociales y culturales, la consolidación de organizaciones feministas y de organizaciones populares de mujeres, así como la incorporación creciente de la mujer en el mercado del trabajo. Esa toma relativa de poder por las mujeres en el escenario social originó cambios en la familia y un nuevo imaginario colectivo. La defensa del desposeído y excluido continuó ocupando parte importante de la producción literaria de las mujeres, pero desde la perspectiva del cambio. En la novela de Ana Teresa Torres (Venezuela, 1944) *Doña Inés contra el olvido* (1992), el tema central es la memoria de los negros persiguiendo el ideal de libertad. Además, la boliviana Alison Spedding (1962), en *De cuando en cuando Saturnina* (2004), relata una rebelión indígena producida entre el 2070 y 2085 en la voz de una mujer.

El hecho más relevante de los noventa fue el boom de la literatura escrita por mujeres en América Latina, expresada en cuatro novelas: *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende (Chile, 1942); *Arráncame la vida* (1986) de Ángeles Mastretta (México, 194); *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (México, 1950); y *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) de Marcela Serrano (Chile, 1951). Se dijo entonces que el realismo mágico iniciado en América Latina con la novela *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez (Colombia, 1927-2014), tenía expresión femenina en *La casa de los espíritus*, la cual fue ampliamente reconocida por la crítica. Dicha novela inició un discurso que fascinó a la década de los noventa: el amor, el ambiente íntimo y la cocina.

Sin embargo, cabe decir que después decepcionó tanto la novela multimediática de Laura Esquivel, *La ley del amor* (1995), como *Mal de amores* (1996) de Ángeles Mastretta, y las divagaciones culinarias de Isabel Allende en *Afrodita* (1997). Es probable que el relato lineal con influencia del realismo mágico, el énfasis en temas sentimentales y domésticos y una construcción de caracteres típicos donde la protagonista aparece como una súper mujer, le habían impuesto, con ayuda del mercado algo restringido, ciertas limitaciones a la novela escrita por mujeres, lo que explicaría su corta duración.

Lo que cabe señalar, entonces, es que en la era de la globalización, del fin de las utopías y de la consolidación de los discursos neoliberales, se advierte en la primera década del siglo XXI una mayor intolerancia hacia las diferencias culturales, religiosas y

étnicas, donde la exclusión y marginalidad abarcan a mayores sectores de la sociedad. La expresión de la subjetividad es cada vez más negada y todo parece despersonalizarse individual y colectivamente. En esa perspectiva el reto sigue planteado. Todavía parece necesario en el siglo XXI, que es el siglo de la emancipación asumida por las mujeres, dar respuesta a los discursos sobre el matrimonio, la maternidad, el cuerpo femenino, el espacio íntimo y el espacio público. En América Latina cabe afirmar la construcción de una subjetividad femenina enfrentada a nuevas formas de relación social.

\* \* \*

## *B- La autobiografía*

### **II.B.1. Los orígenes del género autobiográfico**

En primer lugar, cabe recordar la definición y las características de la autobiografía para continuar con su historia en la literatura y su construcción como verdadero género. El género autobiográfico está estrechamente relacionado con la literatura intimista en todas sus modalidades. De acuerdo con la Real Academia Española<sup>6</sup>, se entiende por este tipo de literatura a aquella que expresa literariamente emociones, situaciones de la vida íntima o familiar. La autobiografía se sitúa dentro del género de no ficción, ya que lo narrado resulta verídico. Si el autor tiene total libertad de expresión sobre lo que desea contar a través de su escrito, sin embargo tiene que comprometerse a contar la verdad. Ese tipo de narración autobiográfica se encuentra emparentada con otros géneros como la biografía, las memorias, el diario íntimo, la autoficción.

A la luz de esas diferenciaciones, cabe situar los dos géneros –autobiografía y autoficción– en la historia de la literatura. Diversos estudios sitúan el auge del género autobiográfico entre los siglos XIX y XX, como consecuencia del estatus adquirido por la burguesía, como la secularización, el auge del individualismo o la reafirmación de la propia personalidad frente a los cambios sociales y las nuevas perspectivas políticas. El término *autobiography*, en inglés, surgió como neologismo a principios del siglo XIX, siendo el poeta Robert Southey el primero en emplearlo en un artículo del año 1809. La palabra “*autobiography*” fue acuñada por el poeta inglés Robert Southey (Gran Bretaña, 1774-1843) en 1809 para un periódico de Inglaterra llamado *Quartely Review*. Cuando la utilizó por primera vez se basó en tres palabras griegas: *αὐτός* (*autos*) que significa “por sí mismo”, *βίο* (*bio*) que se refiere a “vida” y finalmente *γραφία* (*grafía*) o sea “escritura”. La palabra “biografía” se refiere a una obra que trata sobre la vida de alguien. Robert Southey le añadió “auto” para referirse a sí mismo.

Sin embargo algunos estudios del filósofo y especialista en epistemología Georges Gursdorf (Francia, 1912-2000) ponen el énfasis sobre el origen más antiguo de la palabra “autobiografía”. Efectivamente el término podría encontrarse ya en los escritos del filósofo alemán Friedrich Schegel, quien lo habría utilizado en 1798. Los primeros ejemplos de

---

<sup>6</sup> Definición de “intimismo”, según el *Diccionario de la Real Academia* en línea: “Tendencia literaria centrada fundamentalmente en la expresión de los sentimientos y de las emociones más íntimos.”

textos autobiográficos los podemos encontrar en el mundo antiguo, con títulos como las *Meditaciones* de Marco Aurelio o las *Confesiones* de San Agustín.

Por su parte, Philippe Lejeune sitúa el origen de la autobiografía moderna en *Las confesiones* (1782-1789) de Rousseau (Suiza, 1712-1778). En España resultan destacables las autobiografías de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y San Ignacio de Loyola (1491-1556), así como las autobiografías de soldados españoles, que constituyeron uno de los subgéneros literarios más interesantes del Siglo de Oro. En cuanto a los textos de autoficción, tenemos en el *Lazarillo de Tormes* (1554) una de las primeras muestras.

### **II.B.2. La dificultad de definir concretamente el género**

Durante largos años el género autobiográfico fue difícil de definir. Isabel Durán Giménez-Rico, catedrática española de Filología inglesa, afirmó que a partir de 1970 “se produjo una auténtica avalancha crítica que dio lugar a una total falta de unanimidad sobre lo que es y lo que no es autobiografía.”<sup>7</sup> Por otro lado, evocó las dificultades de desarrollar una verdadera teoría autobiográfica por la variedad de las formas (diario, biografía, autobiografía, memorias, testimonios). En vez de encontrar un punto de acuerdo entre universitarios para definir el género, muchos teóricos definieron ellos mismos la autobiografía, subrayando las distinciones existentes entre tal subgénero y otro. Entre estos investigadores, cabe mencionar a Anna Caballé, quien ha limitado el género a cinco categorías de textos autobiográficos –“autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios” (1995:40)<sup>8</sup>, mientras que José Romera Castillo<sup>9</sup>, por su parte, ha dividido en tres grandes grupos de géneros no ficcionales que tienen como meta la transmisión del pasado mediante los recuerdos. Así destaca las autobiografías, las memorias y los diarios. Junto a estas tres categorías centrales, Romera Castillo ha detectado también la presencia de otros subgéneros, diríamos “menores”, como la autobiografía dialogada (conversaciones y entrevistas), los epistolarios, los libros de viajes, la confesión, el poema o el ensayo autobiográfico. Sin embargo, dicha clasificación resulta

---

<sup>7</sup> Isabel Durán Giménez-Rico, *¿Qué es la Autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (1993), Dossier disponible en Dialnet.

<sup>8</sup> Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995, p. 40.

<sup>9</sup> José Romera Castillo, “La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura”, en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

muy abierta, ya que no impide la posibilidad de introducir nuevas formas de expresión personal como la técnica moderna del blog, por ejemplo.

Si las categorías aparecen tan diversas, es porque los criterios en los que se basan los investigadores para definir el propio género varían mucho. Hay que tener en cuenta que la investigación sobre los textos autobiográficos no es un ámbito de estudios tan consolidado ni dotado de numerosos puntos de referencia –aunque durante los últimos años parece haberse comenzado a cambiar esa tendencia–. Además, cuando se habla de la escritura de uno mismo, se está haciendo referencia a una realidad compleja que se manifiesta bajo múltiples formas, susceptible de ser analizada desde diversos prismas.

Por su parte, José Romera Castillo (España, 1946), catedrático de Literatura Española en la Universidad de Córdoba y en la UNED, considerado como gran investigador en este ámbito, definió la literatura intimista de la siguiente manera:

*una literatura referencial del yo existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura ficticia, en la que el yo, sin referente específico, no es asumido existencialmente por nadie en concreto*<sup>10</sup> (1981:13).

Insiste posteriormente afirmando que la literatura íntima constituye una clase de código implícito, a través del cual las obras pueden ser creadas, recibidas y clasificadas tanto por los creadores como por los receptores.

Una de las definiciones más aceptadas por los especialistas en literatura en cuanto a la autobiografía es la de Philippe Lejeune (Francia, 1938), uno de los principales investigadores sobre el género, que señala que: “[la autobiografía es] relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.<sup>11</sup>” (1998:50). Sin embargo, según algunos especialistas literarios, esa definición tiene el problema de dejar fuera de este ámbito a todo texto no escrito en prosa. De acuerdo con esta teoría, para que un texto sea considerado como autobiográfico, tiene que cumplir dos criterios: primero, el nombre del autor, narrador y personaje es el mismo; segundo, el autor debe cumplir el principio del pacto autobiográfico. Dicho concepto de pacto autobiográfico establece un principio según

---

<sup>10</sup> José Romera Castillo, “La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura”, en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

<sup>11</sup> Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p50.

el cual, como indica Manuel Alberca, “el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo.”<sup>12</sup>. En 1998, en *Pour l'autobiographie*, Philippe Lejeune redefiniría su idea de pacto autobiográfico simplificándola al máximo con la siguiente expresión: “En mis cursos, comienzo siempre por explicar que una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice.” (1998:234). Además, Lejeune ha manifestado cómo en la definición –cuya aplicación, según sus propias palabras, está limitada al ámbito de la literatura europea de los dos últimos siglos– entran en juego varios elementos diferentes. Están presentes el tema tratado –vida individual, historia de una personalidad–, la situación del autor –identidad del autor, que se corresponde con una personal real, y del narrador–, la posición del narrador –identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva del relato– e incluso la forma del lenguaje –relato en prosa–. Quizá por esa diversidad, la definición y los elementos que la integran plantean algunos problemas a la hora de aplicarse a las diversas variantes autobiográficas.

Por ejemplo, las memorias compartirían algunos rasgos de los señalados en la definición de Lejeune, pero a la vez las memorias hacen predominar los relatos de una experiencia concreta que puede impedir el surgimiento del propio pasado con recuerdos. Lejeune considera que no podemos clasificar los poemas autobiográficos dentro del género ya que no se escriben en prosa. Tampoco los libros de viajes, las confesiones, las crónicas ni los diarios se situarían en el género autobiográfico porque no suponen una mirada hacia el pasado sino una escritura continuada.

No obstante, según Lejeune, el elemento básico que conecta las autobiografías, los diarios, las memorias y el resto de formas en las que puede organizarse la escritura de sí mismo es la identidad entre narrador, autor real y personaje central. Garantizan que la persona que afirma en el texto ser “yo” lo es realmente. Estudiosos como James Cox o Kart Weintraub han coincidido con el autor francés en señalar la determinante importancia de esa correspondencia entre las tres entidades.

---

<sup>12</sup> Manuel Alberca, “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía Vs Autoficción.” *Rapsoda. Revista de Literatura* n°1, 2009, p1-24.

### **II.B.3. El pacto autobiográfico y las narraciones del “yo”**

Retomando el concepto del pacto autobiográfico según Lejeune, cabe decir que éste se basa principalmente en la identidad de la tríada “autor, narrador y personaje” y en la manera en que el autor plasma esa identidad. De la combinación de estos dos criterios se pueden extraer una serie de posibilidades que desmarcan la autobiografía respecto de otros tipos de literatura íntima. En la autobiografía, según Lejeune, es la identidad la que funda la semejanza<sup>13</sup>. Efectivamente, Lejeune considera el pacto autobiográfico generado por la identidad mencionada como todo o nada, conclusión claramente relacionada con la confesión: el narrador y el personaje son, respectivamente, sujetos de la enunciación y del enunciado. Por su parte, el autor es el referente.

Para establecer la identidad entre autor, narrador y personaje es menester tener en cuenta dos aspectos, como lo ha advertido Émile Benveniste en *Problemas de Lingüística General* (1971). En primer lugar, el uso de los pronombres personales garantiza la correspondencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. En segundo lugar, el nombre propio de la persona que firma el texto autobiográfico marca la existencia del autor y lo hace responsable del discurso. La correspondencia entre las tres entidades queda asegurada a través del “pacto de lectura autobiográfico” que se establece desde el momento en el que el autor afirma a los lectores que la vida que va a relatar es la suya.

Tras la enunciación del pacto autobiográfico y la definición de la autobiografía por Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky (1928) propuso el término “autoficción”, así los delgados límites que separan novela y autobiografía podían ser transitados por “un sujeto troceado que no coincide conmigo mismo”<sup>14</sup>. Esa diferencia es identificada como “narración del yo”.

Existen innumerables cuestiones sobre el panorama de las “narraciones del yo”. Muchas de ellas se refieren a la verdadera identidad de este “yo”, cuyo nombre comparten autor, narrador y personaje, que condiciona la representación y la recepción. Hoy en día quedan ambigüedades por resolver en el estudio de las autobiografías, ya que se nota un

---

<sup>13</sup>Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p15: “Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage. [...] l’identité du narrateur et du personnage principal que suppose l’autobiographie se marque le plus souvent par l’emploi de la première personne. C’est ce que Gérard Genette appelle la narration “autodiégétique” dans sa classification des “voix” du récit [...]”.

<sup>14</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, contracubierta.

desdoblamiento del “yo” único de autor/narrador/personaje entre el “yo” de la persona real y el “yo” ficticio. Efectivamente, en los estudios de la autobiografía surgen cuestionamientos acerca de varios aspectos como los límites entre realidad y ficción, individuo y sociedad, autor y lector. Incluso también se plantea la cuestión del compromiso del autor en su autobiografía, del grado de semejanza entre él y el personaje-protagonista que pone en escena.

Como lo explicita Teresa Gómez Trueba, en un artículo de la revista *Insula* (2009), los relatos autobiográficos tejen su prosa con materiales diversos: recuerdos de experiencias vividas, consideraciones, reflexiones personales y estrategias propias de la ficción. Ese conjunto de elementos que forjan las narraciones dan la dimensión heteróclita al género autobiográfico. Esa hibridación se vuelve su seña de identidad, que aparece dividida entre quien firma el libro, quien narra la historia y quien la protagoniza. Se cuentan múltiples vidas, hasta tal punto que resulta a veces difícil la frontera entre lo verdadero y lo ficcional; de ahí surge la evocación por parte de un espacio particular caracterizado por la transgresión de los códigos tradicionales de la autobiografía como tal.

#### **II.B.4. La introducción del concepto de espacio autobiográfico**

La ensayista Nora Catelli (1946), en *El espacio autobiográfico* (1991) evoca a Paul de Man (1919-1983) para recordar la diferencia entre lo referencial (o sea el “yo” personaje ficticio, referencia para el lector) y la identidad (la cual se refiere al autor de la autobiografía, o más bien de autoficción). Así afirma que en el instante en el que la narración empieza (el "momento autobiográfico autorreflexivo") aparecen dos sujetos: uno ocupa el lugar del informe (el “yo” autor), otro el lugar de la máscara que desfigura (el “yo” ficticio). Esta libertad de deformar el “yo” enunciador, transformando algunos rasgos del “yo” enunciado, es posible en el marco del espacio autobiográfico. Dicha noción de espacio autobiográfico que retoma Nora Catelli, como título de su libro, fue iniciada por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*<sup>15</sup>. En dicha obra define el concepto como un juego de textos. En efecto, como un autor de autobiografía puede no pretender de manera exclusiva la fidelidad, dicho espacio autobiográfico articula una complejidad que viene de la variedad de enunciados y, a partir de ahí, produce un efecto de ambigüedad en el nivel de la enunciación. La referencialidad del autor/narrador/protagonista resulta disimulada en

---

<sup>15</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p41.

este espacio, así que el lector puede creer que en el relato de la vida real se mezclan trozos de ficción. Al mismo tiempo, el autor tiene más libertad en la iniciativa de contar su historia, ya sea la historia de su vida narrada de la manera la más fiel posible, o bien puede añadir elementos más ficticios.

Paul De Man sostiene esa teoría<sup>16</sup>, afirmando que todos los textos pueden ser autobiográficos ya que los autores pueden mezclar tanto elementos reales de su vida como elementos ficticios. A su parecer, el espacio autobiográfico permite cierta libertad en cuanto a la referencialidad. Sin embargo dicha teoría plantea un problema para Philippe Lejeune; en efecto, éste utiliza como criterio de la autobiografía la identidad única entre autor, narrador y protagonista-personaje. Si se pierde esa referencialidad, se rompe el pacto autobiográfico teorizado por Lejeune. De ahí que se cree un nuevo género que no puede ser considerado como perteneciendo al autobiográfico. Esa ilusión referencial que disimula el vínculo supuestamente transparente y fuerte entre las tres (id)entidades de la autobiografía provoca que ningún texto sea o pueda ser autobiográfico al basarse en dichos criterios. En consecuencia se establece una diferencia entre la autobiografía y la autoficción. La primera respeta los criterios de Lejeune en cuanto a la veracidad de los acontecimientos vitales del autor y al pacto autobiográfico –o sea la adecuación total entre autor/narrador/protagonista–; la segunda se basa sobre la narración de la vida, concediéndose alejamientos ficcionales que pueden no corresponder por entero a la realidad.

### **II.B.5. Matices acerca de la referencialidad en los textos**

La diversidad y la heterogeneidad desde la que se han establecido los estudios sobre la autobiografía no sólo ha provocado una variedad en las conclusiones sino que también ha implicado, según Paul John Eakin<sup>17</sup> “ un desplazamiento de la concepción del hecho autobiográfico desde una inicial fidelidad absoluta a la referencialidad hasta [...] la asunción de esta escritura como una ficción más.” (1992:40).

---

<sup>16</sup> Paul de Man, “*The ambivalence of a language that is representational and nonrepresentational at the same time.*” en “*Autobiography as de-facement*”, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, p67-81.

<sup>17</sup> Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p40.

Tomando como base los trabajos de James Olney –un investigador estadounidense–, Virgilio Tortosa, como especialista español de la literatura contemporánea, ha defendido la existencia de tres grandes etapas en la teoría autobiográfica, identificadas cada una de ellas con uno de los semas que forman el nombre del objeto de estudio. Así, en primer lugar, “la crítica se centró en el *bios*, bajo una pretensión [...] de reproducir lo más fehacientemente y con el máximo de fidelidad una vida”<sup>18</sup> (2001:41). En segundo lugar, fue el *autos* –y por tanto la relación del texto con el sujeto creador, y no ya con el mundo– el centro de referencia. El cambio de prisma metodológico, iniciado por Georges Gusdorf, llevó a concebir la escritura autobiográfica como interpretación del pasado, más que como una reconstrucción. En tercer lugar, se puso el énfasis en el *graphé*, acentuando el alejamiento de las nociones de referencialidad (y de las características propias de la teoría de Lejeune). Así, lo esencial de la autobiografía era que en ella todo autor se crea –no se reconstruye ni se interpreta– a sí mismo. Fue esta teoría la que Paul De Man defendió fuertemente, argumentando que no existen diferencias entre textos ficcionales y textos autobiográficos.

Así, tomando en cuenta las diferentes reflexiones acerca de la referencialidad y del pacto autobiográfico inicial considerado como restrictivo, los últimos trabajos de Lejeune se caracterizaron por el afán de englobar y no dejar fuera de la clasificación ninguna categoría autobiográfica. Se ha ampliado el espectro de pacto utilizando más bien el término de “pacto de verdad” o de “pacto referencial”. Ese nuevo concepto de pacto más global implica que el texto sea un correlato de la realidad y que, por tanto, sea susceptible de ser sometido a pruebas de verificación. De este modo se fue matizando la definición de autobiografía, eliminando su reduccionismo al sostener que “lo esencial [...], cualesquiera que sean sus modalidades, es la extensión del discurso de verdad que se ha prometido mantener”<sup>19</sup> (Lejeune, 2004:159-172).

Para ejecutar el contrato que queda implícitamente firmado entre el autor y el lector, en el momento en el que el segundo se acerca a la obra del primero, hay que tener en cuenta que antes ha de haberse cumplimentado un pacto previo. Dicho pacto previo no

---

<sup>18</sup> Tesis doctoral de Virgilio Tortosa, “*La construcción del "individualismo" en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

<sup>19</sup> Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, en María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, 2004, p.159-172.

es otra cosa que el compromiso del autor consigo mismo respecto a su identidad y a la veracidad de lo narrado. Se da la garantía al lector de que el narrador que habla de sí mismo y de lo que sucedió en el pasado se identifica con quien firma el libro –y a quien, en consecuencia, se le adjudica la autoría–. Jean Molino, profesor en la Universidad de Lausana, afirmó que el pacto autobiográfico, en realidad, no era un compromiso dual sino más bien “una declaración unilateral”<sup>20</sup> (1991:107-138). No obstante, dado que el lector no puede saber cuándo el autor le está relatando hechos reales y cuándo está activando su capacidad de fabulación –salvo si su conocimiento de la vida del autor resulta riguroso y detallado–, esa declaración por parte del autor/narrador se convierte en contrato de lectura. El escritor Carlos Castilla del Pino (España, 1922-2009) ha explicado la imposibilidad de verificar lo leído, haciendo alusión a la dualidad del contexto en el que transcurre la vida del ser humano, formado por un “entorno biográfico” –compuesto por las actuaciones sociales del individuo– y por un “entorno autobiográfico” –indemostrable pues contiene los deseos, sentimientos, proyectos o fantasías íntimas del autor, a veces inconfesables incluso– (2004:19-26)<sup>21</sup>. A diferencia de la existencia del entorno biográfico que se puede verificar fácilmente, la del segundo entorno resulta indemostrable. Así, depende de la confianza del lector en el compromiso del autor con la verdad. Carlos Castilla del Pino apoya su teoría mencionando la dimensión del olvido en los textos autobiográficos: un silencio, un episodio del que no se habla, que se prefiere elidir puede ser tanto un simple descuido, como una coartada o una elipsis intencionada. ¿Cómo medir la sinceridad de los silencios, de los olvidos?

### **II.B.6. ¿Por qué estudiar la autobiografía?**

El interés científico del estudio de los textos autobiográficos y de autoficción reside en lo universal de dichos textos. En una sociedad que erige como principio un culto total al “yo”, la lectura y el análisis de este tipo de escritos permite conocer la situación de otras personas, introducirnos en su mente y en sus vivencias. Así como la novela trata de mostrar las peculiaridades del alma humana mediante la ficción, en la autobiografía (y en la autoficción en menor medida) el lector se encuentra con esta alma impresa en papel para

---

<sup>20</sup> Jean Molino, “Interpretar la autobiografía”, en Antonio Lara Pozuelo, *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausanne, Hispania Helvética, 1991, p.107-138.

<sup>21</sup> Carlos Castilla del Pino, *Casa del Olivo. Carlos Castilla del Pino. Autobiografía (1949-2003)*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

que pueda compartir sus vivencias. En una entrevista<sup>22</sup>, Philippe Lejeune explica el porqué del interés del estudio de estos géneros:

*Lo que ha pesado, es la curiosidad. Ésta me ha ayudado a saltar los límites artificiales de las disciplinas y de los “cánones” literarios, a comprender el interés de lo pluridisciplinar, es decir, lo universal, de los textos autobiográficos. Al estudiar la autobiografía oral de Sartre, después de haber estudiado Las palabras, es cuando he tomado conciencia que era preciso tomarlo en serio, cuando él pretendía ser cualquiera. Al descubrir las complicaciones y las artimañas del relato de vida de un empleado de comercio autodidacta del siglo XIX, que era mi bisabuelo, he comprendido que cualquiera podía convertirse en el artista de su propia vida. [...] Por lo tanto, mi motor es la curiosidad. (Alberca, 2004).*

En las palabras de Philippe Lejeune podemos observar la potencialidad de este tipo de propuestas autobiográficas a la hora de reflexionar sobre el mundo interior, el espacio de las emociones y de lo privado. En muchos programas escolares aparecen autobiografías para hacer surgir en el alumnado cierto apego a la literatura mediante el descubrimiento de un espacio íntimo, menos teórico, espacio del que se sienten más cerca los jóvenes, por esa idea de proximidad. Así se enlaza el estudio de la literatura con la educación emocional, se pretende tanto despertar el gusto por la lectura y la escritura como enseñar a expresar los sentimientos y a empatizar con los demás.

\* \* \*

---

<sup>22</sup> Manuel Alberca, “Entrevista con Philippe Lejeune”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 2004, p.271-280.

## C- *El bildungsroman*

### **II.C.1. Introducción al bildungsroman**

El bildungsroman es un género narrativo que se caracteriza por presentar una evolución en el personaje protagonista a lo largo de sus páginas. También es conocido como “novela de formación” o “novela de aprendizaje”. El término alemán *bildungsroman* se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. Literalmente, se traduce como “novela de autoformación”. El término bildungsroman, fue acuñado en 1803 por el alemán Karl von Morgenstern (1770-1852), profesor de la Universidad de Dorpat (Estonia, ahora conocida como Tartu). Sin embargo, el éxito y el arraigo de tal neologismo se deben al filósofo Wilhem Dilthey (Alemania, 1833-1911) en 1870, ya que lo utiliza para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister*.

El concepto de bildungsroman no es tan fijo, así que la inclusión de un número mayor o menor de textos en este género depende de la mayor o menor amplitud que se quiera dar a aquél. Algunos ensayistas lo restringen a un periodo determinado de la literatura alemana, mientras que otros lo aplican a obras literarias muy diversas como *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann (Alemania, 1875-1955), *El retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce (Irlanda, 1882-1941), *La educación sentimental* (1869) de Flaubert (Francia, 1821-1880), *Grandes esperanzas* (1861) de Dickens (Gran Bretaña, 1812-1870), *Bajo las ruedas* (1906) de Herman Hesse (Alemania, 1877-1962) o *El guardián entre el centeno* (1951) de Salinger (Estados Unidos, 1919-2010).

El bildungsroman ha sido asociado a otros géneros como, por ejemplo, la novela de caballerías, la novela autobiográfica o la novela picaresca, por coincidir en gran medida en su esquema de viaje, aventura y prueba. Sin embargo, en la novela de caballería no se aprecia cambio alguno en el protagonista y, por lo tanto, no existe en él evolución, así que se pierde el carácter de aprendizaje que es el más importante en el género que nos ocupa. Por su parte, la novela autobiográfica supera los límites de la juventud del protagonista ya que normalmente alcanza hasta su vejez. El autor de la autobiografía ofrece al lector el relato de su vida entera. Por último, la novela picaresca bien podría ser considerada como un buen antecedente. No obstante queda un detalle que distancia ambos géneros.

Efectivamente, mientras que en el bildungsroman el protagonista acaba por ocupar un lugar en la sociedad, el pícaro se aísla de ella, vive al margen.

### **II.C.2. Características y principios del género**

Según Dilthey<sup>23</sup>, el bildungsroman posee una serie de características bien diferenciadas: en primer lugar, el protagonista es un personaje joven, normalmente varón, ya que, de acuerdo con lo que dice, en aquella época la mujer no poseía la libertad de movimientos necesarios que permitieran al héroe las múltiples experiencias vitales decisivas en el transcurso del autoconocimiento. Sin embargo no hay que olvidar que novelas consideradas como pertenecientes a este género sí tuvieron protagonistas femeninos, como por ejemplo *Mol Flanders* (1722) de Daniel Defoe (Gran Bretaña, 1660-1731) o *Mujercitas* (1868) de Louise May Alcott (Estados Unidos, 1832-1888). En segundo lugar, el protagonista comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos. Tiene por maestro al mundo que lo rodea y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando. Le hace sufrir el contraste existente entre la vida que había idealizado y la realidad que tendrá que vivir. En tercer lugar, este tipo de novelas suele terminar con un final feliz o, al menos, un final que no suponga para el protagonista daños irreparables. La narración se articula en función de un viaje espiritual del protagonista y no impone una sucesión lógica de los episodios.

Marianne Hirsch, en un artículo titulado “*From Great Expectations to Lost Illusions: The Novel of Formation as Genre*” (1979), ofrece otra definición del género de bildungsroman. Lo define como relato de formación y establece siete características mínimas para reivindicar el género. En primer lugar, la novela de formación se focaliza en un personaje central. Es la historia del desarrollo y crecimiento de un solo individuo representativo dentro del contexto de un determinado orden social. Debe ser un personaje esencialmente pasivo y sujeto a las circunstancias. Su crecimiento es mostrado desde varias perspectivas y la meta del desarrollo es la formación de una personalidad total. En segundo lugar, la novela de formación concierne a lo biográfico y lo social. Cuenta la vida de un personaje, su trayectoria vital, y lo social se aprecia a través del destino de un sujeto individual en el seno de una sociedad determinada. En tercer lugar, el argumento de la

---

<sup>23</sup> Obra original de Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis Und die Dichtung*, 1906.

novela de formación es la historia de una búsqueda en una secuencia lineal y cronológica que sigue el crecimiento o madurez del protagonista, a través de sus aciertos y errores de elección en pos de los valores auténticos. En cuarto lugar, es una historia de aprendizaje y no una biografía completa. Su proyectada resolución es una aceptación o algún acomodo a la sociedad existente. Además, como quinto criterio, afirma que el punto de vista narrativo es irónico y está caracterizado por la distancia del narrador respecto al protagonista y no por la nostalgia de la juventud. En sexto lugar, indica que los otros personajes de la novela cumplen funciones fijas respecto al protagonista: educadores, compañeros-amigos, amantes. En cuanto al séptimo y último criterio, la novela de formación es didáctica, educa al lector a través de la representación de la educación del protagonista.

Al basarse en los estudios de Dithley, Hirsch, Catelli acerca del bildungsroman, cabe precisar que se destacan cinco grandes características para definir el género y que un lector tendría que encontrar, al leer una novela cuyo autor la calificaría de bildungsroman. En efecto, para empezar, el protagonista focaliza casi toda la narrativa en su persona. Además, el elemento de la ciudad es fundamental, ya que lo acompaña como un componente fundamental de su proceso de aprendizaje. La urbe va a proporcionarle al personaje elementos importantes para producir o motivar su evolución. A medida que avanza en la historia, los lugares de la narración corresponden a etapas importantes para su trayectoria. En segundo lugar, el relato suele ser retrospectivo ya que el narrador cuenta su historia tras haber vivido las experiencias; el argumento, por su parte, es cronológico para seguir la evolución de su personalidad gracias a la etapas de su periplo., por su parte, es cronológico para seguir la evolución de su personalidad gracias a la etapas de su periplo. La lectura de la novela de formación se hace mediante la mirada del personaje y su punto de vista acerca de los acontecimientos y de las personas. Además, como tercer criterio general, el narrador muestra una actitud irónica hacia la visión de sí mismo, cuando era un joven, con poca experiencia y con mucha ingenuidad. Así, el narrador contempla desde una etapa parcialmente madura el proceso del personaje, lo que revela una evaluación distanciada de él mismo y acaso sobre los lugares en los que residió. En cuarta instancia, la parte principal del argumento gira sobre el periodo en que el héroe cuenta entre dieciocho y veintitrés años y el relato se desarrolla desde la infancia hacia la adultez. En definitiva, el desenlace se produce cuando el protagonista encuentra un lugar en la sociedad, pero las expectativas que ha previsto para la inserción pueden no ser satisfechas.

### **II.C.3. La construcción de los personajes**

El eje estructural de la novela de formación es la construcción de un personaje que toma gran espacio en la novela, con una personalidad bien marcada. El acento se pone sobre un cierto “renacimiento del yo”, como resultado de la trayectoria vital de aprendizaje del personaje/protagonista. Dicha trayectoria es la siguiente: el héroe está en situación de indefensión que, debido a alguna razón, ha de iniciar un viaje y efectúa la misión que le han encargado. Al llegar a determinado punto de la historia, tiene que encontrar la puerta de acceso que le permita efectuar otra misión, para ir avanzando en la historia, en sus peripecias y en su aprendizaje.

Con respecto a los personajes, hay que señalar que la novela de formación se focaliza sobre un personaje central que tiene un carácter esencialmente pasivo, pues es objeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Con el tiempo y las experiencias vividas, consigue una madurez que afecta a todas las esferas de su personalidad. Muy a menudo el autor lo presenta como un joven complejo, incluso difícil, que no encaja por diversos motivos en el contexto que le ha tocado vivir. Algunos de ellos son demasiado inteligentes con respecto al mundo que los rodea, otros no soportan la autoridad, ya sea de sus padres o de sus profesores y necesitan sentirse adultos. El protagonista es un ser solitario, que busca constantemente el sentido de su vida, oponiéndose a las normas impuestas por la sociedad, e iniciando una reflexión sobre ella. Así, el bildungsroman es la historia de la formación de un personaje hasta el momento en que deja de centrarse en sí mismo y empieza a centrarse en la sociedad y de ese modo comienza a forjar su verdadera identidad.

A la luz de esas informaciones, es importante precisar que todos los personajes principales del bildungsroman se reúnen bajo una característica de las más llamativas: la soledad. Esta soledad se entiende como esencia del adolescente que no consigue tener su espacio en la sociedad. Es personaje híbrido entre la niñez y la edad adulta. Si la búsqueda de ese lugar en el mundo adulto se caracteriza por una diferenciación del modelo que hay que seguir en su época, el protagonista del bildungsroman se queda solo. Efectivamente, no hay modelo para él porque rechaza el existente. Sin embargo, cualquier alternativa a ese modelo controvertido por el personaje resulta difícil. De ahí que el héroe se quede sólo frente al mundo que quiere conquistar. Además, se vuelve tanto más importante ese

sentimiento de soledad cuanto que el protagonista se siente diferente de los demás. No se adaptan a la norma desde un punto de vista ideológico y, a menudo, presenta otra característica que hace que se destaque frente la mayoría de la gente.

En relación con los aspectos narrativos, parece evidente que el proceso de maduración sea el principal objetivo de la narración, más importante que otros aspectos, como las aventuras, las investigaciones, o incluso las relaciones que establece el protagonista con otros personajes. Por este motivo, la narración concluye cuando el proceso de maduración se ha cumplido. La sociedad a la que se opone el héroe es percibida como una escuela de vida. Además el resto de personajes, las circunstancias, el medio de lograr integrarse en la sociedad,... todo actúa frente al protagonista en su proceso de maduración y de reflexión acerca de él mismo y de su entorno.

Cabe considerar, por otra parte, que el bildungsroman presenta características narrativas propias: existe cierto distanciamiento entre el narrador y el protagonista, sobre todo cuando se trata de narrar las primeras etapas de la vida del personaje. Así, la voz narradora está caracterizada por una actitud irónica hacia el personaje, incluso cuando el relato está narrado en primera persona. Son novelas que se caracterizan por un protagonismo exclusivo de la voz interna. Lo narrado se conforma a la perspectiva única del narrador. De ahí se deriva que en el relato la psicología del personaje tenga gran importancia. Por ello es habitual encontrar recuerdos, alusiones a vivencias, monólogos interiores, que van creando poco a poco el universo imaginario y mental en el que el personaje se mueve, experiencia tras experiencia. El héroe rememora su vida, en la fase del regreso a los orígenes. Además, en su discurso, son frecuentes las analepsis, las pausas digresivas y algunas prolepsis o anticipaciones temporales.

Para algunos estudiosos del género, el proceso iniciado por el bildungsroman se resuelve con el triunfo de la sociedad, puesto que el protagonista termina integrado en ella. Hay una serie de deseos infantiles, fantásticos, que estos adolescentes héroes imaginan para sí mismos, al final del proceso de aprendizaje –y son las razones que los motivan para avanzar–. El elemento común a todos ellos es el fuerte deseo de poder y la aceptación más allá de la esfera familiar. Estos deseos marcan un contraste con los planes de las figuras paterna y materna, que planean futuros más limitados, especialmente para las chicas, a quienes pretenden orientar hacia su papel de amas de casa o hacia algunos estereotipos de la época. Todo ello se puede observar en novelas como *La campana de cristal* (1963) de

Sylvia Plath (Estados Unidos, 1932-1963) y *La mujer guerrera* (1975) de Maxine Hong Kingston (Estados Unidos, 1940), entre otros.

#### **II.C.4. El bildungsroman femenino**

De acuerdo con la crítica reciente, el bildungsroman femenino difiere del tradicional, protagonizado por el género masculino, tanto en los aspectos formales como en los hitos y metas del desarrollo y en las expectativas sociales que enfrentan las protagonistas de este tipo de relatos. Al igual que en un bildungsroman masculino, los finales son variados. Además, como se trata de un género socialmente condicionado, el éxito o el fracaso de los protagonistas de esas novelas se interpretan a la luz del contexto social. De ahí que sea interesante considerar el bildungsroman protagonizado por una heroína.

En general las definiciones sobre el bildungsroman femenino apuntan como característica común, aparte de la tradicional novela de formación masculina, la lucha de la mujer contra las normas de la sociedad. Es precisamente el conflicto de la heroína con la sociedad lo que ha venido caracterizando a la novela de formación femenina. Sin embargo no sólo la lucha contra el modelo social constituye la principal meta de esas novelas, sino que las fases de aprendizaje de la vida lo son también cuando el personaje está en contacto con el entorno exterior.

Gracias a los estudios psicológicos, que han contribuido a crear conciencia del desarrollo asimétrico de los sexos, y a las teorías feministas sobre la mujer y la construcción del sistema genérico, se ha aportado mucha luz a la difícil tarea de los críticos para clarificar las diferencias entre el modelo tradicional de bildungsroman y las novelas de formación de protagonista femenina. Así las etapas que caracterizan el bildungsroman masculino no pueden aplicarse de la misma manera al femenino. Resulta que el desarrollo femenino es menos directo y más conflictivo que el masculino. Asimismo, este proceso de evolución y desarrollo de la mujer, como indica María Inés Lagos<sup>24</sup>, “no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos, y no se limita a la etapa de la adolescencia.” (1996:46). Por otra parte, la citada investigadora señala que los estudios generales sobre este género se basan en narraciones de protagonista masculino –en las que

---

<sup>24</sup> María Inés Lagos, *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Edición Cuarto Propio, 1996, p.20.

las etapas de aprendizaje del protagonista y las metas de socialización difieren del desarrollo y de la educación de las niñas—. Así, como la caracterización convencional del género se refiere a un modelo masculino ya establecido, a las escritoras les resulta muy difícil incorporar a este canon novelas que se alejan del patrón establecido focalizado en lo masculino. Para Lagos, es ésta una de las razones por las que las novelas de formación de protagonista femenina han sido excluidas del canon clásico.

La perspectiva narrativa usada frecuentemente en el bildungsroman tradicional masculino ha sido la primera persona, pero también se ha utilizado la tercera persona desde el punto de vista del protagonista. En los relatos de formación de protagonista femenina se nota una gran variedad en los puntos de vista, característica a menudo observable en las autobiografías de mujeres –las que, además, tienden a ser menos lineales y cronológicas que las de los hombres–.

#### **II.C.5. Particularidades de las protagonistas femeninas del bildungsroman**

A pesar del carácter generalmente pasivo del personaje del bildungsroman, rasgo que se acentúa en la formación que reciben las niñas, María Inés Lagos ofrece algunos ejemplos de novelas de formación, como *Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska (Francia, 1932), en las que las protagonistas se caracterizan por apartarse de la norma y por desarrollar ciertas iniciativas. Tanto en el caso de las niñas como en el de las adolescentes, en familias de varios hijos, la protagonista de estas narraciones es siempre la hija o la hermana rebelde o diferente de la familia. Normalmente las niñas son excepcionales en su medio y están marcadas desde su nacimiento por un rasgo físico o psicológico que suele ser visto como un defecto por la familia. No toleran el orden que quieren imponerles los adultos, pero saben que no les está permitido rebelarse abiertamente y suelen preservar su frescura y optimismo a través del humor y de la imaginación. En otras ocasiones pueden ser niñas muy sensibles que, conscientes de vivir en una situación especial, sufren por sentirse diferentes al resto y no poder compensar sus desventajas con otras cualidades. Asimismo, el abandono del mundo provinciano y tradicional es el que lleva a algunas de las protagonistas de este tipo de relatos a descubrir tardíamente su verdadera personalidad y sus intereses.

En cuanto a la formación de las niñas, las protagonistas crecen en un medio en el que les piden que no sean agresivas ni tengan ideas propias o reivindicaciones. Sin

embargo, como no se trata de chicas dóciles ni sumisas, las heroínas de estos relatos, especialmente las adolescentes, se sirven de la autocensura para convivir dentro de la familia sin ocasionar una ruptura. En general esa tendencia de recurrir a la fantasía responde al propósito de ver realizados los deseos íntimos de otra manera. Por tanto, se trata de un recurso significativo porque, además de permitir a las chicas de esas historias vivir una realidad inexistente para satisfacer ciertas necesidades vitales, muestra de una manera dramática el proceso de adaptación que deben efectuar para convivir armónicamente con su familia y su sociedad. Por último, hay que considerar que la fantasía está también relacionada con el tema de la sexualidad. Las protagonistas suelen distraerse contemplando su atractivo físico o imaginando relaciones amorosas. De ahí que el misterio que rodea a la sexualidad despierte una curiosidad que no cesa de procurar ansiedad a las heroínas, puesto que aparece algo como inalcanzable y tabú.

Además la noción de autocensura en la narración femenina del bildungsroman es frecuente. Las protagonistas aprenden generalmente de la madre que ciertas conductas no son apropiadas para las niñas. Estas limitaciones y la conciencia de las restricciones generan un sentimiento de frustración ante el cual las protagonistas reaccionan con rebeldía interior. Sin embargo muchas de ellas no tienen otro remedio que seguir códigos de conducta. La percepción de las limitaciones que implica el “ser mujer” es decisiva para el desarrollo intelectual y emocional de las niñas en las novelas de formación. Es un conflicto tanto más evidente cuanto que algunas chicas tienen hermanos a los que se trata de manera muy diferente, con privilegios por haber nacido varones. Al principio la heroína no acepta que sólo por su sexo ella tenga que someterse a ciertos principios de conducta. De esta experiencia surge muchas veces un profundo sentimiento de alienación, ya que se le impide actuar de manera espontánea y llevar a cabo sus aspiraciones personales, saboreando una total libertad de actuación. Para escapar de la realidad del sistema al que se someten, pese a su voluntad, los personajes mujeres crean estrategias de supervivencia e intentan reservar ciertos espacios o tiempos para sí mismas –algunas de ellas leen a escondidas, otras se refugian en la fantasía–.

Como evocación recurrente, el entorno familiar es un elemento importante para comprender las aspiraciones, frustraciones, deseos, que animan a las protagonistas para deshacerse de los principios de un sistema del que son víctimas. Si en el bildungsroman tradicional –o sea masculino–, las relaciones con la familia son importantes (el apoyo, el

abandono, la autoridad,...), dicho aspecto es tanto más crucial cuanto que las protagonistas son de sexo femenino. La familia aparece como catalizador de los códigos de conducta prescritos por el orden social, y es en su seno donde la niña aprende las nociones básicas de lo permitido en su grupo social. Dentro de la familia la figura más importante en la socialización de la niña es la madre. Ésta puede ser considerada de tres maneras: como un modelo, o como la antagonista que suscribe los valores de la sociedad dominada por los valores masculinos, o también como víctima a la que no se juzga. Si en el bildungsroman tradicional se rechaza la autoridad del padre omnipotente, en el bildungsroman femenino la heroína se opone a la figura materna, la cual quiso imponer a su hija una conducta opuesta a los deseos de ésta.

Tanto la esfera privada como la esfera pública cumplen un papel predominante en la socialización de la niña dentro del sistema de valores de su sociedad y de su clase. El contexto sociopolítico tiene gran importancia en la formación de las muchachas en el bildungsroman femenino. Concretamente, es en las novelas de formación femeninas que se refieren a épocas de grandes conflictos sociopolíticos donde se encuentran posibles oportunidades para la mujer. Las niñas observan los cambios y sienten curiosidad por lo que sucede a su alrededor.

El desenlace y el modo como se resuelven los conflictos adquieren especial significación en este tipo de narraciones. Tanto en el bildungsroman femenino como en el masculino, los finales son variados. Hay finales abiertos, que sugieren la posibilidad de una transformación para el futuro, a veces menos rápidas para las protagonistas, pero efectivas. En otras narraciones, a diferencia de muchos personajes masculinos, las heroínas se resignan y aceptan soluciones convencionales a cambio de protección y estabilidad.

\* \* \*

## *D- La novela lírica*

### **II.D.1. A modo de introducción**

La palabra “lírica” designa al género literario que toma su nombre de la voz griega “lira”, aludiendo a las composiciones poéticas que se cantaban en la antigua Grecia acompañadas de este instrumento musical. Se trata, por tanto, de una denominación que señala el origen musical de la poesía. Posteriormente, la palabra “lírica” ha venido designando ciertas formas literarias, tanto en verso como en prosa (aunque su medio de expresión habitual es el verso), que comuniquen sentimientos, vivencias, estados de ánimo... Lo lírico se refiere a la emoción y a la manera delicada en la que alguien expresa lo que siente. De ahí que resulte evidente que la expresión lírica sea subjetiva. La lírica es el género más subjetivo y personal de todos. Este valor de lo lírico, como interiorización, marca sus diferencias con la épica, o género de la narración, y la dramática, que es sobre todo representación. Inicialmente la lírica no presenta una historia, a diferencia de la novela o del drama. La lírica se caracteriza también por la tendencia a la brevedad y a la concentración en un solo motivo, por el uso de recurrencias, paralelismos y todo tipo de juegos semánticos que potencian la connotación, el ritmo y la musicalidad. Éstos se consiguen también mediante la disposición de los acentos y la elección melodiosa de los sonidos que se combinan.

Con la evolución de los modelos literarios y la mezcla de los géneros, poco a poco va emergiendo una nueva forma de escribir: la novela lírica, la cual, diferente de los poemas en prosa, tiene una trama a la que se añaden elementos líricos muy personales, en relación con las emociones, los sentimientos, y lo profundamente íntimo.

Angelo Marchese y Joaquín Forradellas definen el origen de la lírica, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, como:

*forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del yo*<sup>25</sup> (1986:244).

---

<sup>25</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, p.244.

## **II.D.2. Establecimiento de la novela lírica como género**

Antes de definirse como género, la novela lírica dio sus primeros pasos en las novelas medievales, cuyas narraciones se teñían de lirismo. En el siglo XIII la narración que inaugura en Francia Jean Renart<sup>26</sup> en el libro *Le Roman de la Rose* –titulado después *Guillaume de Dole*– contiene una mezcla de géneros: la novela de caballería y el *roman courtois*; esta obra incluye también una serie de datos psicológicos que dan muestra del estado de ánimo, de las emociones y de los sentimientos de los personajes. No solo afronta una trama sumamente realista y añade aventuras, sino que también el autor deseó dar una dimensión más íntima a los personajes de su novela. Jean Renart quiso que su narración se formara con numerosas inserciones líricas para enriquecerla. Los poemas insertados a lo largo de las páginas, además de dar lugar a la narración, serían la parte visible de la tradición lírica que recorre e impregna gran parte de la narrativa en general, dando muestra de que la lírica es un motor de la narrativa. Verbalizar emociones y sentimientos desemboca en una narración rica e interesante.

Durante la época medieval el género novelesco todavía no aparecía tan bien definido por su contenido, que era muy heterogéneo. En este momento es difícil definirlo como género porque es una mezcla de todo. El autor es a la vez poeta, músico y narrador. Mezcla géneros, registros, temas. Los distintos registros líricos, los temas artúricos con los bizantinos e idílicos y los más variados espacios y momentos, con la pretensión de abrazar la totalidad de la historia y de la geografía.

Si Jean Renart consigue armonizar canción y narración, a medida que avanza el siglo XIII aparece ese proceso de prosificación. Se trata de reescribir en prosa los poemas para fijar la oralidad en la escritura. La misión del prosificador es eliminar las inserciones líricas en los escritos. De ahí surge una dicotomía entre versos y prosa. La oposición oralidad y escritura da paso a cierto hermetismo entre dos formas narrativas, la que se realiza en verso, caracterizada como engañosa y mendaz, frente a la prosa, real y veraz. Se puede decir que la escritura adquiere códigos para reivindicarse “literatura de la verdad”, de acuerdo con la tradición latina escrita, cerrando poco a poco la posibilidad de insertar elementos líricos en las narraciones. Así, la narrativa en verso de la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV sustituye el lirismo y el *roman courtois* por la ideología

---

<sup>26</sup> pseudónimo utilizado por un autor anónimo cuya identidad todavía no se sabe bien.

cristiana y monárquica, mediante el mismo proceso de transformación que las prosificaciones. Durante décadas, se hizo gran diferenciación entre lo que constituía un relato y lo que no lo era. De ahí la profusión de obras medievales-renacentistas que resultan poéticas pero que cuentan historias, como por ejemplo la literatura pastoril o la *chanson de toile*. Dichos géneros contaban historias, con una trama y personajes, pero de manera poética, utilizando los versos y la musicalidad de las palabras y de los ritmos.

Mediante esas desviaciones formales, se va integrando discretamente la poesía y el lirismo en la narración, dentro de lo narrativo y lo escrito. En efecto, los temas de amor cortés, como la relación entre una dama y su amante impedida por elementos externos (sociedad, costumbres, un matrimonio de interés,...), el erotismo, la expresión del sentimiento amoroso y tierno, son considerados motivos para crear historias concretas añadiendo lirismo y poesía, expresión de las emociones dentro de la propia narración. Además los autores de la época retoman con frecuencia, de acuerdo con el género pastoril, el tema de la naturaleza y de la primavera como soporte de la creación literaria lírica por el renacimiento cíclico que supone. Las tramas giran en torno a las relaciones humanas y al triángulo amoroso que forman una dama, su marido y el amante. Son historias que captan la atención del lector y en las que se pueden permitir inserciones líricas en la narración. Todos esos elementos serían como la punta visible del iceberg del registro poético que impregna la narración.

### **II.D.3. Concretización del concepto en la literatura**

La novela lírica, concepto formulado por Ralph Freedman (Alemania, 1920) en su obra *La novela lírica* (1972), viene a definir un tipo de narrativa híbrida que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema, o sea la expresión instantánea de un sentimiento (1972:13-19). Esta forma de novela ofrece un mundo desde un punto de vista lírico, una máscara del poeta como fuente de su conciencia, que puede aparecer disfrazada o directa, proyectada con la forma del diario mediante un confesor o narrador en primera persona (1972:21). El protagonista aparece movido por unas emociones situadas en el presente, pero eso no le impide anclarse también en el pasado, por las múltiples referencias a sus experiencias. Freedman define la novela lírica como un “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (1972:13). La novela, argumenta el crítico, es un género basado en la causalidad y en el tiempo: seguimos el desarrollo de unos

acontecimientos que ocurren sin saber lo que va a pasar después de la acción y los personajes plantean un conflicto entre ellos y el mundo. La lírica, por el contrario, tiende a recrear un instante, a privilegiar el momento. Entonces, el poema ha de presentarse como algo completo que podemos leer de un tirón, sin capítulos ni sucesiones temporales que hacen tardar la acción. El novelista lírico, por tanto, “reconcilia la sucesión en el tiempo con la acción instantánea de la lírica” (1972:8) y realiza algo que subvierte las cualidades del género: “describir el acto del conocimiento” (1972:8). Aquí, en “la descripción directa del conocimiento consciente” (1972:8) halla el crítico “la frontera exterior donde novela y poesía se encuentran” (1972:8).

Así, en la novela lírica, la atención del lector se desplaza desde los acontecimientos, o desde la realidad representada, hacia un diseño formal: se detiene en cada página, atiende al tratamiento del espacio y aprecia la estructura. El lenguaje también reclama su atención. Sin embargo, lo particular de la novela lírica no se debe a la intensidad de ese lenguaje. Para Freedman, lo que diferencia la narrativa lírica de la que no lo es, reside en “la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma poética desprendida de sí.” (1972:35).

Por tanto el personaje parece ser la pieza fundamental en la que descansa todo el edificio de la novela. Así otros especialistas como Ricardo Gullón y Darío Villanueva estuvieron de acuerdo con Ralph Freedman, señalando la presencia de un protagonista sensible como elemento esencial de la novela. De ahí cobra todo su sentido la narración del mundo en el que evoluciona el personaje. Es un mundo que hace surgir sentimientos y emociones en el protagonista y se los transmite al lector después. No en vano el novelista parece someterse en su narración a la visión del protagonista. En este tipo de novela, por tanto, el personaje ha de ser la conciencia que percibe el mundo, privilegiando momentos felices que se expresan con intensidad. No importan tanto el desarrollo de acontecimientos. Ricardo Gullón<sup>27</sup> afirmaba que en esas novelas no se busca la acción, sino la emoción, y lo que se intenta captar es, “más que los conflictos exteriores, la razón última de estar el hombre en el mundo” (1979:17).

---

<sup>27</sup> Ricardo Gullón, “La novela lírica”, en *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, presentación y compilación Juan Luis Román de Cerro, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1979.

Si la novela es “lirica” ha de cumplir criterios para reivindicarse como tal, tendría que ser expresión de sentimientos, emociones, ideas. Los sentimientos, pueden ser tanto del autor como del personaje y el autor puede hacerse portavoz del personaje. Al mismo tiempo, la expresión del personaje puede ser catalizadora de las emociones del autor.

#### **II.D.4. El espacio en la novela**

La noción del espacio en la novela, ya sean novelas realistas, líricas o de caballería, es un elemento imprescindible de la narración y forma parte de la historia. Pese a que la importancia del espacio varíe según el género, es un parámetro que estudiar más detalladamente. En esa parte, se tratará de recordar las modalidades del espacio novelesco en general y, después, focalizarnos en el espacio de la novela lírica y del texto. Además, como el cuerpo es un elemento sumamente importante en *El cuerpo en que nací*, dedicaré un apartado al espacio del cuerpo en la literatura.

##### **II.D.4.a. La noción del espacio en la novela**

El concepto de “espacio” que interesa a la teoría de la literatura implica diferentes caracteres, así como diversos matices tipológicos, que complican el acto de definir esa noción tan plural. Sin embargo, en la definición del espacio narrativo resulta imprescindible incluir dos factores referidos a su existencia: un presentador y un medio. Por una parte, se necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participen en la acción en dicho espacio. Por otra parte, el espacio necesita el sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el texto de anclar esos lugares pasa por la palabra. En efecto, la novela tiene que adaptarse a un discurso que no puede más que combinar palabras para explicar lo que quiere decir y para mostrar lo que quiere presentar, o sea el espacio.

Esos factores hacen que la definición de “espacio narrativo” no sea tan precisa. Gabriel Zoran advierte, en un artículo de la revista *Poetics today*, titulado “Towards a theory of space in narrative” que:

*El término espacio lo usamos aquí para significar específicamente los aspectos espaciales del mundo representado. Esto puede parecer lógico e incluso obvio, pero el término podría aplicarse al texto literario de distintos modos. (1984).*

La complejidad de la tarea de definir el espacio narrativo también la lleva a cabo Jean Weisgerber, en cuya introducción a *L'espace romanesque* (1978) le dedica doce páginas. En dicho prólogo intenta definirlo de manera general, clara y universal: “El espacio de la novela en el fondo no es más que un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos.” (1978:14).

Por su parte, la investigadora María del Carmen Bobes, en su obra *La novela* (1993), también intenta dar una definición al espacio en la novela. Después de describir la naturaleza abstracta de espacio, que comparte con el tiempo, subraya que la aprehensión del espacio se realiza a partir de otra categoría intermedia, en relación a objetos y personajes que lo pueblan. La definición que ofrece ella es la siguiente:

*En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada “novela espacial”. (1993:174).*

En cuanto a Ricardo Gullón, él plantea una caracterización del espacio en la novela en su obra *Espacio y novela* (1980). En efecto, considera imprescindible como base de cualquier análisis del espacio literario el estudio del cronotopo de un texto. Ese concepto, según la definición de Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1991) define las relaciones entre el elemento temporal y el espacial de una obra literaria. Gullón opina que la sucesión de acontecimientos en una narración está condicionada por el aspecto temporal, mientras que las descripciones intercaladas en el texto cumplen la función de suspender el curso del tiempo, así que contribuyen a dilatar la narración en el espacio. Si en la novela tradicional, el aspecto temporal solía tener más importancia que el espacial –puesto que lo que interesaba al autor era la narración de los hechos y de las peripecias de sus personajes– en la novela del siglo XX, cabe notar que las descripciones espaciales, que representan una pausa en la narración, han ido adquiriendo cada vez mayor relieve.

Como lo precisa Ricardo Gullón, el lector “suspende su lectura y comienza a pensar” (1980:44). El tiempo de la lectura es igualmente capital, puesto que un espacio presentado verbalmente no puede ser percibido simultáneamente igual que un paisaje visual. En el caso del libro, a pesar de que el paisaje verbal depende del tiempo de la

lectura, –lineal en principio–, se transforma después. El espacio de la lectura es un espacio fundamentalmente extenso que nos permite aceptar lo incomprensible, un espacio total que se configura como una prolongación de lo novelesco.

Aunque el espacio de la novela se constituye como representación de un espacio ilimitado que acepta una multitud de cosas reales y ficcionales, este mismo espacio en una novela carece de sentido si no se refiere a otras entidades como los personajes. Maite Zubiaurre, en *El espacio en la novela realista* (2000), desarrolla esa idea: “La impresión que prevalece ante una novela es que el espacio ya está ahí, como si de un escenario teatral se tratara, a la espera de que salgan los personajes y lo habiten.” (2000:33). Efectivamente, sólo cuando se le dota de personajes y acciones toma significado y, a partir de entonces, puede incluso condicionar el desarrollo de la historia, superando su función básica de servir como escenario de la acción para convertirse en agente de la historia.

Así pues, los estudiosos de la teoría literaria coinciden generalmente en la perspectiva a la hora de considerar la relación entre espacio y personaje. Parece que el espacio no logra plasmarse por sí mismo, ya que necesita ser habitado, transitado, para hacer surgir su relevancia. María del Carmen Bobes y Ricardo Gullón formulan muy claramente esa relación de interdependencia entre espacio y personaje. Bobes, en *Teoría general de la novela*, enfatiza la influencia del espacio en la constitución de los personajes: “La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean.” (1985:199). Sin embargo, Gullón destaca la implicación mutua entre los dos elementos de la narrativa: “Son las gentes quienes refuerzan el “carácter” del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles.” (1980:55).

En consecuencia, el espacio resulta imprescindible para la construcción de la obra. Si convenimos que el espacio se compone de los lugares que aparecen en un texto narrativo, el movimiento que realizan los personajes al cambiar de lugar, tanto de forma implícita o explícita como objetiva o simbólica, implica una evolución en la trama por asemejarse a la trayectoria de los personajes. El cambio de lugares también provoca una transformación en los personajes, positiva o negativa, y que condiciona también lo que sigue en la historia y las (re)acciones venideras de los personajes.

Lo que resulta interesante tratar también, cuando hablamos del espacio en la novela, además de la relación con los personajes, es la relación que ese mismo espacio tiene con el

tiempo. Durante largos años se ha considerado que la noción del tiempo importaba más que la del espacio en una novela. Hasta bien entrado el siglo XX, la novela parecía componerse principalmente como una obra temporal. Años después, a partir del estudio de Gérard Genette, *Figures III* (1972), sobre el tiempo en la novela, la categoría del espacio fue puesta de lado, como marginada, hasta los años ochenta. Así, la asociación del espacio y del tiempo fue teorizada en profundidad por Bajtín, en la teoría del cronotopo. El término lo toma de la teoría de la relatividad de Einstein y lo convierte en concepto clave para el estudio formal de la novela. La constitución básica del cronotopo de la que parte Bajtín se refleja en su definición inicial: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.”<sup>28</sup> (1975:237).

Además resulta que la concepción del espacio en la novela es subjetiva en muchos casos. En efecto, de la presentación espacial surge cierta implicación personal por parte del narrador. María del Carmen Bobes indica la necesaria implicación psicológica de la presentación subjetiva del espacio, así que permite al lector relacionar cierta presentación espacial con el carácter de los personajes y la función que tienen en dicho espacio (1985:204). La percepción subjetiva del espacio es tanto más importante cuanto que es compartida en novelas líricas o autobiográficas. En efecto, el narrador señala la importancia del espacio presentado subjetivamente en relación a la trama y su vinculación con el aspecto temático de la novela. En un principio el personaje se mueve con seguridad en los lugares que domina, en los que ha desarrollado parte de su vida y donde se siente parte integrante. María del Carmen Bobes añade:

*Cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación. (1985:210).*

Por su parte, Ricardo Gullón piensa que el espacio determina no solo las acciones de los personajes sino también su psicología. Es decir que un espacio dado puede tener una dimensión psicológica para un personaje y puede condicionar su estado de ánimo. Psicológicamente, el personaje puede ver determinada su conducta o su actitud como consecuencia de su posicionamiento ante el espacio. Esto resulta claro si pensamos en la

---

<sup>28</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975.

necesidad que los personajes muestran a menudo de acercarse o alejarse de un determinado lugar. Por ejemplo, la casa, como refugio, será buscada con ansiedad por el personaje que se encuentre en peligro y, en función de la distancia en la que se encuentre la trama, evolucionará hacia unos acontecimientos u otros.

Además, por lo que concierne a la narración del espacio y a su descripción en la novela, Gullón explica que la relación del narrador con la distancia espacial influye en el proceso de recepción: cuanto más se acerque el narrador a su espacio u objeto, mayor información habrá en su discurso. Esa abundancia de datos espaciales permite al receptor reconstruir topográfica y semánticamente el universo representado con facilidad. Por el contrario, cuanto mayor sea la distancia en que se sitúe el narrador respecto a su espacio, menor información tendrá el lector, de ahí que se reduzca la intimidad del lector con la historia por no proyectarse tan fácilmente:

*El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. Una acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado [...]. Si el propósito del narrador es, por el contrario, presentar lo contado en forma insólita, desfamiliarizadora, la distancia automáticamente será mayor; al sugerir una lectura menos convencional, nos alejará del texto. (1980:19).*

Así, la noción de espacio en la novela cobra muchos sentidos y resulta difícil establecer una teoría concisa para tratar todos los parámetros que habría que tener en cuenta a la hora de estudiar los espacios en una novela. Sin embargo, resulta importante considerar que esa noción de espacio es primordial en la autobiografía de Guadalupe Nettel, ya que dichos espacios caracterizan las diferentes etapas de la vida de la protagonista.

#### **II.D.4.b. El espacio en la novela lírica y el espacio del texto**

El espacio en la novela lírica cobra un sentido particular en la medida en que la narración focaliza en los espacios en los que evolucionan los personajes. En la novela lírica la concepción del espacio es subjetiva, interiorizada. Ricardo Gullón, en su obra *La novela lírica*, argumenta:

*La realidad (los hechos) es inesquivable: nos rodea, nos asalta, y su seducción es tal que se quisiera íntimar con ella, sobre todo con sus aspectos más claros, como le acontece al personaje de miró que mantiene “con la naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor”<sup>29</sup>. Seguramente es ese alma quien mejor observa los ritos de la proximidad y el distanciamiento; quien mejor sabe alejarse para fundirse, a la vez contemplador y contemplativo; quien describe y se describe en el registro de la sensación. (1984:43).*

El espacio de la novela lírica se vincula con la sensación del narrador cuando contempla lo que le rodea. Las descripciones cobran gran sentido en la narración de ese género, ya que suscitan tanto la emoción del narrador como la del lector. Dicho narrador cuida la descripción del espacio: numerosos son los detalles, las precisiones cuando quiere compartir su visión y su percepción con el lector. Cabe añadir que los elementos que componen un paisaje o un lugar tienen una función simbólica y se refieren, en muchos casos, a los sentimientos y las emociones del personaje: “La cualificación del espacio e produce generalmente por una acumulación de impresiones visuales que no excluyen la intrusión a referencias sensoriales de otro tipo.” (1984:55). Un poco más adelante, Gullón precisa:

*En un mundo de apariencias, la realidad no es sino lo visto y aprehendido en ellas. No tiene sentido buscarla profundidad en la retórica, ni en la metafísica. La realidad es lo sentido por el sentidor, el modo de experimentarla, y ese modo la revela cambiante y no fija, esquiva y no dócil, renuente al concepto y sumisa a la impresión: la realidad es subjetiva, movediza e intrascendente; la realidad es la sensación. (1984:108)*

El espacio, como la realidad, es sensación, ya que se define mediante la palabra subjetiva de narrador de la novela lírica. Es el narrador mismo quien valoriza el espacio con sus descripción, quien lo contempla y lo estetiza.

Por lo que concierne el espacio del texto, Ricardo Gullón, defiende:

*Tiempo y espacios se superponen en el discurso y en la imaginación del narrador. [...] En cuanto al tiempo, la narración está escrita desde un*

---

<sup>29</sup> Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, capítulo VIII.

*pasado que es todavía presente; como si los acontecimientos estuvieran sucediendo o acabarían de suceder. Tiempo de la memoria, pero todavía tiempo de la acción. (1984:143).*

Tiempo y espacio son dos nociones íntimamente vinculadas, tanto para el narrador como el lector. En efecto, desde la perspectiva del narrador, la novela representa multiplicidad de tiempos: el tiempo que necesita para narrar, escribir sobre lo que le inspira, el tiempo de esos acontecimientos narrados anclados en un tiempo objetivo, y el tiempo subjetivo que corresponde a la manera como el mismo narrador aprehendió los acontecimientos. El espacio de la novela es, para el narrador, un espacio tanto privado e íntimo como un espacio que quiere compartir con el lector. Por muy privado que sea lo contado, acepta tácitamente invitar al lector en su universo. Dicho lector, por su parte, considera el espacio de la novela como un espacio de invasión y un espacio que no es suyo al principio pero que va conociendo a lo largo de la lectura. El lector se deja llevar por la narración, por los espacios que le sugiere el narrador y por la manera como éste ha tratado el tiempo.

Además existe un desfase entre diferentes tiempos acerca de la narración; Ricardo Gullón sigue: “En cuanto al tiempo, la narración está escrita desde un pasado que es todavía presente; como si los acontecimientos estuvieran sucediendo o acabarían de suceder.” (1984:143). En el caso de la autobiografía por ejemplo, es un adulto el que cuenta la historia de su vida. De ahí, al escribirlo, hace que dicho pasado renazca en cierto modo. No es cosa del pasado sino una época que sigue presente, y cuya presencia crece cuando lee la novela autobiográfica el lector:

*Quien cuenta el niño, aun si inevitablemente reconocemos la existencia de un autor adulto, y si el hoy en que se escribe no es el hoy del que se habla. El narrador es la consciencia inalterable desde cuya perspectiva se contempla lo ocurrido. Sus impresiones conservan la frescura de lo recién vivido, de una continuidad temporal, una duración, en la que es posible moverse hacia atrás y hacia adelante, de lo presente a lo pasado, y al revés, con entero desembarazo. (Gullón, 1984:143).*

La novela cristaliza todos los tiempos, todas las épocas, que sean acabadas o por venir el espacio temporal que implica la escritura de una novela resulta ilimitado y libremente accesible por el lector. Ofrece cantidad de perspectivas; se puede dilatar el

tiempo alargando el espacio narrativo, acelerar ese mismo tiempo haciendo elipsis, volver al pasado con flashbacks narrativos, y también proyectarse en el futuro con una narración hipotética que sugiere que todo es posible. Así el lector se deja llevar por esa serie de posibilidades y aprende a familiarizarse con la noción espacio-temporal de una novela.

#### II.D.4.c. El espacio del cuerpo en la novela

A modo de introducción, cabe considerar las palabras de Roland Barthes<sup>30</sup>: “Toda la historia se apoya en última instancia en el cuerpo humano.”.

La literatura femenina se asocia en gran medida a la visión del cuerpo. En efecto, cabe considerar que las mujeres necesitan hablar de su feminidad, como si fuera una condición o un tema inevitable para escribir. Además, cuando escriben las mujeres, se aprecia una íntima interacción entre la voz y la escritura. Así, cuando escribe una mujer tiene como meta la de hacer oír su voz. Por tanto en la escritura femenina voz y escritura no se disocian, como sugiere Hélène Cixous<sup>31</sup>:

*Voz y escritura se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspensos, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos (1995:54-55).*

Sin embargo, Cixous considera que no podemos jerarquizar voz y escritura en el texto escrito por mujeres. Esos dos elementos no se oponen sino que se mezclan, se confunden y se equilibran. Asimismo, esa voz no es una voz descorporalizada –fuera del cuerpo– sino situada en el cuerpo. La mujer dice con el cuerpo, su voz puede ser la transición fonética de todo ello:

*Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, toda ella se convierte en voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo. (1995:55).*

El cuerpo es experiencia vivida. Cixous añade: “Texto mi cuerpo” (1995:56). El cuerpo dice mucho de una persona y suscita también muchas reflexiones. Además el

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Michelet*, México, FCE, 1988, p.97.

<sup>31</sup> Hélène Cixous, *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p.54-55.

cuerpo es el lugar donde se interceptan una multiplicidad de experiencias diversas como el origen, la clase social, el género, la nación y diferentes particularidades etnográficas y culturales. Pierre Bourdieu<sup>32</sup> aborda en un artículo<sup>33</sup> esa temática sociológica del cuerpo como manera de desmarcarse, de situar a una persona en la sociedad. El cuerpo define a una persona y ese mismo cuerpo contribuye a la expresión de un individuo. Ese argumento resulta aún más válido para las mujeres, ya que justamente el cuerpo femenino siempre ha sido objeto de discriminación por parte de la sociedad. Por ser de sexo femenino, desde un punto de vista simplemente biológico, las mujeres pasaron siglos sufriendo la discriminación de género en el seno de sociedades machistas, o al menos patriarcales.

Hélène Cixous subraya ese elemento de discriminación por ser mujer, argumentando que por ese fenómeno de rechazo al sexo femenino, las mujeres tomaron cada vez más conciencia de su cuerpo, ya que resultaba evidentemente un obstáculo. El cuerpo, además de ser una particularidad natural, se ha transformado en una marca social por restringir la libertad de las mujeres, por suscitar la discriminación, por sufrir el sometimiento, por justificar una condición determinada por sociedades de cultura patriarcal. Por lo que concierne a los hombres, al contrario, no han sido condicionados ni limitados por su cuerpo:

*“la Humanidad se divide en dos categorías de individuos cuyos vestidos, rostro, cuerpo, sonrisa, porte, intereses, ocupaciones son manifiestamente diferentes. [...] Lo que sí es seguro es que, por el momento, existen con deslumbrante evidencia. Si su función de hembra no basta para definir a la mujer, si rehusamos también explicarla por “el eterno femenino” [...] tendremos que plantearnos la pregunta: ¿qué es una mujer? El mismo enunciado del problema me sugiere inmediatamente una primera respuesta. Es significativo que yo lo planteo. A un hombre no se le ocurriría la idea de escribir un libro sobre la singular situación que ocupan los varones en la Humanidad. Si quiero definirme, estoy obligada antes de nada a declarar: “Soy una mujer”; esta verdad constituye el fondo del cual se extraerán todas las demás afirmaciones. Un hombre no comienza jamás por presentarse como*

---

<sup>32</sup> Pierre Bourdieu (1930-2002) era un famoso sociólogo francés que estudió en profundidad el lenguaje y el cuerpo en sus trabajos de investigación para demostrar cómo esos elementos condicionan el sitio del individuo en la sociedad (relación de poder, sumisión, confianza, discriminación, etc).

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, *Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. Le corps comme signifiant social*, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, p.51-54.

*individuo de un determinado sex o: que él sea hombre es algo que se da por supuesto.*<sup>34</sup> (1949:58).

Esta reclusión de la mujer en lo corporal implica la negación del acceso de ésta a la palabra, un confinamiento al silencio que, finalmente, ha llevado a la mujer a convertir el propio cuerpo en lenguaje. De ahí que la necesidad de dejar hablar al cuerpo se convierta en un espacio propio de la mujer; por no tener un espacio adecuado en la sociedad, el cuerpo se vuelve texto en el que puede hablar, gritar, expresarse y decir todo lo que ha sido reprimido por la sociedad falocéntrica: el pensamiento femenino, la percepción del cuerpo, la sexualidad, el deseo de realizarse de otro modo, lejos de la maternidad, la reivindicación de los derechos. Así, escribir el cuerpo significa, para Cixous, desvelar un espacio de lo “no dicho”. Sin embargo, la escritura femenina no se reduce al cuerpo, aunque cabe considerar que éste la condiciona mucho, hasta tal punto que resalta en el texto de una mujer una subjetividad femenina, como lo reivindica Cixous. Es a partir del cuerpo que se forja, según ella, una retórica y una práctica femenina de la escritura. En efecto, en muchos casos la escritura del cuerpo resulta definir la escritura femenina. Una mujer escribe más con el corazón:

*las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua.* (1995:58).

No obstante subraya que, pese a esa singularidad femenina, cada mujer escribe según su propio estilo, sus propios objetivos y sobre su experiencia propia. No podemos englobar todos los escritos femeninos bajo un solo modelo. En efecto, hay múltiples

---

<sup>34</sup> Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, vol.1, “*Los hechos y los mitos*”, Barcelona, Cátedra, 1949, aborda esa temática del cuerpo femenino como obstáculo para la condición de las mujeres. Explica que las mujeres tienen que deshacerse de su cuerpo, como lo hacen los hombres, para conseguir más libertad y concretizar proyectos fuera de la norma social patriarcal. Recomienda a las mujeres abandonar la vida biológica –o sea no someterse a la maternidad, por ejemplo, ya que dicha maternidad condiciona el éxito social de una mujer en sociedades patriarcales– y seguir el camino de la emancipación adoptando una actitud propia a los hombres. (1949:58).

maneras de tratar el cuerpo en la novela, ya que puede ser modelado por diversos factores como la historia de la persona, su mentalidad, la sensibilidad, la conciencia, el imaginario colectivo o la propia singularidad del autor. En el volumen que lleva por título *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura contemporánea hispanoamericana*<sup>35</sup>, Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales –y otros investigadores que aportan sus trabajos– analizan los diferentes enfoques que suscita la escritura del cuerpo en el marco literario. Entre todos los análisis destaca el de Cristina Peri Rossi, “*El lenguaje del cuerpo*”, en el que afirma que si la literatura no tiene sexo, resulta que los que la escriben sí que tienen uno. La escritora profundiza en su propósito afirmando que durante siglos se asociaba el sexo/el género de un personaje con el de su autor:

*existe todavía la ingenuidad de creer que un yo narrativo o poético masculino debe corresponderse con la posesión de un pene real o imaginario, y que, en cambio, un yo narrativo o poético femenino corresponde a una mujer, es decir, a alguien que tiene vagina.*  
(2003:18).

Entonces se supone que el cuerpo siempre ha sido al centro de las preocupaciones literarias, ya sea por parte del autor como por la del lector. Sin embargo, pese a que existan variaciones en la identificación de un autor con su personaje y que esa relación sea automática, cabe decir que la escritura femenina, como evocado precedentemente con las teorías de Simone de Beauvoir y de Hélène Cixous, se focaliza mucho en el “ser mujer” mediante la existencia concreta del cuerpo en el texto.

No obstante, Cristina Peri Rossi precisa que el cuerpo no ha sido muy tratado en la literatura española, seguramente por la influencia de la Iglesia y los tabúes que se forjaron acerca del cuerpo humano: dicho cuerpo no debía dotarse de una dimensión erótica sino que sólo tenía una función de reproducción. Por ello, los pecados corporales –ya sea el placer sexual, la exhibición– fueron reprimidos y asociados al pecado del alma:

*En el catolicismo el cuerpo tiene gran importancia, se lo persigue porque da placer, se lo martiriza justamente porque es nido del alma [...]. Si peca el cuerpo, peca el alma. [...] Reírse puerilmente de los órganos genitales, o del ano, del culo, de la mierda, considerar su*

---

<sup>35</sup> Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales, *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura contemporánea hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

*simple mención como un desacato, una transgresión, revela hasta qué punto se ha interiorizado la represión del cuerpo.* (Peri Rossi, 2003:14).

Según los países –pese a que se encuentren puntos comunes entre América Latina y España– la visión del cuerpo y su escritura literaria difiere. Así, en el caso de la literatura uruguaya, el cuerpo ha sido el pretexto para dedicarle un culto a la belleza femenina, teñido de erotismo y de pasión, sin disimularlo, “vibrando bajo la sabia caricia o el recuerdo del ser amado” (Aínsa, 2003:31). Sin embargo surge una paradoja en el tratamiento sin tabúes del cuerpo femenino. En efecto, el discurso narrativo relacionado con el cuerpo masculino opta por el encubrimiento y el disfraz, para contener la virilidad (2003:32). Después de las dictaduras del Cono Sur y de los años traumáticos de represión y de castigo –tanto moral como físico– el cuerpo aparece de otro modo y deja de ser embellecido, idealizado para convertirse en una realidad mutilada, en cierta estética del dolor y del trauma. El cuerpo, con sus heridas, aparece como el espejo del alma y de la mente traumatizada por los acontecimientos: “Se descubre entonces la interioridad inquietante, las grietas y los orificios –ojos, labios, oídos, vagina, uretra y ano– por los cuales un apretado mundo cerrado de vísceras y órganos se comunica con el exterior.” (2003:32).

Esa tendencia de mostrar lo “asqueroso” es significativa en la obra de Julio Ricci<sup>36</sup>, la cual suscita la abyección, el disgusto. De sus cuentos se desprende una atmósfera morbosa debida a la situación absurda –la de la dictadura– en la que evolucionan sus personajes.

En otro capítulo, Rita Gnutzmann, de la Universidad del País Vasco, analiza el cuerpo en la novela naturalista argentina y enfatiza el cambio de enfoque que se aprecia en el naturalismo. Si antes de esa época literaria los autores escribían el cuerpo para demostrar su belleza y su perfección, esa nueva tendencia lo coloca en el centro de la sociedad y lo erige como síntoma de los males sociales, políticos, psicológicos. Así se trata de la miseria, de la explotación social, de la violencia –violación, agresión– y de los procesos naturales del cuerpo como la deglución, la digestión, la excreción. La saga novelística de Émile Zola (Francia, 1840-1902) de *Les Rougon-Macquart* (1870) traduce significativamente esa tendencia de exponer el cuerpo en su realidad y con sus imperfecciones, sus secreciones,

---

<sup>36</sup> Podemos citar algunas de sus obras como *Los maniáticos* (1970), *El grongo* (1976), *Cuentos civilizados* (1985), *Cuentos de Fe y Esperanza* (1990).

sus heridas. La emergencia de ese interés por el cuerpo en sus aspectos naturales se asocia al crecimiento de los conocimientos y de las enfermedades adquiridos por médicos famosos como Claude Bernard, François-Joseph Moreau, Prosper Lucas o Charles Letourneau.

El naturalismo argentino trató el cuerpo en sus aspectos subversivos, como el sexo, el alcohol, la locura y también el sentido político que podía sugerir la corporalidad. Rita Gnuzmann da profundidad a su discurso al afrontar el tratamiento del cuerpo y de la sexualidad en las novelas burguesas de Cambaceres, *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887). El personaje principal de *Sin rumbo* no encuentra sentido en su vida, por ese motivo se refugia en el sexo y en las orgías con mujeres, descritas con sensualidad y animalidad:

*Al cruzar una sobre otra las piernas, alzándose la pollera [Donata] mostró el pie, un pie corto, alto de empeine, lleno de carne, el delicado dibujo del tobillo, la pantorrilla alta y gruesa, el rasgo amplio de los muslos y, [...] las puntas duras de su pechos chicos y redondos. [...] en la actitud avarienta del que teme que se le escape la presa, arqueado el cuerpo, baja la cabeza, las manos crispadas, un instante se detuvo a contemplarla. Después, fuera de sí, sin poder dominarse ya, en el brutal arrebató de la bestia que está en él corrió y se arrojó sobre Donata. (1885:55).*

El cuerpo y sus actos son descritos con crudeza, traduciendo perfectamente el estado de ánimo del personaje y los deseos ardientes que suscita en la protagonista la presencia del cuerpo femenino medio desnudo. Cabe precisar, sin embargo, que esas líneas fueron consideradas como subversivas por ser demasiado explícitas y por poner el énfasis sobre un acto íntimo sin ningún tipo de tabú. Además del sexo los escritores naturalistas argentinos trataron el cuerpo mediante los efectos del alcohol. En las últimas décadas del siglo XIX se produjo en Argentina un incremento del alcoholismo. Este problema de orden sociológico fue estudiado por la medicina y los sociólogos y se estableció una relación clara entre alcohol y clases miserables de la sociedad. De ahí que Segundo I. Villafañe, en su novela *Emilio Love* (1888), ponga en escena a un joven burgués con una herencia alcohólica que va a sumirse en los excesos del alcohol.

En definitiva, como hemos podido apreciar con anterioridad, el cuerpo en la literatura es objeto de cuestionamiento y se expresa con una infinidad de lenguajes. Puede ser tanto sublimado, cándidamente sugerido, como expuesto sin tabúes, incluso degradado.

De cualquier modo el cuerpo refleja el ser: puede hablar por sí mismo o conllevar signos que definan a un individuo. Es un espacio tanto íntimo como público que da muestras de una personalidad o de una psicología particular y, también, un espacio que tiene sus propios códigos lingüísticos para comunicarse. Así, en *El cuerpo en que nací*, el cuerpo se sitúa en el centro de la narración y es, para la protagonista, el medio que le permite concienciarse de su singularidad y del “ser mujer”.

\* \* \*

## *E- La trayectoria vital y literaria de Guadalupe Nettel*

### **II.E.1. La trayectoria vital de la autora**

Guadalupe Nettel es una autora mexicana nacida en Ciudad de México, en el año 1973. Ella nació con una mancha blanca en la córnea y, por ese motivo, llevó una infancia bastante difícil, integrando la idea de que era una niña diferente por estar ciega a medias, por la manchita en su ojo. Como lo cuenta en su autobiografía, sus padres intentaron remediar esa deficiencia que presentaba en la vista. Sin embargo, en el México de los años 70, los progresos en medicina no eran tan avanzados como hoy en día. Por esa razón siempre se sintió diferente, a causa de la peculiaridad de su mirada, y ese defecto físico – hoy subsanado– hizo que sus cinco sentidos se desarrollaran hasta extremos insospechados, convirtiéndola en una niña sensible, curiosa, intuitiva y observadora, dueña de un imaginario tremendamente personal.

Guadalupe Nettel vivió en México durante una parte de su infancia. Sus padres la educaron en un entorno muy liberal, debido a las tendencias de los años 70, como el movimiento hippies y la liberación sexual asociada con la emancipación cada vez más significativa de las mujeres. Además México, en esa época, era un país de acogida para los chilenos y otros pueblos latinoamericanos que huían de las dictaduras del Cono Sur, como la de Pinochet y conoció gran efervescencia. Mientras era adolescente, su madre, por estudiar un doctorado, decidió mudarse a Francia, a Aix en Provence, con sus dos hijos, Guadalupe y su hermano. Allí la chica fue aprendiendo a vivir con su hándicap y a sentirse cada vez más segura de sí misma, pese a que el camino resultó largo y difícil, con encuentros negativos y experiencias poco agradables; discriminación, traición, marginación. Ya adolescente, regresó a México para vivir en casa de su abuela, algunos años después de haber dejado su país de origen, retomó el contacto con su padre, que se llevó varios años en prisión, mientras estaba creciendo al lado de su madre.

En cuanto a sus estudios, cabe considerar que Guadalupe Nettel fue licenciada en letras hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, realizó un Doctorado en Ciencias del Lenguaje en París, en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Además, realizó una tesis doctoral titulada “¿Cómo se modificó el concepto de la libertad en la obra de Octavio Paz?”. De ahí partió la inspiración de escribir más tarde un libro sobre ese mismo autor.

Hoy en día la autora mexicana, totalmente bilingüe, vive entre París y Barcelona. Por lo que concierne a sus proyectos más actuales, Guadalupe Nettel dirigió hasta el 2010 la Revista 0, con Pablo Raphael (escritor/periodista mexicano, nacido en 1970). Este proyecto resultó corresponder al perfil de Guadalupe Nettel, porque promovía las intersecciones entre las culturas iberoamericanas y francófonas. Además ha colaborado muchas veces con distintas revistas y suplementos literarios francófonos e hispanohablantes como *L'atelier du roman*, *L'inconvénient*, el periódico francés *Libération*, *Quimera*, *Cultura de La Vanguardia*, *Qué leer*, *Confabulario*, *El Ángel*, *Letras Libres* y el periódico español *El País*.

### **II.E.2. La obra de Guadalupe Nettel**

Guadalupe Nettel ha trabajado diferentes géneros literarios. Fue conocida primero como escritora de cuentos. En la actualidad ha publicado cuatro libros de cuentos: *Juegos de artificio* (1993), *Les jours fossiles* (2003), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), y *El matrimonio de los peces rojos* (2013). En cuanto a sus novelas, cabe considerar que escribió tres: *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011) y *Después del invierno* (2014). Además redactó dos ensayos: *Para entender a Julio Cortázar* (2008), y *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014). Éste ensayo se basó en la tesis doctoral que Guadalupe Nettel redactó algunos años antes. En estos momentos es una autora conocida y reconocida, ya que ha publicado en varias antologías de diferentes países como España, Francia, México, India, Alemania, Eslovenia, etc.

Con la finalidad de acercarse a la obra de Guadalupe Nettel, además de la presentación de *El cuerpo en que nací*, quisiera hablar del libro de cuentos que primero me inspiró, *El matrimonio de los peces rojos*, y de su gran novela *El huésped*.

*El matrimonio de los peces rojos* es un volumen de cuentos que reúne cinco narraciones intensas que Guadalupe Nettel construyó estableciendo el paralelismo entre la condición humana y la condición animal. Constituyen varias reflexiones sobre las reacciones naturales frente a situaciones de la vida: la vida en pareja y sus dificultades según las experiencias individuales, la defensa de su territorio y de su propiedad, la maternidad –deseada o no– y la protección de los seres queridos. Son cuentos que tratan con sencillez y metáforas interesantes las crisis del ser humano según su edad y las etapas primordiales, ya sea adolescente o adulto. Más allá de los cuentos y de las historias en sí,

Guadalupe Nettel esboza un cuadro psicológico-social en cuanto al ser humano y a los vínculos muy estrechos que establece con sus iguales, de la misma manera que existen lazos extremadamente fuertes entre animales del mismo clan. De ese modo, son cuentos que plantean varias preguntas existenciales, como la manera de tomar decisiones en la vida, hasta qué punto van a cambiar nuestras trayectorias vitales y dejar huellas, tanto en nosotros como en las personas que nos rodean.

La novela *El huésped* es la primera que escribió Guadalupe Nettel, tras la serie de cuentos. La protagonista, Ana, también como en *El cuerpo en que nací*, presenta alguna extrañeza. En efecto, tiene la íntima convicción de que un parásito –que ha decidido nombrar “*la Cosa*”– habita en su interior y que va absorbiendo poco a poco su vida. Cuando muere su hermano, Diego, se vuelve cada vez más paranoica y teme que también sufra ceguera. Dicha ceguera, en el texto, se presenta como una de las vidas alternativas que existen en una ciudad tan grande como la Ciudad de México. A lo largo de la novela se advierte una constante transformación en Ana. Y poco a poco su ceguera va avanzando. Esa circunstancia cambia la manera en la que ella percibe las cosas. En el personaje de Ana encontramos una persistente lucha con “*la Cosa*”, que viene a representar el otro que somos, el “yo disimulado”. La marginalidad y la bipolaridad están muy presentes. Guadalupe Nettel se detiene a observar ese mundo paralelo de los ciegos en la ciudad de México DF, tan invisible y tan visible al mismo tiempo. La novela se caracteriza por situarse en el género fantástico, inspirada ampliamente por la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*). Guadalupe Nettel confiesa que también le fascina la escritura fantástica de Julio Cortázar también. La metáfora del monstruo que va invadiendo el cuerpo como una gangrena se refiere a la capital mexicana en pleno periodo de cambio político, herido por la pobreza, la corrupción, los ideales de revolución frustrados y la gente desencantada, desilusionada.

*El cuerpo en que nací* es la segunda novela que escribió Guadalupe Nettel, en 2011. Como dicho precedentemente, se trata de una autobiografía que la autora inició tras haber dado a luz a su hijo. La autora/narradora/protagonista se encuentra en la consulta de un psicoanalista en el momento en que cuenta su historia. Vienen poco a poco, como olas, los recuerdos, las frustraciones, las reflexiones sobre el pasado. Guadalupe Nettel ofrece al lector un panorama completo de su infancia y de su adolescencia, al que se añaden reflexiones de adulta acerca de los asuntos que derivaron en su construcción personal.

Dicha novela autobiográfica presenta características de confesión y trasporta al lector hacia los meandros más íntimos, complejos y ocultos de los recuerdos de una mujer que fue una niña sufriendo un hándicap. En efecto, las primeras palabras de la novela muestran el tono de toda la obra: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho.” (2011:11).

Esa novela comienza con una reflexión sobre las personas que viven con algunos defectos físicos y que tienen que salir adelante, pese a la discriminación, al rechazo, a la falta de confianza en sí mismos. Como se demostrará más adelante, Guadalupe Nettel muestra otra visión del cuerpo femenino, e incluso del cuerpo en general, sin temer ir a contracorriente de los presupuestos subjetivos construidos por la sociedad.

### **II.E.3. Características de su escritura**

La escritura de Guadalupe Nettel resulta muy particular, porque su trayectoria vital y su anomalía, en cuanto al ojo, condicionaron muchísimo la creación de sus personajes y la tendencia anticonformista que ella presenta. En su narrativa suele mostrar seres inadaptados, seres que encuentran la belleza en lo atípico. Sus características físicas y psicológicas no son las de un ser humano convencional. A sus personajes les puede faltar un brazo, una pierna, los ojos y pueden ser paranoicos, obsesivos y mentirosos a la vez. Todas esas dimensiones son precisamente lo que resalta su escritura. Los universos en los que evolucionan sus personajes son principalmente paralelos al nuestro y mucho más inquietantes.

Además, Guadalupe Nettel suele confesar en algunas entrevistas que a ella le gusta señalar en sus libros cosas que la gente no quisiera mirar. Cuando empieza a escribir una novela o un cuento está pensando en lo que le molesta a la gente, ya sea un elemento de la sociedad, una disfunción física o una enfermedad mental, un lugar en el que la gente no se siente a gusto (hospital, cementerio,...). De ahí surge algo novelesco, al menos cierta materia prima para crear su literatura.

Acerca del compromiso que refleja la obra de Guadalupe Nettel, habría que considerar que le gusta poner el énfasis en la realidad y escudriñar el machismo, ayudándose de un tono humorístico, a veces muy irónico y tajante. Sin embargo confiesa que tiene límites muy claros, para no dejar que sus novelas se impregnen de una dimensión

demasiado polémica, ni transformar sus escritos en panfletos. Así lo manifiesta una entrevista<sup>37</sup>:

*El arte solo puede servir al arte mismo. Para ser creativa tienes que callar al juez que llevas en la espalda, decirle: 'No hables ahora'. Recobrar ese espíritu primordial de juego y de libertad que tienen los niños. Si eso lo pones en manos del juez, no escribes tú.*

Esta lejanía de la literatura de compromiso, la combina Guadalupe Nettel en su vida diaria, con una clara visión política del momento que atraviesa México. Una reflexión que ella expresa de viva voz y, en ciertos momentos, con pasión.

#### **II.E.4. El éxito de Guadalupe Nettel**

Las obras de Guadalupe Nettel, ya sean cuentos o novelas, han sido apreciadas y reconocidas por la crítica. Cabe considerar que obtuvo varios premios.

Los primeros premios que obtuvo fueron en 1991. En efecto fue ganadora, en el género cuento, del XXIV concurso de la revista Punto de Partida, organizado por la dirección de literatura de la UNAM, y también ganadora del Premio de *Nouvelle Jeunes Alliance Française*, organizado por *Alliance Française*. Llegó al segundo lugar en el *Grand Prix International à la Meilleure Nouvelle de Langue Française* para países no francófonos, organizado por Radio France Internationale en el mismo año. Entre el 2007 y el 2009 Guadalupe Nettel ganó Premio Nacional de Cuentos Gilberto Owen (2007), premio franco-mexicano Antonin Artaud (2008) y el premio alemán Anna Seghers (2009).

Tras haber publicado *El cuerpo en que nací*, en 2011, obtuvo dos prestigiosos premios: fue ganadora del III Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero (2013) y del XXXII Premio Herralde de Novela en 2014, tras haber sido finalista para ese mismo premio en 2005.

En el 2007, apareció seleccionada en el grupo de autores conocido como “Bogotá 39”, considerada como una de las mejores escritoras de América Latina. Además la Revista *Gatopardo* la consideró como una de “*las representantes más ilustres de esta*

---

<sup>37</sup> Entrevista a Guadalupe Nettel en la página cultural de *El País* en línea, por Jan Martínez Ahrens, 6 de diciembre de 2014.  
Disponible en este enlace: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/babelia/1417700666\\_856424.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/babelia/1417700666_856424.html)

*nueva generación de autores”*. La revista *Arcadia* y *El País* eligieron *Pétalos y otras historias incómodas* como una de las mejores obras publicadas en el año 2008.

\* \* \*

### III- Análisis de la obra *El cuerpo en que nací*

#### A- *La autobiografía de una mujer y de su cuerpo*

##### **III.A.1. Los aspectos de la autobiografía femenina**

Simone de Beauvoir (Francia, 1908-1986), en *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) afirma que las mujeres se aferran al recuerdo más que los hombres. Numerosas novelas contemporáneas escritas por mujeres, como *El cuerpo en que nací*, presentan el paso de niña a mujer incluyendo el pasaje vital por la adolescencia. La narración pretende, en las novelas autobiográficas, contener el desarrollo de toda una vida y de una personalidad. Guadalupe Nettel relata en su obra las diferentes etapas de su vida, desde la infancia –incluso el nacimiento que se evoca en las primerísimas líneas y que tiene mayor importancia por las precisiones que ofrece– hasta la vida adulta, o sea el momento presente. Las historias las cuenta la narradora en orden cronológico. Pese a las idas y venidas entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración, las acciones del pasado que relata Guadalupe Nettel siempre siguen el flujo temporal. Por esa razón podemos añadir que respeta la lógica de la novela de formación.

Lo que ancla la novela de Nettel en el género autobiográfico es el compromiso de la autora por contar la verdad al lector. En efecto, para dar muestra de su fidelidad al pacto autobiográfico y justificar que lo que va a contar la autora es su propia vida, Guadalupe Nettel cuida las precisiones en los detalles que forman parte de su historia. Ya sean nombres de personas, datos temporales y espaciales muy concretos, recuerdos y sensaciones íntimas, todo en *El cuerpo en que nací* garantiza al lector la adecuación entre identidad del narrador/protagonista e identidad del autor. El nombre del narrador coincide con el nombre del autor y, por último, el narrador se debe identificar con el personaje principal desde una perspectiva retrospectiva. Desde el principio nos situamos frente a un relato que pone en escena a personajes que existen, en lugares que corresponden exactamente a la realidad. Cuando ella habla, por ejemplo, del barrio de Aix en Provence y de la residencia “Les hippocampes” en la que vive con su madre y su hermano durante su estancia en Francia, muestra al lector una serie de datos precisos para que él también se sitúe en el espacio y pueda verificarlo todo:

*Nuestro barrio se llamaba Les hippocampes y era considerado la parte más conflictiva de la ZAC (zona de urbanización concentrada), construida en las afueras de la ciudad. [...] El colegio en el que nos habían inscrito no estaba en el mismo lugar, sino un poco más cerca del centro. Se trataba de la escuela pública más progresista de todo Aix y sus alrededores. [...] Se llamaba La Maréchale y para llegar a ella desde nuestra casa bastaba con subirse a un autobús en la glorieta que había frente al edificio. (2011:104-105).*

*Después de varios años de vivir en Les hippocampes, de asistir cada mañana al Jas de Bouffan, de comer durante el periodo de clase con Djamila y con Cello y pasar las vacaciones entre mis vecinos del barrio, terminé por olvidar, al menos parcialmente, el mundo del que venía [...]. (2011:165).*

Además, si tuviéramos que definir la autobiografía con una sola característica, nos inclinaríamos por el empleo de la primera persona para contar la historia. En efecto, resulta evidente decir que la autora incluye sistemáticamente el “yo” o a veces el “nosotros”, que define a la protagonista acompañada de un miembro de su familia o un amigo. Con esos pronombres personales, Nettel proyecta innegablemente al lector dentro del espacio autobiográfico, un espacio sumamente personal en el que va conociendo no sólo a un personaje ficticio sino también a una persona real. El narrador no cesa de incluirse en la narración: la focalización interna es uno de los elementos indispensables para que podamos hablar de autobiografía. Además, bien precisa la autora que el libro va a tratar de ella en exclusiva, y no de otros de personajes. Incluso añade que si habla de otros personajes, es porque forman parte de su vida pero su evocación queda al margen de lo que ella quiere contar concretamente: su vida. Al principio escribe lo siguiente que sirve de acto de fe al pacto autobiográfico:

*No hablaré demasiado de mi hermano pues no es mi intención contar o interpretar su historia como tampoco me interesa contar ni interpretar la de nadie, excepto la mía. Sin embargo, para desgracia de mi hermano y de mis padres, buena parte de su vida se entrelaza con la mía. Aún así, quisiera aclarar que el origen de este relato radica en la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama completa, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo*

*respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o en el juego. (2011:17).*

La novela en primera persona resulta cada vez más frecuente en el entorno literario. No obstante, cabe notar que la novela en primera persona escrita por mujeres tiende al autoanálisis: “*De la autobiografía de va hacia el autorretrato.*”<sup>38</sup> Biruté Ciplijauskaitė, en su obra *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, asigna en la literatura escrita por mujeres la existencia de un proceso de concientización de escritura femenina, asociado a con las experiencias individuales del pasado. También se liga dicho proceso a temas como la sexualidad, el aborto, la maternidad o la elección de una profesión. Son esos los principales temas que las escritoras contemporáneas cuestionan en sus novelas, mostrando al lector nuevas miradas sobre el universo femenino. Este proceso de concienciación que propone Ciplijauskaitė trata del despertar de la conciencia de la niña y, más tarde, el despertar de la conciencia de la mujer:

*La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. [...] proponemos considerar las modalidades siguientes: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político, el llegar a afirmarse como escritora. [...] la técnica muy interesante del “espejo de las generaciones” para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. [...] la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. (1988:37-38).*

*El cuerpo en que nací* parte de ese proceso de concienciación de ser mujer y del deseo de asumirlo mediante la escritura. Guadalupe Nettel busca en su memoria los recuerdos que la marcaron a lo largo de su trayectoria, desde la inocencia de la niñez hasta la edad madura, considerando el periodo de la adolescencia. Muy temprano la autora/narradora/protagonista percibió la condición de las mujeres en la sociedad y se opuso a los prejuicios y a la discriminación justificada sin escrúpulos por el “ser mujer”. Con las olas de recuerdos que invaden sus pensamientos, toma cada vez más conciencia de quién es y de lo que su cuerpo podía procurarle, a medida que crecía. El descubrimiento de

---

<sup>38</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

la sexualidad es un elemento clave de la concienciación de la niña en cuanto a la evolución del “ser mujer” que se manifiesta en el propio cuerpo:

*Las escaleras de mi edificio jugaron un papel en mi educación que mis padres nunca sospecharon. [...] llevé a cabo un descubrimiento importante relacionado con mi cuerpo. [...] Uno de mis juegos favoritos consistía en subir a saltos, de dos en dos, los escalones de barro y bajar resbalando por el barandal de hierro que había para detenerse. Era algo que yo había practicado muchas veces pero de manera bastante inocua. Sin embargo, esa tarde, por una razón que no sabría explicar, la sensación se reveló sorprendentemente agradable. Era como un cosquilleo, justo arriba de la entrepierna, que exigía repetirlo una y otra vez, cada vez más rápido. [...] Aquellas sensaciones me abrieron, en cuestión de segundos, las puertas al mundo paradisiaco del onanismo, como quien accede a una segunda dimensión o descubre una sustancia psicodélica. (2011:31-32).*

Como autobiografía femenina contemporánea, la novela de Guadalupe Nettel pretende deshacerse de los prejuicios, tanto en el nivel del contenido –no vacila en decir lo que piensa verdaderamente, incluso cuando se opone al sistema patriarcal, por ejemplo– como en el nivel formal. En efecto, desde un punto de vista formal, la novela no se construye con un esquema tradicional, puesto que la narración autobiográfica se desarrolla en un monólogo de Guadalupe Nettel en el sillón de una psicóloga. Así, cuando el lector imagina el tiempo de la escritura, no tiene la imagen de una mujer que escribe sus memorias o que ve su vida desfilarse a través de sus pensamientos, a solas, sino que está frente a un cuadro bien preciso: una mujer que necesita ir al psicólogo y que le llega a contar toda su vida. Con ese esquema podemos imaginar que la autora no tiene ninguna intención de escribir una novela autobiográfica sino que lo que hace es relatar lo que ha dicho a su médico. Biruté Ciplijauskaitė, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* explica la tendencia de las escritoras contemporáneas a escribir siguiendo formas de narración diferentes, como para deshacerse de las formas clásicas de elaborar una narración:

*El procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino es la subversión. A medida que cambian las*

*estructuras sociales se hace más evidente la necesidad de reflejarlas –o incluso anticiparlas– en la escritura. La subversión se extiende a todos los niveles y aspectos: temas, tradiciones literarias recogidas, modelos estilísticos y lingüísticos. [...] Christiane Rochefort<sup>39</sup> resume el nuevo propósito muy escuetamente: “écrire vraiment consiste à désécrire”. Un modo particularmente adecuado para salirse con voz nueva de las normas establecidas en la novela “clásica”, o sea, decimonónica, es la narración en primera persona. (1988:205).*

Además, por lo que concierne el tiempo autobiográfico, *El cuerpo en que nací* se construye mediante el contrapunto entre el pasado, el presente e incluso el futuro. En efecto, la escritura de esa novela privilegia las prolepsis y las analepsis, al establecer un puente entre el pasado recordado y el presente de la enunciación. En un número considerable de momentos de la novela, navegamos entre el tiempo pasado, con la narración de los acontecimientos que marcaron a la autora y el presente, que se introduce sin ningún tipo de transición y en el que el presente comparte su opinión acerca de lo que ha contado:

*Después de aquel partido de fútbol, mi abuela baño a mi hermano amorosamente. También le preparó la cena, lo llevó a la cama y permaneció junto a él hasta que se quedó dormido. Yo en cambio tuve que irme a mi cuarto con el estómago vacío, pues esa noche no había comida para lo seres transparentes. [...] opté por la resistencia. Mi consigna –una consigna idiota que adopté sin darme cuenta y he mantenido casi toda la vida– consistía en evitar a toda costa que consiguieran hacerme llorar. [...] Sin embargo, ¡cuánto lo necesitaba en aquel momento! (2011:59).*

*Mi madre regresó ese verano. No tuvimos mucho tiempo para asimilar la noticia. Recuerdo que su presencia me resultó sorprendente, sin saber cuándo había dejado de creer en su retorno. Las dos habíamos cambiado durante esos diez meses. (2011:99).*

Numerosas son las incisiones en el texto que traducen la palabra y el pensamiento de la narradora adulta. Con esas irrupciones de la autora/narradora en la narración de la

---

<sup>39</sup> “Escribir consiste verdaderamente en ‘des-escribir’.” Christiane Rochefort, *C’est bizarre l’écriture*, Paris, Grasset, 1970, p.134.

vida de la protagonista, el lector no tiene ninguna duda en cuanto a la veracidad de los hechos narrados, ni acerca de la perfecta adecuación entre la identidad común de las tres entidades. Autora, narradora y protagonista son una sola persona.

También cabe precisar que esa incorporación del presente y el hecho de oír la voz adulta de la narradora justifican aún más la verdadera identidad de la protagonista y la correspondencia con la autora. Permiten establecer vínculos entre la autora adulta y la protagonista niña, ya que a muchos acontecimientos narrados se hace corresponder con la opinión personal de la autora, a partir de sus retrospectivas. Este movimiento de ida y vuelta es para Jean Starobinski “el indicador del estilo autobiográfico” (1970:258)<sup>40</sup>. Según Starobinski el estilo autobiográfico no es la “forma” que se añade al “contenido” sino que se define como un desplazamiento hacia el pasado y hacia una personalidad diferente; en este caso la personalidad de una niña o de una adolescente según el momento que nos está contando Guadalupe Nettel. Esos saltos temporales permiten confirmar el “yo” en el momento de la escritura, constituyen un medio de reforzar el pacto autobiográfico que teoriza Philippe Lejeune.

*El cuerpo en que nací* es la primera autobiografía de Guadalupe Nettel. La escritura de tal obra se inscribe en el contexto actual de crecimiento de las novelas femeninas escritas en primera persona, ya sea en Francia, Estados Unidos, Inglaterra, España o América Latina. En muchas de esas novelas la protagonista no es sólo mujer sino también escritora. Por tanto trata de su emancipación en dos niveles ya que al autoanálisis se une la necesidad de expresarse mediante la escritura. Darío Villanueva, en *La novela lírica*, se refiera a la escritura como un camino hacia la autorrealización (1983). Además Tony Tanner, en *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, considera a la escritura como una compensación que tienen las mujeres para liberarse del encarcelamiento que supone su cuerpo (1979:111). Eso es justamente lo que se manifiesta en la novela autobiográfica de Guadalupe Nettel: la escritura autobiográfica del cuerpo permite a la autora no sólo realizarse como mujer e imponerse sino también aprehender mejor su cuerpo para liberarse de ello. De entrada, el lector percibe que el libro gira en torno a ese cuerpo que resulta difícil asumir, tanto como ese mismo cuerpo condiciona las actuaciones de la protagonista. Al final de la novela, Guadalupe Nettel afirma lo siguiente:

---

<sup>40</sup> Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », en la Revista *Poétique*, Paris, 1970.

*Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él. (2011:194-195).*

Estas líneas reflejan claramente los beneficios de la autobiografía en la aprensión del cuerpo por su autora. En el caso de Guadalupe Nettel, poner el cuerpo en el centro de las preocupaciones y obsesionarse con ello resulta finalmente una manera de escapar del encarcelamiento que supone y permite a la narradora deshacerse de sus temores y de sus dudas. Como afirmaba Seneca, nadie puede ser libre si es esclavo de su cuerpo. Por eso resulta imprescindible verbalizar lo que sentimos, describir el dolor, las sensaciones, asumir el malestar y no rechazarlo. Y así, poco a poco, aceptarse tal y como somos, tal y como nacimos. Las siguientes líneas reproducen las últimas palabras de Guadalupe Nettel sobre este proceso de escritura como catalizadora de los miedos:

*Después de todo [...], las dudas no me dan tanto miedo. Poner en cuestión los acontecimientos de una vida, la veracidad de nuestra propia historia, además de desquiciante, debe tener algo saludable y bueno. [...] Mi propio cuerpo, que desde hace años ha constituido el único vínculo creíble con la realidad, me aparece ahora como un vehículo en descomposición [...]. El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más definitivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías. (2011:195-196).*

Por tanto percibimos hasta qué punto la autobiografía sirve de catarsis para las mujeres, ya que la escritura permite que se sientan bien con ellas mismas y con lo que les define, ya sea un rasgo de su personalidad, una obsesión o también un cuerpo que no se corresponde con los cánones estéticos de su época. Siguiendo las etapas vitales de Guadalupe Nettel a lo largo de *El cuerpo en que nací*, bien constatamos que, a medida que va avanzando la narración, la protagonista toma el poder de su cuerpo y se resigna a haber nacido como ha nacido.

### **III.A.2. Los personajes femeninos y el conflicto entre las generaciones**

*El cuerpo en que nací* pone en escena a varios personajes que forman parte de la vida de la protagonista. Los que desempeñan un papel más importante en la autobiografía de Guadalupe Nettel son su madre y su abuela. Sin embargo las relaciones entre ellas se caracterizan por una tendencia conflictiva permanente; estos conflictos traducen inevitablemente la diferencia de edad y, por supuesto, divergencias de opinión en cuanto al papel de la mujer y a su condición en la sociedad. Así me parece importante tratar de las características de esas relaciones conflictivas que surgen con mucha frecuencia en la novela.

#### **III.A.2.a. La relación con los padres**

En *El cuerpo en que nací*, la visión del cuerpo y la construcción personal resulta extremadamente vinculada con las relaciones que la protagonista tiene con los miembros femeninos de su familia, su madre y su abuela. En efecto, forman las tres –abuela, madre, niña protagonista– un tríptico femenino, representando cada una un esquema de mujer y cierta concepción de la condición femenina, de su papel en la sociedad y de su grado más o menos elevado de rechazo al sistema. Parece que el cuerpo de la niña protagonista es el soporte de las relaciones. Así, para la madre, el cuerpo de su hija representa una imperfección que tiene que resolver, ya que si no se mejora su ojo o su postura, significará el reflejo de cierto fracaso en su papel de madre. En efecto, sería esa deficiencia física la prueba de la imperfección de la madre que encarna su hija. Por lo que concierne a la relación con la abuela, el cuerpo de la niña –tanto más cuanto que tiene deficiencia visual– es sinónimo de debilidad, asociada a la condición de la mujer. De todos modos, la situación infantil de la protagonista acentúa ese sentimiento de inferioridad y de relación desequilibrada con los otros miembros adultos de su familia.

Más allá de ese conjunto de relaciones personales y de visiones diferentes según las mujeres de la novela, cabe decir que otro elemento importante engloba todo lo expuesto: la época de los sesenta, en la que nació y creció Guadalupe Nettel, época que corresponde en México a una nueva manera de concebir la educación. Así, la narradora pone de relieve las nuevas formas de educación que se impulsaron durante la década de los setenta y ochenta, en las que el infante construye el centro de atención de las prácticas pedagógicas:

*Eran los años setenta y mi familia había abrazado algunas de las ideas progresistas que imperaban en ese momento. Mi escuela, por ejemplo, era uno de los pocos colegios Montessori de la Ciudad de México (ahora hay uno en cada esquina) [...]. No había pizarrón ni pupitres dispuestos frente a la maestra que, por cierto, no respondía a ese mote sino al de “guía”. (2011: 20).*

La protagonista vive las consecuencias de la nueva educación y de los nuevos modelos de familia mucho más abiertos a los temas de la sexualidad, aunque en el fondo sigan existiendo ciertos tabúes. Las contradicciones propias de la época (entre querer ser francos y abiertos con los hijos, por un lado, y exigentes y reservados, por otro), provocan en la protagonista ciertos conflictos que no logra resolver del todo, debido a estas confusiones. Los padres quieren mostrar la ilusión de que son muy libres al hablar con los hijos, mientras siguen haciendo cosas sin advertir a los hijos. El ejemplo más significativo en *El cuerpo en que nací* es la manera en que la protagonista conoce el divorcio de sus padres, sin que ellos hayan prevenido a los hijos –los cuales resultan los primeros en sufrir tal decisión–:

*Con el pretexto de que los padres de un niño de mi escuela acaban de divorciarse, a la hora de ir a la cama y leer el cuento de cada noche, mamá y papá introdujeron en nuestro cuarto un libro que explicaba con dibujos cómo una sola familia podía tener dos casas. Poco a poco, mi capacidad deductiva me llevó a comprender que si insistían tanto en el tema era porque a nosotros también nos estaba sucediendo. A pesar de todos sus errores, reconozco que mis padres tuvieron el buen gusto de no pelearse jamás en nuestra presencia. [...] Quizás haya sido por eso por lo que la noticia resultó tan incomprensible para nosotros y también tan dolorosa. Por más libros que hayan puesto entre mis manos, por más explicaciones previas, tardé casi una década en comprender que habrían de vivir separados definitivamente. (2011:37).*

Los padres de Guadalupe Nettel quieren tener buena conciencia acerca de la educación de sus hijos. Sin embargo, por muy perfectos que intenten ser en su papel de padres responsables y coherentes, muy a menudo se contradicen. La madre, sobre todo, promueve un modelo de educación libre pero resulta que le cuesta conformarse a ese ideal. A la madre le parece natural hablar de sexualidad y de deseo sexual con sus hijos, sin

embargo ella reprime a la niña cuando confiesa que se masturba en las escaleras y que le procura cierto placer muy diferente del que había sentido hasta entonces:

*Mis padres no querían mentirnos al respecto, pero tampoco les resultaba fácil luchar, como pretendía, contra la tradición de misterio en la que ellos mismos habían sido educados. Para facilitarse la empresa, nos regalaron una colección de libros que explicaban la anatomía detallada de los hombres y las mujeres, así como las relaciones sexuales en consecuencia. Sin embargo, antes de que tuviera tiempo de asimilar el tema de la reproducción, mis padres se apresuraron a explicarnos que el uso de los genitales no estaba únicamente destinado a ese fin, sino a otros recreativos como el sexo. [...] En vez de adquirir claridad, las cosas se volvían cada vez más confusas y desesperantes. (2011:24).*

Con esa última frase, resulta evidente afirmar que los dobles mensajes le causan conflicto a la niña y no puede resolverlo satisfactoriamente, por lo que queda más confundida que al principio. Así, pese a lo aparentemente abierto del tema, se vuelven a poner en marcha los mecanismos represivos tradicionales, siguiendo una trayectoria muy confusa en cuanto a la educación de los padres:

*una tarde con toda inocencia, le revelé a mi madre el motivo por el cual pasaba tanto tiempo en las escaleras de servicio y, para mi sorpresa [...], no le pareció ninguna buena idea que su hija se masturbara en un espacio tan expuesto como aquel por el que nadie circulaba [...]. Su reacción fue mucho más cercana a la vergüenza que a la celebración y, como si se tratara de algo casi reprobable, me pidió que hiciera eso únicamente en mi cuarto en el que, por cierto, también dormía mi hermano. (2011:32).*

El sometimiento a la voluntad materna se refuerza tras el divorcio de los padres, ya que será la madre la que se encargue del cuidado y educación de los hijos. A partir de ese momento, el mundo infantil de la protagonista se divide en dos partes distintas, la autoridad materna y la paterna. A la luz de las primeras páginas en las que la protagonista confiesa que le ha costado comprender todas las iniciativas de los padres, incluso cuando ellos formaban una sola entidad de autoridad, es importante observar que la fractura del

entorno familiar y la bipolarización de las autoridades perturbará mucho a la niña, dejándola en una total contradicción, sin puntos de referencia:

*Una vez desmembrada la familia, la tierra se dividió en dos continentes. Empecé a darme cuenta de que mis dos progenitores tenían maneras muy distintas de ver la vida, incluso más de lo que yo suponía. Nosotros pasábamos una semana y media en el hemisferio de mi madre, en el cual el estoicismo y la austeridad eran valores de primera. [...] Otra característica del territorio materno era la certeza de que el dinero era un bien que podía escasear en cualquier momento [...]. Por eso, no soportaba la costumbre de mi padre que consistía en dejar abundantes propinas a camareros o en hacer regalos costosos a sus sobrinas [...]. Lo consideraba un peligro para nuestra educación. (2011:39-40).*

*En el continente de mi padre pasaba todo lo contrario. La austeridad y el estoicismo se convertían en los valores más inútiles y masoquistas del mundo. [...] Bastaba enunciar el deseo de un juguete y encontrarse en el lugar indicado, para que nos lo comprara; poco importaba su precio [...]. Cuando estábamos con él, mi hermano y yo teníamos una libertad total para usar palabras tan altisonantes como quisiéramos –cosa que mi madre no toleraba–, para ver películas de calificación B e ir a la cama más tarde que de costumbre. (2011:44-45).*

Se observa claramente que la madre quiere controlarlo todo, ya sean sus hijos o su marido. De ahí su reacción muy hostil acerca de la discapacidad ocular de su hija y el hecho de refugiarse en los métodos más drásticos posibles para sanar esa diferencia. Es una mujer paradójica ya que promueve la libertad del sexo (2011:42) y, al mismo tiempo, resulta muy cerrada a la situación de su hija. En efecto, no parece sensible a las emociones de su hija ni a las sensaciones que quiere expresar. Al contrario se muestra extremadamente despótica:

*Por si alguien se le escapan las implicaciones de esta promesa, lo que mamá estaba diciendo entre líneas era que no iba a dejarnos en paz un minuto de nuestra vida hasta que alcanzáramos un título universitario útil (cuando menos un doctorado) y luego un trabajo estable gracias al cual pudiéramos ahorrar toda la vida como hacía ella. (2011:41).*

Biruté Ciplijauskaitė, en un capítulo titulado “*El ‘espejo de las generaciones’ en la narrativa femenina contemporánea*”<sup>41</sup>, argumenta que la noción de reflejo es un elemento muy a menudo tratado en la novela contemporánea y realza la concepción de Virginia Woolf a propósito de la continuidad en la representación de la mujer, de una generación a otra: “women could come to know themselves only through an incorporation of the lives of their mothers, grand-mothers, and great-grandmothers”<sup>42</sup>. En el caso de *El cuerpo en que nací*, constatamos que la madre de Guadalupe Nettel hace todo lo posible para reproducir lo que es en su hija, mientras ésta no se adhiere tanto al reflejo que su madre quiere darle. Biruté Ciplijauskaitė añade:

*Según los psicoanalistas, la imagen de la madre es el primer espejo en el que se mira, aún inconscientemente, el recién nacido. [...] Sólo cuando adquiere conciencia de la diferenciación el niño empieza a verse a sí mismo como otro. El espejo, que era identificación en el primer caso, le sirve ahora para la concienciación.* (2004:181).

La joven protagonista quiere absolutamente salir de ese modelo materno ya que le cuesta identificarse con éste. Por la diferencia física que tiene –la deficiencia visual– constata, en cierto modo, que nunca será la que su mamá quiere que sea. De ahí que tome conciencia de la necesidad de construir su propia personalidad, su propio modelo femenino, alejándose de las trayectorias predeterminadas por su madre –y por extensión por su abuela también–. La escritura forma parte de la emancipación de la protagonista acerca de modelos que no le corresponden. En *L’Ecriture-femme*<sup>43</sup>, Béatrice Didier lo explica: “Ecrire, c’est précisément briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage mais montrait au contraire le visage de l’autre.” (1981:241).

Las divergencias entre las dos mujeres se vuelven cada vez más importantes; Guadalupe Nettel lo menciona en un párrafo en la época de la adolescencia. Las dos no se han visto desde mucho tiempo ya que madre e hija pasaron meses la una lejos de la otra. Por muy simple que pueda parecer dicha anécdota, resulta significativa para subrayar la

<sup>41</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p.181-191.

<sup>42</sup> Virginia Woolf, “Men and women”, en Michèle Barrett, *Virginia Woolf on Women and Writing*, London, The Women’s Press, 1979.

<sup>43</sup> Béatrice Didier, *L’Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p241.

manera como la protagonista va construyendo su propio “ser mujer” sin conformarse a la voluntad de su madre –incluso siendo al extremo de lo que esperaría–:

*Mi madre regresó ese verano. No tuvimos mucho tiempo para asimilar la noticia. Recuerdo que su presencia me resultó sorprendente, sin saber cuándo había dejado de creer de su retorno. La dos habíamos cambiado durante esos diez meses. Se la veía más suelta, más desparpajada, como si el tiempo pasado sin sus hijos la hubiera suavizado notoriamente, mientras que a mí me pasaba lo contrario. No sólo era la expresión tensa de mi cara, también mi cuerpo había acusado varias transformaciones: ahora tenía esos pechos incipientes que mi madre miraba de reojo [...]. No le gustaba que me encorvara para ocultarlos, pero ahora ya no se atrevía a pronunciarse al respecto. ¿Acaso su ausencia le había quitado legitimidad para criticarme? (2011:99).*

### **III.A.2.b. El conflicto con la abuela**

Además de los dos espacios –materno y paterno– que dividen el tiempo de la infancia de la protagonista, aparece otro universo que marca a la niña: la casa de la abuela y el nacimiento de una relación conflictiva entre esa mujer y su nieta. Las dos mujeres no tienen la misma visión de la condición femenina. Así, la abuela quiere conservar un esquema patriarcal rígido para educar a su nieta, mientras que ésta no acepta nada de lo que le impone. Lo que percibe el lector es que, por muchos lugares y espacios familiares que haya en la novela *El cuerpo en que nací*, ninguno resulta adecuado para la niña:

*El universo decimonónico al que nos transportó la abuela representaba el territorio menos hospitalario que había conocido hasta ese momento. En ese universo se imponían algunas leyes totalmente arbitrarias, al menos a mi entender, y que tardé meses en asimilar. Varias de ellas, por ejemplo, se basaban en una supuesta inferioridad de las mujeres respecto de los varones. Según su visión de las cosas, la obligación principal de una niña –antes incluso que asistir a la escuela– era ayudar en la limpieza del hogar. Las mujeres debían, además, vestir y comportarse adecuadamente, a diferencia de los hombres, que podían hacer lo que les diera la gana. (2011:56).*

La protagonista, en su condición infantil, no puede oponerse a las reglas que la abuela le impone y debe adecuarse a ellas de muchas maneras como, por ejemplo, incorporar a su atuendo vestidos con encaje y zapatos de charol. El confinamiento en la casa, es decir el espacio privado, es otra de las improntas de las que no puede escapar, pues se encuentra sujeta a su autoridad. Se puede establecer un paralelismo entre ese espacio privado, en el que se obliga a la niña a quedarse contra su voluntad, y ese espacio corporal en el que vive la protagonista, pero del que se siente presa, por no sentirse a gusto con su físico. La mayor razón por la que se opone Guadalupe a su abuela se debe a su visión bastante limitada de la condición femenina. Desde el principio se aprecia que, incluso desde muy pequeña, la narradora es muy sensible a la situación de las mujeres y al derecho que tienen de gozar de los mismos derechos que los hombres. La abuela aparece al final del primer capítulo, cuando la madre se marcha a Francia, deja a los hijos en México, con el objetivo de establecerse allí antes de que pudieran reunirse con ella. La madre de la protagonista decide que tome el relevo la abuela para educar a Guadalupe y su hermano. De esa situación surge la profunda indignación de la niña:

*Como estaba previsto, nosotros nos quedamos en México, en el mismo departamento donde habíamos vivido siempre pero, en vez de mi padre, quien se ocupó de nosotros fue nuestra abuela materna. [...] ¿Por qué mi madre se aferraba a ese viaje aunque tuviera que dejarnos en manos de su anciana y conservadora madre, cuya figura encarnaba justamente el tipo de educación que no había querido darnos? (2011:54-55).*

No obstante, pese a la fuerte autoridad de la abuela, la protagonista no teme resistirse a ella, y se opone afirmando su personalidad. Cabe notar que, a lo largo de la infancia y adolescencia de la narradora/protagonista, se crean mecanismos de rechazo. Entre ellos destaca el hecho de que la protagonista se desquite su ira jugando al fútbol, así como el desafío constante a la autoridad, al hacer lo opuesto a lo que la abuela desea. El fútbol es un deporte al que sólo debían dedicarse los chicos, mientras las chicas tendrían que practicar el baile clásico o aprender a coser. De esta forma el poder autoritario de la abuela es rechazado mediante una serie de conductas, uniéndose al grupo de varones para poder desahogar su enojo a través del deporte. Así, el poder de la abuela queda siempre puesto en tela de juicio, ya que no logra el dominio absoluto que ella desearía tener sobre la niña. La nieta manifiesta el fervor, el anhelo de imponer su propio modo de pensar y de reivindicar su libertad tal y como la entiende, cueste lo que cueste:

*[...] me dediqué a contrariarla en todo lo posible. Yo, que hasta entonces había sido considerada la antisocial de nuestro edificio, empecé a salir cada tarde. No me llevaba con las niñas del seis [...] sino con los futbolistas. Lo que mi cuerpo exigía era sacar a través del ejercicio físico toda la ira que estaba generando. (2011:59-60).*

El papel del cuerpo y la dimensión que adquiere, en esa anécdota, constituye el soporte del rechazo de la autoridad de su abuela. En efecto, lo utiliza mediante el ejercicio físico para mostrar cierta fuerza de carácter simbolizada a través de una fuerza física. El cuerpo ya no es un enemigo en esos momentos sino un reflejo de la resistencia a ese mundo adverso. En efecto, a la niña no le conviene la vida que le impusieron sus padres: el divorcio, la ausencia del padre por una razón desconocida, la custodia temida de la abuela y esa sensación de abandono por parte de la madre. Por sentirse sola en ese contexto de adversidad, y en el que le cuesta alcanzar pleno desarrollo, se protege mediante la resistencia contra la autoridad de la abuela. El desafío a las normas y, sobre todo, a los roles de género impuestos por la abuela, se sostiene como una reacción contra las figuras de autoridad que la rodean. La protagonista sabe que la abuela rechaza el hecho de que las niñas se ensucien o realicen actividades rudas y, pese a ello mantiene su interés en el fútbol:

*Recuerdo que al principio, durante los primeros días de su estancia en nuestra casa, mi hermano pidió permiso para bajar al jardín donde cada tarde se celebraban partidos de fútbol [...]. Mi abuela estuvo de acuerdo, así que salimos hasta que cayó la noche. Cuando volvimos, teníamos la ropa empapada den lodo y varios raspones en las rodillas. Mi abuela nos recibió alarmada. [...] Del estado de las rodillas de mi hermano no dijo nada, del mío en cambio habló como si se tratara de una falta de decencia. (2011:58).*

Sin embargo, el enfrentamiento que se esperaría entre ambas no se produce de manera violenta, pues cuando la abuela finalmente se entera de que la protagonista pertenece a un equipo de fútbol, la ayuda a ser aceptada en el club deportivo. La tensión mantenida durante todo ese tiempo se dispersa gracias al llanto que la protagonista exhibe cuando el club de futbol en el que quiere jugar se niega a aceptarla porque es una chica. Conmovida por las lágrimas de la nieta, la abuela cede y finalmente acepta que la protagonista realice una actividad tan poco femenina:

*La solución que mi abuela propuso fue escribir una carta de reclamo solemne al director de nuestro club deportivo. [...] Aunque su idea me pareció totalmente descabellada no me atreví a contradecirla. Estaba decidida a hacer cualquier cosa para conseguir que me admitieran en esa liga [...]. Además, era la primera vez que ella se interesaba por un asunto relacionado conmigo y, más aún, que se mostraba dispuesta a ponerse de mi parte. Después de criticarme durante tantos meses, de llamarme marimacho [...], había terminado por aceptar mi afición futbolística. El hecho mismo representaba ya una pequeña victoria. (2011:85).*

### **III.A.3. La relación con lo masculino**

Si las relaciones de la protagonista con los miembros de su familia no resultan tan fáciles –sobre todo con las mujeres–, el lector también observa que ella tiene muchas dificultades al establecer un contacto sano y natural con el sexo opuesto. En efecto, la protagonista experimenta desencantos, decepciones y relaciones de desamor. Como ya se mencionó precedentemente, Guadalupe Nettel tuvo una educación muy libre, ya que sus padres querían pronto mostrar a sus hijos un conocimiento de la sexualidad –con explicaciones y a través de relatos–:

*Otra de las ideas dominantes en mi familia era la de otorgarnos una educación sexual libre de tabúes y represiones de cualquier índole. Ésta se llevaba a cabo a través de un dialogo abierto y en ocasiones excesivamente franco sobre el tema, pero también por medio de relatos alegóricos. Durante muchas noches –aunque también podía ocurrir a mitad de la tarde si lo consideraba oportuno– mi madre me contaba una historia de su propia y sorprendente inspiración, aclarando, eso sí, que se trataba de un relato ficticio con propósitos educativos. (2011:23).*

Respecto a dicha circunstancia, la narradora menciona que era demasiado joven como para comprender los aspectos de la sexualidad. Esa prematuridad puede ser una causa de las aprensiones de la chica acerca de una relación con una persona de sexo opuesto. De entrada los prejuicios que tiene a propósito del sexo son negativos, incluso antes de tener su primera experiencia sexual:

*Aunque nadie me lo dijo, no tardé en comprender que el sexo no era únicamente una cuestión de placer como los chocolates: también podía ser la manera de lastimar de forma muy profunda y definitiva a otra persona. (2011:33).*

Sin embargo la mayor causa de sus dificultades atiende a la falta de seguridad que la protagonista tiene a causa de su cuerpo. Como le cuesta aceptarlo como es y se siente presa de su cuerpo, no tiene confianza en sí misma ni en su potencial de seducción hacia el sexo masculino. Durante años, la única presencia masculina permanente de su entorno es la de su hermano, Lucas, con el que Guadalupe Nettel tiene una relación cómplice. Por lo que concierne a su padre, ella lo evoca cada vez menos, tras el episodio del divorcio, ya que él tiene que ausentarse largo tiempo por una razón que desconoce. Más tarde se entera de que su padre fue a prisión durante algunos años. Por tanto, la niña no está concretamente en contacto con los niños de su edad ya que, por no sentirse bien con su físico, se aísla mucho y prefiere quedarse sola:

*De todos los rincones de aquel lugar mi preferido era un árbol situado justo frente a mi edificio y cuyas ramas alcanzaban el departamento en el que vivíamos. Se trataba de un Pirul muy antiguo arraigado sobre un montículo de rocas volcánicas. [...] La sensación que me daba al trepar en él era de desafío y al mismo tiempo de cobijo. Tenía la seguridad de que ese árbol no iba a permitir jamás que yo cayera de sus ramas [...] Se trataba de un lugar de refugio en el que no era necesario encorvar la espalda para sentirse a salvo. En esa época yo tenía la necesidad constante de defenderme de mi entorno. Por ejemplo, en vez de jugar con los demás chicos en la plaza, pasaba las tardes en los tendedores de las azoteas a los que casi nadie subía. (2011:29-30).*

En el segundo capítulo, la protagonista se socializa más cuando decide unirse al club de fútbol. Un día conoce a un chico, Oscar Soldevila, que despierta en ella sensaciones y sentimientos nuevos:

*Fue también en esa época cuando conocí a un chico, un poco mayor que yo, hermano de un jugador del equipo, que lograba ponerme nerviosa con su sola presencia. Se llamaba Oscar Soldevila y vivía en el edificio seis. Recuerdo pocas cosas sobre su persona. Sé por ejemplo que tenía el pelo lacio y un poco largo, un flequillo caía sobre uno de sus ojos al*

*estilo pirata. No puedo decir si era realmente guapo o si mi percepción se debía a la gran cantidad de hormonas que, sin que yo lo sospechara, conspiraban una revolución dentro de mi cuerpo. No era la primera vez que me gustaba un chico, pero sí la primera vez que esa sensación estaba acompañada de semejante producción de estrógeno. (2011:79-80).*

Esas nuevas sensaciones se producen a la edad de la pre-adolescencia que conoce la protagonista. Al leer esa experiencia sentimental, parece que su cuerpo no le plantea problema para fantasear sobre Oscar. Sin embargo, con la madurez, se da cuenta de que dicha relación no era recíproca sino unilateral. En efecto la narración se focaliza en la primera persona del singular y muestra hasta qué punto tenemos una visión errónea de las cosas, por ser contadas desde el punto de vista de la autora, cuando era joven:

*Lo que más recuerdo de Oscar es la sensación de euforia que me producía cuando estaba cerca. Estoy segura de que esa sensación fue recíproca –por lo menos durante un tiempo– pues cada vez que jugaba y metía algún gol era a mí a quien abrazaba para celebrarlo. También hubo una tarde en la que coincidimos en el mismo escondite, mientras los demás jugaban a encontrarse. Durante unos minutos escuché su respiración intranquila junto a la mía [...]. Yo deseaba que ocurriera algo pero no sabía exactamente qué. Y por supuesto nada sucedió. (2011:80).*

Un poco más adelante expresa la desilusión que provocó esa pseudo-relación con el chico. Consulta un libro, que pertenece a su madre y que trata sobre las relaciones de pareja, “para saber qué podía esperar de aquella historia” (2011:80):

*describe exactamente lo que estaba ocurriendo: “por dentro se mueve todo, por fuera nada se mueve. No es conveniente cruzar las grandes aguas”. La época de gloria de nuestra relación debe haber durado unas tres semanas en las que alcanzamos a conversar y a contarnos a grandes rasgos quiénes éramos. Nos veíamos por casualidad. Nunca me invitó a salir, no me pidió mi teléfono, pero en esa época yo ni siquiera sospechaba que ésas fueran las costumbres. [...] escribí su nombre [...], atolondrada por la intensidad de aquella emoción [...] que [...], circulaba por todas partes en mi interior, llenándome de una especie de dicha dolorosa. (2011:81).*

Tras este primer fracaso significativo de la relación amorosa en sentido único, la protagonista comparte su pesar con el lector y pone en tela de juicio su propio ser, enfatizando su aspecto físico que estima poco ventajoso. Ese juicio hacia ella misma resulta muy cruel y muestra hasta qué punto la chica se encierra en un círculo negativo: al no estimarse de forma positiva, no tiene confianza para salir adelante ni tener consuelo después de experiencias sentimentales fracasadas. Al contrario, esos fracasos no le permiten emitir un juicio positivo, pues tiene la certeza de que no puede seducir como las otras adolescentes:

*A pesar del interés evidente que me demostraba, yo me había convencido de que jamás podría gustarle. Cuando miro las fotos de ese tiempo, veo a una niña delgada y larguirucha con una cara bonita. Alguien más bien atractivo y, sin embargo, lo que veía en el espejo en aquel entonces era algo parecido a la oruga que había encontrado la muerte en mi zapato. Un ser viscoso y repugnante. A veces pienso que haberme iniciado en la vida amorosa con tal carencia de amor propio fue el pésimo augurio y determinó mi manera de relacionarme con el sexo opuesto durante los años siguientes. (2011:81).*

Algunos meses después aparece otro chico que no se asemeja a Oscar sino que, por el contrario, le atrae, pues parece tener el mismo carácter que ella: “En segundo de secundaria seguía siendo una niña retraída, en los límites de lo antisocial, pero esta vez en mi salón apareció un individuo que se me asemejaba en temperamento e intereses con quien, extrañamente, simpaticé de inmediato. Se llamaba Blaise.” (2011:137). Blaise representa el alter ego de Guadalupe en el sentido de que es una persona retraída con pocas ganas de trabar amistad con los otros: los dos no se atraen pero justamente resulta una razón, según la protagonista, para garantizar una buena relación. Cabe decir que la relación de confianza y de amistad con Blaise permitió a la adolescente sentirse más a gusto con el sexo masculino, con ella misma y también constatar que todos los hombres no se comportan cruelmente con las mujeres. La amistad con Blaise fue la ocasión de abrirse al mundo y enriquecerse humanamente:

*Blaise no era, ni mucho menos, uno de esos varones de físico musculoso. No me gustaba nada y era claro que, por mí, él sentía algo semejante. Supongo que eso facilitó nuestra relación tan cercana. Hay quienes que aseguran que no existe la amistad genuina entre hombre y mujeres. [...]*

*La presencia de Blaise ese año implicó para mí la salida del solipsismo. (2011:140).*

*Era un ser espontáneo en ese sentido y supongo que por eso la gente se le acercaba fácilmente. Para mí, su amistad fue una puerta de acceso a personas que probablemente nunca habría conocido por mí misma. (2011:148).*

En la misma época la que conoció a Blaise, la protagonista tuvo una experiencia con otro chico, Sebastien, que la destrozó parcialmente. Dicha relación, como la de Oscar, se caracteriza por el desamor y la manera como, de forma exclusiva, la chica ha fantaseado sobre una potencial historia amorosa. En efecto, un chico llamado Cello le anuncia a la protagonista que su mejor amigo, Sebastien, quiere hablar con ella y conocerla. La narradora confiesa que se quedó sorprendida por lo que le había dicho Cello en el patio de recreo:

*Era, desde mi punto de vista, uno de los chicos más atractivos del colegio y, por eso mismo, la supuesta confesión me parecía inverosímil. ¿Cómo ese muchacho que podía escoger entre las diferentes reinas africanas o rubias de la escuela iba a fijarse en una de las intocables que merodeaban subrepticamente por el patio de la escuela? (2011:141).*

Para expresar los sentimientos y la atracción que ella ya siente hacia él, le escribe una carta. No obstante la reacción del chico y su comportamiento decepcionan y humillan a la protagonista: “Sebastien leyó en voz alta y, desde la distancia, reconocí en sus labios algunas de mis palabras cuidadosamente elegidas. Antes de terminar, los dos [Cello y Sebastien] se torcían de risa junto a la reja del patio.” (2011:144). La reacción del chico, frente al cuidado con el que había escrito la carta, muestra hasta qué punto las relaciones de la protagonista sufren un gran desequilibrio. Por muchos sentimientos que ofrezca a un chico, éste no va a considerar el valor de su atención. La historia dolorosa de desamor con Sebastien acaba unas páginas después cuando la adolescente acude a una fiesta:

*de repente la pista se llenó de chicos [...]. Entre ellos, estaba Sebastien. [...] se acercó a nosotros y nos ofreció una cerveza a los tres. [...] Tanta amabilidad de su parte empezó a ponerme tensa. No había olvidado el momento que él y su amigo me habían hecho pasar unos seis meses atrás, y desconfiaba de él. Al mismo tiempo, era tan atractivo. Su actitud esa*

*noche parecía muy distinta a la que ostentaba junto a su amigo italiano. ¿Cómo no querer creerle? (2011:155).*

Mientras surgen los sentimientos pasados acerca de ese chico y la protagonista espera que ocurra algo entre ambos, esa noche, la actitud desinteresada e ignorante del adolescente la desilusiona una vez más:

*Pensaba en todo esto [...], tratando de ubicarlo a lo lejos con la mirada. Entonces los vi bailando juntos a Sophie y a él [Blaise], una de esas canciones románticas que ponían los adolescentes en las fiestas para empezar a abrazarse. No recuerdo cuál fue el tema exactamente. Sólo sé que ya no pude entrar al baño, ni moverme hacia ningún otro lugar. Me quedé ahí, pegada a la pared como quien anticipa sobre su cuerpo la caída de una inmensa bota. Después ambos desaparecieron. (2011:156).*

La última experiencia de Guadalupe Nettel, mencionada en *El cuerpo en que nació* tiene que ver con la estancia veranea en *colonie de vacances*. La adolescente se halla en un campamento mixto con su hermano y una noche, mientras está fuera para asistir a una fiesta en el pueblo y con su gente, conoce a dos chicos que parecen pelearse para llegar a conquistarla: “el objetivo principal de esas tertulias era acabar saliendo con alguien.”, “Me sorprendió agradablemente verlos competir por mi persona.” (2011:163). Esa anécdota en seguida le dio más confianza, por no estar acostumbrada a suscitar tan abiertamente el deseo en el sexo opuesto. Ese pasaje de la novela resulta muy divertido por la manera como se relata la experiencia. En efecto, la narradora emplea un tono humorístico, el cual se opone radicalmente al tono “desesperado” que se asociaba con el relato de los anteriores fracasos sentimentales:

*Nos instalamos en el bar más alejado del centro que tenía una terraza oscura con mesas desocupadas. Ahí me dejé besar hasta que, sobre mi boca, no quedó el menor rastro de inexperiencia. Cuando cerraron, seguimos caminando por callejuelas vacías de piedra blanca. Él, cuyo nombre no tuve la cortesía de recordar, fue de una decencia admirable. Nunca intentó forzarme a nada que yo no deseara hacer. Me invitó varias veces a la habitación que alquilaba, pero yo preferí la calle y sus rincones semiiluminados. Le permití que tocara mis tetas pero sin desvestirme. (2011:163).*

Dicha experiencia, por muy breve que sea, fue un detonante en la confianza que la protagonista ha depositado en su entorno social y, más precisamente, en los chicos: “Ya no sentía la misma aprensión ni la misma desconfianza. [...] Ahora, en vez de causarme recelo, esos chicos me simpatizaban.” (2011:164). Después de ese episodio en la *colonie de vacances*, no sabemos lo que va suceder después con la vida sentimental de la autora. Lo que bien constatamos es que esas experiencias puntuales, incluso las que más desencantaron a la protagonista, le permitieron aprehender mejor el comportamiento del sexo opuesto, mientras estaba, al mismo tiempo, desinhibiéndose y ganando seguridad personal. En última instancia le permitieron darse cuenta de que, pese a la visión negativa que tenía hacia ella misma a causa de su postura o de su ojo, conseguía vincularse con el sexo masculino y llegar a seducirlo.

#### **III.A.4. El cuerpo como espacio y materia ficcional**

Como lo indica el título de la obra, Guadalupe Nettel construye la narración siguiendo el hilo de su reflexión acerca de su cuerpo. En efecto, como se ha mencionado anteriormente, dicho cuerpo tiene gran carga simbólica para la autora y desde pequeña condicionó su personalidad y la relación con los otros. Así me gustaría analizar más detalladamente esa noción de la corporalidad en su papel de construcción de la identidad de la protagonista. Además analizaré la concepción negativa que Guadalupe Nettel tiene de su propio cuerpo.

##### **III.A.4.a. Cuerpo y definición de la individualidad**

El cuerpo en la literatura nos permite tratar una serie de reflexiones acerca de su imagen y de su representación. Cabe observar que el cuerpo representado, incluso en la literatura, también responde a esta serie de normas, al no poder escapar de las regulaciones a las que se somete el/la autor/a. Entre esas normas, podemos evocar el efecto del dogma social sobre un individuo: el cuerpo es idealizado y sumamente sexualizado. Esto nos permite comprender la relación de la autora con su cuerpo imperfecto. Como lo menciona Pierre Bourdieu, sociólogo francés, en un artículo<sup>44</sup> sobre la dimensión social del cuerpo, éste se encuentra vinculado, igual que el cuerpo social, a este cúmulo de reglas que lo ubican en el espacio diegético de una manera determinada y lo posicionan en su mundo. El

---

<sup>44</sup> Pierre Bourdieu, *Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. Le corps comme signifiant social*, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, p.51-54.

cuerpo es, a la vez, materia y signo, y se vive de ambas formas: no sólo como significante y significado sino también como objeto social y discursivo. La separación dicotómica parece diluirse poco a poco, ya que se considera tanto en su dimensión biológica como simbólica.

En *El cuerpo en que nací* la noción del cuerpo es fundamental y constituye el tema central, todo gira en torno a él, puesto que en ése se ponen en marcha una serie de procesos de marginación. Para Guadalupe Nettel el cuerpo es un espacio de determinación identitaria. Basta observar la primera frase de la novela para entender que la relación de la autora/narradora/protagonista con su propio cuerpo es la base fundamental de la narración, de la que derivan la mayoría de los comportamientos y de los pensamientos:

*Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro. (2011:11).*

De entrada, el lector sabe que la construcción de la identidad de la protagonista se va conformando aparte de esa discapacidad visual que tiene desde que nació. Aunque parece una característica asumida por la autora, por ser enfatizada desde el principio, resulta que es todo lo contrario, ya que esa anomalía será un verdadero hándicap físico para Guadalupe, ya sea niña o adolescente, incluso más tarde. Como observamos, la primera marca que nos anuncia la voz narrativa es la condición de discapacidad con la que nace y, a partir de ahí, se irán anunciando las aventuras que vivirá la protagonista a partir de este hecho. Así, la primera característica de su ser-niña no la condiciona propiamente el género, sino la enfermedad, situando a la protagonista en un espacio social distinto con respecto a los demás infantes de la escuela.

Por tanto, podemos afirmar que la novela es la historia de vida de una mujer que vive su cuerpo desde una triple marca: la de género, la de la niñez y la de la enfermedad. Su discapacidad es acentuada por la colocación de un parche durante el día, para obligar al ojo enfermo a desarrollarse en la medida de lo posible. Este objeto, que evidencia el problema visual al exponerlo de forma abierta a los demás, constituye una marca identitaria ya que la separa del resto y la margina en tanto que se la rechaza. El cuerpo

enfermo se aísla de los cuerpos sanos, aun cuando se intenta amoldar y ajustar a los parámetros de normalidad:

*Con ese parche yo debía ir a la escuela, reconocer a mi maestra y las formas de mis útiles escolares, volver a casa, comer y jugar durante una parte de la tarde [...]. El colegio era, en tales circunstancias, un lugar aún más inhóspito de lo que suelen ser esas instituciones [...]. El problema no era el espacio, sino los demás niños. Ellos y yo sabíamos que entre nosotros había varias diferencias y nos segregábamos mutuamente. (2011:12-13).*

Dicha deficiencia visual y la obligación de llevar ese parche para corregir la anomalía, esa particularidad física aparece experimentada como un calvario. En efecto, desde las primeras líneas se repiten las palabras y expresiones relacionadas con el sufrimiento y la obligación vivida muy negativamente; “el lunar estaba condenado a permanecer ahí durante varios años” (el lunar siendo, por extensión, la protagonista que no tiene otro remedio que vivir con ello), “El único consuelo”, “Mientras tanto, les aconsejaron someterme a una serie de ejercicios fastidiosos” (2011:11). A propósito del parche, añade: “Llevarlo me causaba una sensación opresiva y de injusticia. Era difícil aceptar que me lo pusieran cada mañana y que no había escondite o llanto que pudiera liberarme de aquel suplicio.” (2011:12).

Los verbos relativos al protocolo de la cura del ojo sistemáticamente están conjugados en tercera persona del plural. El empleo de esa forma muy impersonal traduce la entera pasividad de la niña frente a ese conjunto de personas que actúan sobre su propio cuerpo para curar la deficiencia. La tercera persona del plural se refiere a un entorno social que la protagonista no conoce muy bien y dicho empleo deshumaniza, en cierto modo, a las personas que la rodean. El comportamiento de los miembros de su familia carecen de ternura: aparecen tantos fríos como los médicos, insensibles frente a los llantos de la niña.

#### **III.A.4.b. El cuerpo como enemigo**

El cuerpo de Guadalupe Nettel, tal y como lo considera ella misma en su novela, resulta un enemigo con el que aprende a vivir, pese a su voluntad. Los principios de su obra dan muestra de un profundo malestar acerca de ese cuerpo del que se siente presa, un cuerpo no deseado que tampoco se corresponde con la normalidad, la del resto de los niños

que la rodean en la escuela. Por lo tanto, ella toma conciencia de su particularidad y acepta identificarse con otros niños que presentan también deficiencias:

*Mis compañeros de clase se preguntaban con suspicacia qué ocultaba detrás del parche –debía ser algo aterrador para cubrirlo– y, en cuanto me distraía, acercaban sus manitas llenas de tierra intentando tocarlo. El ojo derecho, el que sí estaba a la vista, les causaba curiosidad y desconcierto. [...] No había otros niños así en mi colegio, pero tenía compañeros con otro tipo de anormalidades. Recuerdo a una nena, una rubia de labia leporino, un niño con leucemia que nos abandonó antes de terminar la primaria. Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia. (2011:13-14).*

La segregación se efectúa a partir de la separación entre lo sano/enfermo, lo normal/anormal, lo bello/feo, pues además de la discapacidad visual, la protagonista es sometida a una serie de ejercicios para corregir el encorvamiento de su espalda. La noción de fealdad se hace presente, no por el hecho de añadirse un mal hábito, sino por el sobrenombre que “cariñosamente” la madre le da a la protagonista: “cucaracha”. Este animal, ligado a la suciedad y, por ende, a la fealdad, es escogido por la madre para caracterizar la postura de la protagonista. Así, la segregación se hace doble ya que no sólo sufre en la escuela, con niños de su edad, sino también dentro de la casa, por parte de los miembros más cercanos de su familia. Por muy gracioso que la madre pretenda que sea el apodo “cucaracha”, bien constatamos que el cuerpo enfermo es rechazado porque implica un mal. Por ese motivo lo intenta, a toda costa, sanar, para que alcance la posición que debe ocupar –ya se trate del ojo o de la postura–.

A lo largo de la novela, los padres luchan (sobre todo la madre) por corregir los defectos visuales y posturales, como si fuera, incluso, un proyecto ineludible. Vivido como tormento por la protagonista frente a los padres y al cuerpo médico, que no le interesan los reclamos, las francas oposiciones o el llanto que acompaña a las prácticas médicas, pues lo que desean a toda costa es reacomodar ese cuerpo al ideal moderno, aunque para ello se apliquen medidas drásticas. Esa auténtica lucha por corresponder a un ideal, demuestra asimismo una abyección, en este caso, es representada por una discapacidad visual. Dicha anomalía muestra el rechazo de los padres a su propia hija. Sin embargo, los padres no

niegan a su hija en sí, sino que les cuesta aceptar la deficiencia visual que tiene. Con esa anomalía la niña lleva con ella lo insano, el hándicap. La abyección se origina entonces a partir de la oposición a ese cuerpo defectuoso que les devuelve a los padres la imagen de su misma debilidad, fragilidad y dependencia. De ahí el afán por reacomodarlo, como si su hija tuviera que devolver la propia imagen de los padres:

*Pero la vista no era la única obsesión en mi familia. Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio [...]. Cuando miro las fotos de aquella época, me parece que la curvatura en cuestión era apenas perceptible en las poses de perfil. Mucho más notoria resulta mi cara tensa y al mismo tiempo sonriente. (2011:15).*

Con esta última frase “*Mucho más notoria resulta mi cara tensa y al mismo tiempo sonriente*”, la protagonista pone de relieve el sentimiento que la embargaba durante la niñez: la tensión, asociada al estrés producido por la situación familiar de corregir sus defectos y la marginación sufrida en la escuela. Todo, en su entorno, la sume en un malestar personal, ya que ni siquiera puede encontrar consuelo con sus padres. La sonrisa, sin embargo, nos refuerza la paradoja de bienestar que se expresa a través de ella y puede aludir al encubrimiento que la propia protagonista realiza de su malestar. Así, la niñez es vivida como un tormento, lo cual determina la construcción progresiva de su personalidad, ya que la protagonista pasará su primera infancia como un sujeto marginado. Esa condición la afectará no sólo a ella sino también a la familia al completo. La anormalidad se vuelve a instalar como característica del cuerpo enfermo y como estigma de la familia:

*Un verano, finalmente el doctor Pentley anunció que podíamos dejar atrás el uso del parche [...]. Muy cerca de allí había un parque al que fuimos a pasear en busca de un helado, como la familia normal que seríamos –o al menos eso soñábamos– a partir de ese momento. Podíamos felicitarnos: habíamos ganado la batalla por resistencia. (2011:17).*

\* \* \*

## *B- Un bildungsroman como medio de autoconocimiento*

### **III.B.1. Historias mínimas dentro de la historia vital**

*El cuerpo en que nací*, como cualquier autobiografía, se basa en la historia de su autora. El hilo narrativo parte de la vida, de los recuerdos de Guadalupe Nettel, y de sus experiencias personales. A ellos cabe añadir la evocación de personas reales de su entorno familiar o amistoso. Sin embargo, siguiendo el modelo de la mayor parte de las novelas, *El cuerpo en que nací* se compone de una narración principal –la de la vida de la protagonista– que va enriqueciéndose mediante la evocación de episodios vitales que marcaron a la autora/narradora y que participaron de la construcción de su personalidad. Cabe notar que el hilo de la narración siempre sigue la cronología de los hechos. A medida que va avanzando la historia la protagonista no hace más que crecer, es decir que las idas y vueltas ocasionales en el relato sólo ocurren entre el instante del recuerdo y el momento de la narración.

La trama que conduce toda la historia de la autora/narradora/protagonista gira en torno a cómo ella consiguió vivir con esa deficiencia en el ojo, desde el nacimiento hasta la edad adulta. Esa trama se abre en el primer capítulo con su llegada al mundo. A lo largo de las líneas siguientes explica al lector sus características físicas particulares y lo pesado de los primeros años de su vida cuando no tenía otro remedio que ir a ver a una serie de médicos, a la espera de curar su ojo deficiente. Sin embargo la mejora de su situación resultó limitada por la necesidad de esperar que creciera y que se efectuaran progresos en la medicina. Entonces el lector deduce que el hilo de la historia será la vida que llevará con ese ojo, tras la mala suerte del nacimiento y la falta de ayuda por parte de la medicina:

*La obstrucción de la pupila favoreció el desarrollo paulatino de una catarata, de la misma manera en que un túnel sin ventilación se va llenando de moho. El único consuelo que los médicos pudieron dar a mis padres en aquel momento fue la espera. Seguramente cuando su hija terminara de crecer, la medicina habrá avanzado lo suficiente para ofrecer la solución que entonces les faltaba. (2011:11).*

A partir de ese primer episodio se desarrolla otras historias más puntuales que jalonaron la trayectoria vital de Guadalupe Nettel. Así, como evoca su llegada a la escuela con el parche que sus padres la obligaban llevar, el contacto con los otros niños de su edad

en el entorno escolar e incluso la manera como mejor prefería pasarse el tiempo: “Me gustaba subir a los árboles.” (2011:13). Más adelante el lector recupera el hilo de la narración que se centra en el ojo de la protagonista y está proyectado en su entorno familiar con una transición simple pero más bien eficaz: “Pero la vista no era la única obsesión en mi familia.” (2011:15). Dicha frase es el punto de partido de largas páginas que permiten mostrar el entorno familiar, como los pasatiempos de su hermano y de ella misma:

*Mi hermano y yo pasábamos más de cinco horas al día metidos en el agua con las botas de plástico y el traje de baño puestos. [...] Una de las maravillas de esa casa era la abundancia de sus árboles frutales, sobre todo mangos, limones y aguacates. Muchas veces, al volver a la ciudad, llevábamos en el coche cajas de esta última fruta para vender en los departamentos vecinos. Mi hermano y yo nos encargábamos de esa tarea y así juntábamos unos buenos ahorros que despilfarrar durante las vacaciones. (2011:18).*

En la página siguiente Guadalupe Nettel ofrece al lector muchos detalles de la educación que le dispensaron sus padres en la época de los años sesenta. Este apartado es la ocasión para que pueda dar su opinión, retrospectivamente, sobre algunos aspectos absurdos que sustentan de los principios educativos en aquel momento:

*Por fortuna, mi familia no era tan estafalaria. Tenían ideas bizarras acerca de nuestra educación, pero nada que pudiera afectarnos de forma irremediable. Entre las consignas particulares que se habían impuesto, estaba la de no mentirnos. Decisión absurda –desde mi punto de vista– que lograron respetar, durante algunos años, en cosas no tan fundamentales, como la inutilidad de la religión, la existencia de Santa Claus, en quien nunca nos permitieron creer, o en la forma en que los niños vienen al mundo. Vivir bajo esas condiciones también nos situaba al margen de la mayoría [...]. (2011:21-22).*

Dentro de la parte dedicada a los padres, la narradora hace hincapié en algunas anécdotas de su infancia, como esa noche en la que, antes de acostarse, su mamá vino a contarle un cuento re-escrito por ella misma:

*mi madre me contaba una historia de su propia y sorprendente inspiración, aclarando, eso sí, que se trataba de un relato ficticio con*

*propósitos educativos. Recuerdo por ejemplo su versión muy peculiar de “La bella durmiente” más o menos así: « Una tarde fría, de invierno, la reina llamó alarmada al doctor de la corte para explicarle que hacía más de dos meses que no menstruaba. El médico [...] le respondió: “Su majestad debería saber a estas alturas que si una mujer –noble o plebeya– no sangra durante más de treinta días seguidos, lo más probable es que se encuentra preñada.” [...] Y fue así como, en menos de nueve meses, nació una bella princesita a la que llamaron Aurora. » (2011:23-24).*

Si el primer capítulo se centra en la familia de la niña y las reflexiones sobre el sexo y la educación, alternando la historia general de la narradora/protagonista y anécdotas muy a menudo cómicas, en ese capítulo también se enuncian gran parte de los episodios que trastornaron a la niña –le educación sexual, el divorcio de los padres–. De ahí que las primeras páginas de la novela son determinante para el resto de la historia, y tienen un impacto en el momento presente de la narración. No solamente la deficiencia ocular y los tratos médicos ya constituyen un elemento importante en la historia, sino también el divorcio de los padres ocupa unas diez páginas al fin del primer capítulo. La importancia dada a ello en la novela establece un punto de referencia mayor en la historia global de la protagonista, es decir que a partir de ese momento se distingue –en su vida y en la narración también– un “antes” y un “después” del divorcio. Ese periodo corresponde a otro episodio relevante en la infancia de la niña: la ausencia de su padre, añadida a la partida de su madre a Francia para cursar un doctorado: “Éste, doctora Sazlavski, constituye el periodo más nebuloso y más confuso de toda mi vida.” (2011:54).

El capítulo siguiente se centra en la vida de la chica protagonista lejos de sus padres, bajo la autoridad de su abuela con la que no se lleva bien. A la luz de estos episodios narrados en relación con esa mujer, el lector advierte una progresiva afirmación de la chica. En efecto permanece en una postura de resistencia contra las reglas de su abuela y empieza a aceptarse tal y como es. El segundo capítulo de *El cuerpo en que nació* está lleno de anécdotas que traducen el conflicto entre abuela y nieta:

*Aunque nunca dijo una palabra ofensiva acerca de mi escasa visión, criticaba constantemente la postura desgarbada con la que antes se había encarnizado mi madre. Según ella, sobre mi espalda se estaba*

*formando una joroba ya no semejante a la de una cucaracha sino a la de un dromedario. (2011:57).*

*Una vez en la comida, empecé a sentir algo que se movía junto a la planta de mi pie. La sensación era tan perturbadora que me vi obligada a agacharme por debajo de la mesa [...]. empecé a gritar como una histérica. No sé si la abuela no vio al bicho esta vez o simplemente no quiso admitir que se había equivocado. El caso es que me tomó del brazo, me levantó de la mesa donde comían los demás y me encerró en una habitación aparte –exactamente como se saca a un insecto indeseable de la casa para no tener que aplastarlo frente a los invitados–. Desde ese cuarto, la escuché quejarse de mi temperamento y también oí los comentarios que varios de nuestros familiares hicieron en contra de mí y de mi madre. (2011:68).*

La historia de la chica y su construcción personal se hacen mediante esos fragmentos que enriquecen la experiencia de la protagonista y le permiten reflexionar sobre sus actitudes y sus emociones. Párrafos que se centran en el cuerpo jalonan el texto y recuerdan el hilo narrativo de la novela en general, como al mismo tiempo que muestran al lector la evolución física y mental del personaje. En efecto, a medida que vamos avanzando en la lectura, la historia de Guadalupe Nettel se construye cada vez con más detalle: se forjan recuerdos, conoce a nuevas personas, en torno a los que se crean otros episodios vitales, otras historias mínimas y aprende a tener mejor autoestima.

Además el tercer capítulo marca una nueva etapa en la historia de Guadalupe Nettel, pues en él se relata la estancia en Francia durante unos cinco años. Ya adolescente focaliza esa etapa en el entorno social que compartió. Las anécdotas son múltiples, pues la protagonista está en una situación de descubrimiento total en ese nuevo ambiente, en un país que desconoce, al otro lado del Atlántico:

*Tenía once años y era la primera vez que iba a Europa. Todo a mi alrededor me parecía inusualmente viejo, deteriorado y distinto. (2011:102).*

*todo me parecía extraño ahí. [...] Tardé semanas en comprender que las cuentas que hacían mis compañeros [...] eran en realidad simple*

*divisiones de dos dígitos. [...] Otra diferencia radical: ahí el horario escolar se extendía hasta las cinco de la tarde. (2011:108)*

Las anécdotas sobre la estancia en Francia giran en torno a la escolaridad de la chica. En efecto ella se refiere a los chicos y las chicas de su edad con los que traba amistad. Afronta también los métodos escolares diferentes con respecto a su escuela mexicana, a los que estaba acostumbrada, y el lector se entera de que dicha estancia en Francia le permitió estar en contacto con culturas muy diferentes de la suya. Además de la cultura francesa descubrió gente de Magreb (2011:111), chicas belgas y neozelandesas (2011:115) y que muchos de sus compañeros de clase en el colegio tenían orígenes del continente africano (2011:118).

Más adelante la narradora evoca una vuelta temporal a México para disfrutar las vacaciones. Ese viaje hace que cambien las relaciones entre la abuela y su nieta y que la protagonista tome conciencia de que un año pasó y que había vuelto su adolescente:

*Sin embargo, esta vez la ola contenía un elemento nuevo e inquietante: entre los recortes de periódico, los sombreros y la ropa que asomaban de todas esas cajas, pude reconocer mis propios juguetes. Al parecer, se habían incorporado a ese maremágnun todas aquellas cosas que decidimos no llevarnos a Francia. Mi niñez formaba parte ya de aquel pasado movedizo y a la vez presente como nadie en esa casa, como una sustancia arenosa dispuesta a engullirlo todo en el menor descuido. (2011:127).*

Respecto a la época de la adolescencia, el tercer y el cuarto capítulo se centran en las historias de amor/desamor entre los chicos y la protagonista. Son etapas de la vida de Guadalupe Nettel que resultan importantes, ya que participan de la mujer que va a ser años después. Como para muchos adolescentes, ella también vive periodos de duda y de desilusión en cuanto a sus relaciones con el sexo opuesto. Ya mencionamos antes que la mayor parte de esas dificultades se deben a la falta de autoestima que tiene la protagonista. Pese a que se observe un cambio en las relaciones de la muchacha con los chicos de su edad en el quinto capítulo –en comparación con las experiencias desilusionadas precedentes– la narradora no cesa de recordar al lector hasta qué punto resulta para ella una dificultad difícil de superar. Por ello el sexto y último capítulo de la novela casi se dedica por completo a la espera de la operación quirúrgica de su ojo, además de la vuelta

definitiva a México y de la experiencia del instituto. De ahí que todas las historias mínimas dentro del relato de su trayectoria vital parezcan señalar el camino, hacia una salida exitosa tras una vida marcada por cierto trauma:

*Cuando su obsesión en contra de la marihuana se apaciguo por fin, mi madre entró en una campaña por una nueva causa que, una vez más, tenía que ver directamente conmigo. Tras confirmar con un médico que ya había rebasado la etapa de crecimiento (medía más o menos lo mismo que ahora), le pareció oportuno organizar un evento que había estado esperando durante diecisiete años: la operación de mi ojo derecho. Según me explicó, había ahorrado desde mi nacimiento para poder costear el precio de una cirugía en el mejor hospital de Estados Unidos, en cuanto a trasplante de cornea se refiere. (2011:189-190).*

Sin embargo resultó que esas esperanzas finales, en cuanto a curar el ojo con éxito y facilidad, se desvanecieron.

*Al día siguiente, cuando llegamos al consultorio, el doctor Isaac Zaidman nos recibió con una gran sonrisa en los labios. Felicitó a mi madre por el resultado de los primeros análisis: gracias a los ejercicios, el nervio óptico funcionaba de maravilla y a pesar de todos los años en los que había dejado de usarlo. Sin embargo, lo referido al cristalino no era tan esperanzador. La retina parecía totalmente pegada a éste, lo cual complicaba mucho la extracción de la catarata. En pocas palabras, si cortábamos ahí, corríamos el riesgo de vaciar el ojo de su líquido y de convertirlo en una pasa. Por esos motivos, desaconsejaba por completo la operación. (2011:193).*

De ahí que, en cierto modo, la protagonista esboce un punto definitivo a esa historia mayor de ojo. Los resultados de los médicos le dejan entender que no tiene otro remedio que vivir como nació y que ello forma parte de su historia personal.

### **III.B.2. El proceso catártico de la escritura**

En el psicoanálisis la noción de narrativa se ha vinculado principalmente a la memoria, o sea a los distintos modos en los cuales el paciente organiza su historia –muy a menudo su historia infantil–. El analista puede ser visto como creador, constructor de la

interpretación, como lector de narrativas, discursos o textos, expresados en forma verbal y no verbal. Con esas funciones incluso puede desempeñar el rol de personaje.

En *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*<sup>45</sup>, Biruté Ciplijauskaitė ofrece una definición sumamente interesante de la novela psicoanalítica:

*La novela psicoanalítica indaga el subconsciente siguiendo un método determinado. Lleva al paciente a evocar la infancia, intentando descubrir las causas secretas que han moldeado el estado de ánimo presente. [...] La meta final es la misma: encontrar el “yo” auténtico y ver cómo se ha formado. La búsqueda de identidad es el gran tema. Muchas de las novelas de concienciación incluyen elementos psicológicos. (1988:85)*

Esa misma investigadora, en *La construcción del yo femenino en la literatura*, en el capítulo titulado “*Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra*”, afirma que cuando las mujeres escriben novelas, el motivo es que ellas necesitan encontrarse. La escritura tiene una dimensión de búsqueda de nuestro ser y responde a una necesidad psicológica de definirse y de afirmarse:

*Más de un crítico ha afirmado que la mujer escribe siempre la misma novela, buscándose. Algo de verdad hay en ello: basta pensar en Jane Austen, H.D., Tusquets o Martín Gaité. [...]. La cuestión de la identidad en formación está siempre presente, ya que la mujer no ha tenido todos los siglos de experimentación y ejercicio que han conferido seguridad al hombre, más capaz de establecer distancia entre el yo que escribe y los personajes que crea. Lo confirman varios estudios de psicología. Por esto tiene interés fijarse más detenidamente en la evolución que se percibe en este re-escribirse y buscarse, y trazar el progreso en la configuración de la protagonista. (2004:326).*

Escribir una autobiografía responde a la necesidad de expresarse públicamente a través de sentimientos íntimos, y de reflexionar sobre la personalidad y las experiencias pasadas. *El cuerpo en que nací* se conforma a esos criterios. Además el lector de esa novela percibe la gran dimensión psicológica que se desprende de sus páginas.

---

<sup>45</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona, 1988.

En efecto, desde un punto de vista formal, la novela autobiográfica de Guadalupe Nettel asume como forma la de un monólogo de la autora en la consulta de su psicóloga, la Doctora Sazlavski. Desde el principio hasta el final de la novela, Guadalupe Nettel hace girar la narración en torno a lo que comparte con esa mujer. En ningún momento la doctora interviene para contestar las preguntas de su paciente, ni interrumpe el hilo de su reflexión. Sin embargo, por muy invisible que parezca ese personaje, la señora Sazlavski es un elemento imprescindible de la autobiografía de Guadalupe Nettel. Es ella la que apela la confesión de la autora y todo el hilo de la narración. Aparece por primera vez en la novela pocas páginas después del inicio:

*Quiero que me diga sin tapujos, doctora Sazlavski, si un ser humano puede salir indemne de semejante régimen. Y si es así, ¿por qué no fue mi caso? Mirándolo bien, no es algo tan extraño. Muchas personas deben padecer durante su niñez ese trato correctivo que no responde sino a las obsesiones, más o menos arbitrarias, de los padres. [...] Quizás en eso radique la verdadera conservación de la especie, en perpetuar hasta la última generación de humanos la neurosis de nuestros antepasados, las heridas que nos vamos heredando como una segunda carga genética.*  
(2011:16).

Con esa primera irrupción del nombre de la psicóloga en la narración, el lector toma conciencia del procedimiento de la totalidad de la novela. Es decir se enfrenta a un monólogo en voz alta dirigido a un especialista en psicología, dentro de un procedimiento de terapia. Ese esquema de narración autobiográfica parece muy original, puesto que el escritor no está sentado frente a una mesa para escribir en silencio la historia de su vida, sino que todo lo escrito en el libro es el producto de la oralidad, en un proceso de terapia acompañada. Además, con ese extracto, nos damos cuenta de que la psicóloga, a la que se dirige la autora/narradora, se queda callada y no contesta a las preguntas. De hecho es la propia narradora la que contesta sus propias preguntas, como si estuviera hablando a solas. El médico le sirve solo para dar inicio al proceso de autoreflexión de Guadalupe Nettel. La doctora Sazlavski es el pretexto mismo de todo el hilo de la narración.

Lo verdaderamente interesante, en esas preguntas que la narradora le dirige es su capacidad para plantearlas y responderlas en tan breve espacio de tiempo. Parece que en el momento de la formulación de sus interrogaciones, la narradora ya tiene las claves para

que avance su reflexión personal y que sea más eficaz su terapia. En efecto, después de las preguntas, Guadalupe Nettel tiene prisa en deducir las cosas y buscar un sentido a lo que relata. El “yo” reflexivo es una característica significativa de la narración de Guadalupe Nettel. Si al principio el lector cree que será la doctora quien le va a indicar las respuestas, advertirá en breve que el proceso de psicoanálisis se desarrolla no con la ayuda explícita de la doctora sino con la simple formulación de los problemas e interrogaciones en voz alta:

*¿Por qué a nadie se le ocurrió responder, doctora Szlavski, que las relaciones sexuales se tienen por amor y que son una forma alternativa de demostrarlo? Quizás habría sido un poco más preciso y menos inquietante, ¿no le parece? Es de suponer que al contarnos todas esas cosas se sentían más responsables y evolucionados que sus propias familias y esa satisfacción les impedía ver el desasosiego que generaban en mi mente. (2011:25).*

La narradora no cesa, a lo largo de la obra, de solicitar a esa mujer transparente, que sólo existe con las conminaciones de la primera. En efecto la presencia de la psicóloga no se impone en la narración sino que es la propia narradora la que le da existencia en el texto. Si no la evocará, no tendríamos ninguna idea de que existe la Doctora Szlavski. Sin embargo, las respuestas que necesita Guadalupe Nettel para entender su vida y las reacciones de los miembros de la familia –o incluso sus propias actitudes– salen con naturalidad a medida que va expresando sus ansiedades o lo que le preocupa. De ahí que supongamos que la escritura tiene una virtud terapéutica. La autora de *El cuerpo en que nací* transcribe la acción de escribir su autobiografía bajo la estrategia de compartir oralmente su experiencia con una psicóloga. Así escribir, para la autora/narradora, responde a la necesidad de contar: contar historias, elegir bien las palabras que mejor sirvan para contarlas y, sobre todo, contar lo que ella ve, siente, lee, imagina, vive.

El hecho de dirigirse a la doctora permite que se organicen las ideas en la mente de la narradora. La memoria se pone en marcha y busca los elementos que quiere contar, en el orden que le interesa, y su formulación permite, en el caso de Guadalupe Nettel, encontrar las respuestas que necesita para salir adelante y asumir su experiencia personal. La memoria es el punto de partida de la creación literaria en el caso de esta autobiografía, sin embargo lo que desarrolla la narración se centra en la resolución de las cuestiones que hacen surgir los recuerdos. Así comprobamos que con cada interrogación la narradora

avanza cada vez más en el proceso de aprehensión de sí misma. Cada interrupción constituye la ocasión para resolver un problema personal, ya sea importante o fútil a los ojos del lector. Incluso, tras la tormenta que invade sus pensamientos en la evocación de un episodio de su vida, siempre logra apaciguarse y ver las cosas con más claridad:

*¿Por qué no nos avisó de esto, doctora? Quizás ellos mismos no estaban convencidos de la conveniencia de esa nueva regla o quizás se dieron cuenta de que el tema de la sexualidad ya nos había rebasado. (2011:36).*

*Durante todas esas conversaciones preparatorias yo había mostrado la máscara de la hija comprensiva que en vez de reaccionar razona y prefiere mutilarse un dedo antes de contrariar a sus ya contrariados padres. ¿Por qué hice eso, doctora? Explíquemelo usted. ¿Por qué estúpida razón no armé el escándalo que correspondía? ¿Por qué no les dije lo que realmente estaba sintiendo? Y, sobre todo, ¿por qué no les amenacé con suicidarme o dejar de comer si llegaban a separarse? ¿No ve en esa actitud tan acartonada y complaciente de mi parte un signo premonitorio de toda mi patología actual? Quizás, de haber actuado como correspondía, hubiera podido intervenir positivamente en su decisión de desmembrar nuestra familia y, sobre todo, evitar la debacle que poco después habría de venírsenos encima y que en aquel entonces nadie sospechaba. (2011:38).*

*¿Qué le parece, doctora Sazlavski, aterrorizar de tal forma y sin ninguna certeza a niños de esas edades? “Normal en una mujer trastornada, que atraviesa un periodo particularmente duro”, me dirá usted con toda razón, pero en esa época no se nos ocurría mirar de esa forma a nuestra progenitora, sino como al pilar más sólido de la familia. (2011:53).*

Escribir es también nombrar las cosas. Dicha acción es una forma de estructurar, jerarquizar, dar sentido a lo que le sucede a un individuo e intentar mejorar en la comprensión de los hechos. La escritura juega un doble papel: el de contar historias y también, mediante el relato, ordenar y aliviar las tensiones del narrador.

Las preguntas que jalonan *El cuerpo en que nací*, por otra parte, las podemos interpretar como los pensamientos de la niña que han quedado sin respuestas en el momento en el que se sitúan los hechos narrados. De ahí que se establezca, en los párrafos

dedicados a las preguntas/respuestas, una ida y vuelta recurrente entre la voz de la niña y la de esa misma niña transformada en adulta. La niña que solía ser Guadalupe Nettel está planteando una multitud de inquietudes sobre lo que no comprende: el comportamiento de los padres, lo absurdo de algunas de sus actitudes, la manera cómo hubiera debido reaccionar, la educación particular que tiene, el funcionamiento de la sociedad mexicana de los años setenta. Todo ello muestra que los años que pasaron permitieron que la autora/narradora/protagonista hiciera una introspección sobre su vida y que, en el tiempo presente de la narración, esté dispuesta a entender mejor su propia historia y las relaciones con los miembros de su familia:

*No, doctora Szlavski. Pienso que a mi madre no le guardo rencor, pero sí reconozco un sentimiento de amargura por todo lo que pudo haber sido nuestra relación y no es ni será nunca, a pesar de los buenos momentos que pasamos cada tanto, a pesar de la complicidad que nos une en muchas ocasiones. A veces, sobre todo cuando le ataca alguna de sus crisis de hipocondría que siempre me hacen titubar, imagino el día de su muerte y entonces vislumbro el insondable vacío que dejará cuando eso suceda. (2011.168).*

Además apreciamos que, a medida que vamos avanzando en la obra, encontramos menos preguntas dirigidas a la psicóloga. Se constata una baja de los párrafos de cuestionamiento, los cuales son sustituidos por comentarios de la narradora/protagonista adulta que analiza con más madurez y calma el relato de los capítulos de su vida. Las interrogaciones se convierten en frases afirmativas para dar muestra de la eficacia del ejercicio terapéutico de la escritura. En definitiva el cuestionamiento de toda la vida de Guadalupe Nettel –ya sea los momentos felices, graciosos, tristes, vergonzosos– participa de una iniciativa de reconciliarse con ella misma, dejando de lado sus pesares y remordimientos:

*Después de todo, doctora Szlavski, las dudas no me dan tanto miedo. Poner en cuestión los acontecimientos de una vida, la veracidad de nuestra propia historia, además de desquiciante, debe tener algo saludable y bueno. (2011:195).*

La gran dimensión psicológica que subyace en todo el libro permite al lector establecer una estrecha relación de intimidad con la autora. En efecto, la manera como ella

acepta desvelarse mediante ese ejercicio catártico de la escritura proyecta un ambiente intimista en la novela. El lector se siente espectador de la consulta entre Guadalupe Nettel y su psicóloga y le da la impresión de tener un derecho exclusivo y extremadamente privado a penetrar ese espacio en el que se dice todo, se oye todo y no se avergüenza de nada. La voz narrativa se siente muy libre cuando cuenta sus historias y desaparecen todos los tabúes como el sexo, la masturbación, el hándicap o la vergüenza. De ese modo la escritura, como la palabra oral en el diván de un psicoanalista, invita a la desinhibición y se convierte en un refugio, al amparo de todo juicio exterior. Le agrada tanto más al lector cuanto que la autora le deja entrar tan fácilmente en su espacio personal.

### **III.B.3. Una novela de formación**

*El cuerpo en que nací*, por su gran dimensión autobiográfica, pone en el centro de su narración a la autora Guadalupe Nettel: por ello es imprescindible tratar del carácter de “novela de formación” que presenta esa novela. En efecto desde el principio el lector sigue la historia de una niña que va aprendiendo de la vida, que va dándose cuenta de las relaciones humanas y va creciendo en un contexto y en un entorno particular. La novela de formación se asocia a la voluntad de su autor de contar su historia, poniendo también el énfasis sobre una época bien definida. Este contexto es inevitablemente el elemento mayor que condiciona la formación de la protagonista, pues corresponde a una serie de principios educativos, sociales, religiosos que no pueden sino influir en la trayectoria vital de los personajes. Guadalupe Nettel nace en los años 70 y esa época implica una completa revolución social e ideológica para los movimientos pacifistas y anticapitalistas hippies. México tiene una frontera directa con los Estados Unidos y, por ese motivo, fue influido por el contexto social de aquel momento. Al conflicto con Vietnam y la Guerra Fría se oponen una nueva generación de jóvenes que reivindican su libertad sexual, su libertad de movimientos y su derecho a la protesta. Los modelos de la familia cambian poco a poco y el sistema patriarcal no es tan marcado según las franjas de la sociedad.

La autora crece en una familia cuyos padres tienen mucha sensibilidad hacia esos cambios. Promueven una comunicación absoluta en la pareja, una educación sin tabúes para responsabilizar temprano a los hijos y la madre no resulta sumisa a cualquier yugo masculino. Al contrario constatamos que tiene mucha fuerza en las decisiones de la familia. De ahí que sea en ese contexto en el que comience la vida de la protagonista:

*Eran los años sesenta y mi familia había abrazado algunas de las ideas progresistas que imperaban en ese momento. Mi escuela, por ejemplo, era uno de los pocos colegios Montessori de la Ciudad de México (ahora hay uno en cada esquina). Sé que en esa época había instituciones donde los niños podían hacer literalmente lo que les diera la gana. Podían, para no ir más lejos, incendiar las aulas de clase sin por ello ir a la cárcel ni sufrir castigos contundentes. En mi escuela, en cambio, no teníamos ni una libertad absoluta ni una asfixiante disciplina. No había pizarrón ni pupitres dispuestos frente a la maestra, que, por cierto, no respondía a ese mote sino al de guía. [...] A esas fiestas acudían por ejemplo niños cuyos padres vivían en trio o en otras situaciones de poligamia y, en vez de sentirse avergonzados, se jactaban de ello. Los nombres de mis contemporáneos constituyen otro vestigio elocuente de esa época. Algunos respondían a las tendencias ideológicas de la familia como “Krouchevna”, “Lenin”, incluso “Soviet Supremo”, a quien apodamos “el Viet”. [...] otros a cultos más personales como “Clítoris”. Éste era el nombre de una niña hermosa e inocente –hija de un escritor infrarrealista– que no comprendía aún el agravio que le habían hecho sus padres y que, para su desgracia, no contaba con ningún apodo. (2011:20-21).*

La educación que le dispensaron sus padres y, sobre todo, la gran libertad de comunicación sobre el sexo marcaron a la protagonista. En su novela reconoce que hay muchos detalles respecto a esa circunstancia que conoció demasiado temprano y que algunos discursos de sus padres no eran adecuados cuando tenían sólo los seis años:

*Sin embargo, antes de que tuviera tiempo de asimilar el tema de la reproducción, mis padres se apresuraron a explicarnos que el uso de los genitales no estaba únicamente destinado a ese fin, sino a otros recreativos como el sexo. Si bien los hijos eran producto del coito, el objetivo de un encuentro como ése no era el de engendrar nuevas vidas, al menos no en la mayoría de los casos. (2011:24).*

Dicha libertad de palabra con los hijos participó de la formación de la niña cuando creció, ya que el lector observa que no quedan tabúes en la narración. En efecto Guadalupe Nettel emplea las palabras adecuadas para hablar de sexo, de placer o de emociones y no calla las cosas, pese a que seguramente personas de mentalidad puritana podrían considerar

como inapropiado en una novela. Mediante la narración de ese contexto educativo la narradora va construyendo la personalidad del personaje, pues ése condiciona los sentimientos, los conflictos externos e internos de la chica, las convicciones, las opiniones y las dudas que tiene. La novela de formación se recrea mediante una alternancia entre el personaje y la época en la que vive. La focalización interna de *El cuerpo en que nací* da aún más consistencia al relato ya que la historia se narra por dentro, con la voz de la autora/narradora/protagonista.

Además la mirada madura y retrospectiva de la narradora permite al lector observar los cambios de opinión y las reflexiones de la protagonista entre el momento de la acción y el de la descripción. Toda esa trayectoria vital la llevó a escribir un libro y a hacer una carrera en el entorno literario. Por lo que concierne a su trayectoria artística, algunos pasajes de *El cuerpo en que nací* tratan sobre el gusto de la chica por la escritura y, sobre todo, la lectura. Desde las primerísimas páginas encontramos referencias literarias que traducen por las tendencias y los autores que inspiraron a la autora y que compusieron la cultura familiar:

*Por esas fechas –yo debía estar comenzando la primaria– empecé a adquirir el hábito de la lectura. Había empezado a leer un par de años atrás, pero, dado que ahora tenía un acceso continuo al universo nítido al que pertenecen las letras y los dibujos de los libros infantiles, decidí aprovecharlo. Leía cuentos principalmente, algunos más o menos largos como los de Wilde y los de Stevenson. Prefería las historias de suspenso o de miedo como El retrato de Dorian Gray o El diablo en una botella. También leía con frecuencia un volumen de leyendas bíblicas que tenía mi padre [...] El paso a la escritura se dio naturalmente. En mis cuadernos a rayas, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clase que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. [...] (2011:19).*

*Se sabía [su padre] de memoria una enorme cantidad de historias tomadas de Las mil y una noches, Herodoto y la Biblia. [...] Los cuentos más espeluznantes cobraban, narrados por él, un tono increíble humorístico. (2011:39).*

*No leía [su madre] libros sobre la educación (seguramente pensaba que nadie podía enseñarle), en cambio leía religiosamente a Wilhelm Reich y su teoría del orgasmo como curalotodo. (2011:42).*

El entorno cultural de sus padres refleja el eclecticismo de la época y participa de la progresiva construcción personal de la chica y la lleva a interesarse por la escritura como medio de expresión. En efecto Guadalupe Nettel sintió la necesidad de refugiarse y de concebir la escritura como una forma de liberación. En muchas ocasiones la narradora recuerda su aislamiento y, gracias a la escritura, va a vivir un episodio que la sacará de esa situación de exclusión:

*Aquellos de mis relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla. La maestra no tardó en darse cuenta y, movida por una extraña solidaridad, decidió organizar una tertulia literaria para que pueda expresarme. No acepté leer en público sin antes asegurarme de que algún adulto se quedaría a mi lado esa tarde hasta que mis padres vinieran a buscarme, pues era probable que a más de uno de mis compañeros les diera por ajustar cuentas a la salida de clases. Sin embargo, las cosas ocurrieron de forma distinta a como yo esperaba: al terminar la lectura de un relato en el que seis compañeritos morían trágicamente mientras intentaban escapar de una pirámide egipcia, los niños de mi salón aplaudieron emocionados. Quienes habían protagonizado la historia se aproximaron satisfechos a felicitarme, y quienes no, me suplicaron que los hiciera partícipes del siguiente cuento. Así fue como poco a poco adquirí un lugar particular dentro de la escuela, había dejado de ser marginada, pero esa marginalidad ya no era opresiva. (2011:19-20).*

Un poco más adelante la protagonista abandona la escritura para practicar el fútbol y valorar mejor su cuerpo. Sin embargo esos primeros pasos, al principio de su vida, en la escuela primaria, y el contacto con los libros se caracterizan como una oportunidad para desarrollar una reflexión sobre ella misma. En efecto, como mencionamos en el apartado que dedicamos a la autobiografía, la escritura es un medio de concienciación para la niña. Poco a poco consigue seguir un camino formativo que la lleva a volverse “mujer” y asumirse tal y como es. En definitiva la novela es, en un proceso de autoformación, un

espacio en el que el autor puede experimentar, expresarse y reflexionar para forjar su identidad.

\* \* \*

## *C- La importancia de la dimensión espacial*

### **III.C.1. La dimensión del espacio en la trayectoria vital de la protagonista: lugares comunes, viajes y desarraigo**

En *El cuerpo en que nací* la dimensión de los cambios espaciales que se relacionan con la protagonista resulta muy importante. Ya sea para vivir en otro país, o bien acudir a una serie de ciudades para buscar un buen médico, la protagonista aparece marcada por esa profusión de lugares, por ello cobran sentido en su trayectoria vital. La mayor parte de la novela transcurre en México, pues es el país de origen de Guadalupe Nettel. El lector no conoce desde el principio que la novela comienza en México, aunque más adelante la narradora da indicios espaciales que nos permiten deducirlo: “El médico que más frecuentábamos oficiaba en el hospital oftalmológico de San Diego, justo detrás de la frontera, donde vivía la hermana de mi padre.” (2011:14).

El lugar de la infancia, la casa y el apartamento de la familia, es evocado más adelante cuando la protagonista está narrando parte de su infancia. Al fijarse en la manera en la que narra esos recuerdos, el lector se da cuenta de la profunda ternura que siente la protagonista al evocar esos lugares sinónimos de armonía familiar:

*Entre los buenos momentos que tuve con mi familia, recuerdo en particular los fines de semana que pasamos juntos en nuestra casa de campo, situada en el estado de Morelos, a una hora de la Ciudad de México. Mi padre había adquirido aquel terreno justo después del nacimiento de mi hermano y construyó una casa diseñada por mi madre con ayuda de un prestigioso arquitecto. (2011:17-18).*

La simple evocación de la casa de campo activa la memoria de la narradora y hace surgir progresivamente episodios y anécdotas que caracterizan los momentos vividos. Dicha casa se asocia innegablemente con la armonía familiar y el periodo antes del divorcio y de la pérdida de puntos de referencia por parte de la niña. Incluso las descripciones muestran la imagen de un jardín del Edén lejos del caos y de la agitación del mundo, en el que encontramos árboles, frutas, arroyos y en el que la inocencia prevalece:

*Detrás de la granja había un arroyo transparente donde solíamos bañarnos con bolsas de plástico para cazar renacuajos y ajolotes, esos*

*animales misteriosos que Cortázar habría de mitificar en un cuento. [...] Una de las maravillas de esa casa era la abundancia de sus árboles frutales, sobre todo mangos, limones y aguacates. (2011:18).*

No obstante ese equilibrio, y la felicidad asociada a la casa de campo, va a cambiar después del divorcio de los padres, teniendo un sabor más amargo:

*Debo decir que, tras su separación, mis padres hicieron todo lo posible por preservar la unidad familiar. Por lo menos una vez a la semana comíamos juntos en casa y muchas veces viajamos en familia durante el verano. Con ambos también pasamos estancias más o menos largas en nuestra casa de campo. Ese simulacro de felicidad era bastante extraño. Al final nos quedaba siempre una sensación de nostalgia por lo que podíamos haber sido y no habíamos llegado a ser, pero era mejor que nada. (2011:46).*

Frente a ese lugar de la casa en el que la niña se siente feliz y segura, rodeada de su familia, la escuela se define como un espacio hostil en el que le cuesta sentirse bien y trabar amistad con los demás. Se siente diferente de sus compañeros de clase y no consigue adaptarse a la escuela. Se pasa el tiempo escribiendo historias sobre los otros niños como si fuera una “oportunidad de venganza” (2011:19): por ejemplo coloca en escena a esos personajes en situación de peligro para mostrar la impresión de que ellos tampoco son intocables y, que como también ella, pueden sufrir. Con la presencia de la maestra consigue ser menos marginada en el seno de la clase. No obstante cabe decir que, por mucha ayuda que tenga por parte de su maestra para integrarse en la clase, su hermano y ella siempre serían diferentes, por haber perdido la inocencia que caracteriza a los niños. Un poco más adelante, nos enteramos de que ella está al margen del entusiasmo infantil que caracteriza a la escuela, sobre todo en la época de la fiesta de Navidad:

*Cada vez que un hombre gordo con barba postiza y el característico traje rojo aparecía en los pasillos de los centros comerciales a los que acudíamos, mis padres se acuclillaban para susurrarnos al oído que se trataba de un impostor, “un señor disfrazado sin otra manera de ganarse la vida”. [...] Nuestros compañeros de escuela, en cambio, sí creían en toda esa parafernalia y por supuesto la disfrutaban. Con toda inocencia, escribían sus cartas del fin de año, pidiendo tal o cual regalo, cartas a veces exageradas que sus padres procuraban cumplir al pie de la letra.*

*Varios de esos papás se acercaron a nosotros a la salida de la clase para suplicarnos que no reveláramos el secreto. (2011:22).*

Después de la descripción de la casa de campo, la narradora se centra en el apartamento en el que viven en la ciudad. Tarda bastante en evocarlo pero le dedica una larga descripción. Ésta aparece más fría que la de la casa de campo, por lo urbanístico del entorno. Sin embargo el edificio y los alrededores tienen cierta ambivalencia: por muy delimitados que sean, ofrecen a la niña una libertad bastante importante. De ahí que ese espacio de la vivienda y del edificio se convierta en un terreno para jugar:

*Como dije antes, mi familia y yo vivíamos en un conjunto habitacional constituido por casi veinticinco edificios. A pesar de ello, era un lugar agradable para pasar la infancia. Cada edificio contaba con una aérea verde donde los niños sociables se reunían por las tardes para jugar y los asociales nos dedicábamos a mirarlos desde lejos. También había una explanada muy amplia en la que era posible patinar o andar en bicicleta, en un espacio con columpios y otros juegos metálicos por el estilo. En la época del parche, me gustaba subir sola la escalinata de un tobogán de casó dos metros por el que solía resbalar. [...] Los límites de la unidad estaban marcados al este por la avenida Insurgentes y al oeste por un club deportivo ubicado en el mismo lugar donde años atrás se habían llevado a cabo las Olimpiadas de 1968. [...] También había una pirámide, una iglesia –habría sido más democrático poner una sinagoga– y un supermercado estatal de dimensiones enormes para la época. (2011:28-29).*

El terreno para jugar que representaba el edificio y el apartamento se transformó en un terreno más hostil después del divorcio de los padres. En efecto el padre de la protagonista deja el departamento para vivir en otro lugar. De ahí que el mundo de la niña se divida en dos partes distintas: el espacio materno regido por muchas reglas pesadas para los niños –espacio que se asocia más tarde a la abuela– y el paterno, en el que los niños pueden hacer lo que quieran. El apartamento familiar, que ya no lo es, se convierte en una vivienda más asfixiante, a causa de las restricciones de la madre: “el estoicismo y la austeridad eran valores de primera”. (2011:40). Sin embargo, pese a esos elementos negativos que no facilitaron la educación de la niña, la narradora reconoce lo siguiente:

*La casa de mi madre era el lugar donde había más vivido siempre y consideraba mío. Ahí estaba el árbol al que subía para bajarme la adrenalina después de cada escena de terror. Trenzados con los recuerdos de esos golpes están también los recuerdos de sus abrazos a la hora de dormir, de sus manos frotando alcohol en las plantas de mis pies durante las noches de fiebre y de sus palabras tiernas. (2011:44).*

Además cabe decir que, por su condición física, los padres llevaron a la niña a varios lugares cuyos hospitales tenían buena reputación para curar el ojo. Sólo son lugares que evocan sin describirlos concretamente: no obstante la lista de los hospitales frecuentados muestra hasta qué punto su familia estaba lista para recorrer los mejores hospitales del continente a la espera de un cambio positivo en la vista de su hija. Desde las primeras páginas Guadalupe Nettel nos da a conocer esas ciudades. Sin embargo esos lugares tienen un sabor de desilusión para la niña y para su familia. Los lugares cambian, las palabras asociadas a ellos, no:

*Mis padres y yo visitamos oftalmólogos en las ciudades de Nueva York, Los Ángeles y Boston pero también Barcelona, Bogotá, donde oficiaban los célebres hermanos Barraquer. En cada uno de esos lugares, resonaba el mismo diagnóstico como un eco macabro que se repite a sí mismo, postergando la solución a un hipotético futuro. (2011:14).*

Uno de los viajes que marcaron más a la protagonista fue el que hizo con su madre al estado de Sonora. Fue también casi el único que realizó sin su padre, siendo exclusivamente acompañada por su hermano y por su madre. Cabe interesarse en esas vacaciones a otro lugar desconocido, ya que la protagonista se puso en contacto con una comunidad, cuyo funcionamiento se oponía a sus costumbres. La comunidad de Los horcones, a la que la madre lleva a sus hijos, es una comunidad en el sentido propio, marginada, en el que las cosas pertenecen a todos y a nadie al mismo tiempo:

*Durante la cena, nos explicaron sus reglas de convivencia. Escribo aquí las que más marcaron mi recuerdo.*

*Regla número 1: no había propiedad privada. Los objetos no eran de nadie. Ni cepillo de dientes, ni la ropa interior, ni los zapatos, ni la comida o las camas de ese lugar tenían un dueño sino que eran comunitarios.*

*Regla número 2: los hijos también eran comunitarios. Todos los adultos tenían la responsabilidad de cuidar a cualquier niño como si fuera propio.*

*Regla número 3: cada persona tenía una tarea que cumplir dentro de la granja. Generalmente los niños pequeños se ocupaban por ordeñar las vacas.*

*El propósito de nuestras vacaciones, eso nos lo explicó mi madre, consistía en saber si éramos capaces de adaptarnos lo suficiente a ese programa como para mudarnos ahí. (2011:46-47).*

Esa estancia, tan original en esa comunidad, fue importante sobre todo para la chica, si tenemos en cuenta a las personas que encontró allí. Efectivamente esa comunidad tiene como meta la de acoger a niños autistas y a permitirles integrarse, estar atentos a su desarrollo psicológico y físico. La narradora cuenta un episodio y comparte una reflexión suya relativos a ello:

*Al verlos correr sobre la hierba, muertos de la risa, abrazarse y hacerse cariños en el pelo, me dije que si alguien tenía un problema ahí no eran ellos sino todos los demás. Era la primera vez que me enfrentaba a la segregación de personas “diferentes” o, como suele decirse todavía, “con algún defecto”. Me dije quizás, de haber nacido en esa comuna, a mí también me hubieran puesto en una casa aparte, lejos de otros niños, los “normales” que trabajaban como bestias para integrarse a su sociedad; esos niños que desde mi llegada a la granja no habían dejado de preguntarme qué me había pasado en el ojo y por qué motivo tenía su centro una nube tan densa, como de aguacero; esos niños que en el fondo de mi alma compadecía desde la certeza de que, tarde o temprano, mi madre entraría en razón y nos llevaría de vuelta a casa. (2011:50).*

El viaje que más contribuyó a construir la personalidad de la chica y a definir su trayectoria vital fue la estancia en Francia, en Aix en Provence. El tercer capítulo se abre sobre esa mudanza de la familia de Guadalupe Nettel –la madre, el hermano y ella– y pone el énfasis sobre la importancia de esa nueva experiencia al otro lado del océano Atlántico. La primera descripción que realiza de la ciudad es muy positiva al principio, pero la evocación del barrio en el que van a vivir contrasta con el carácter agradable de Aix, que ya se describió antes:

*En octubre de 1984, mi madre, mi hermano y yo nos fuimos a vivir al sur de Francia. Pasamos casi cinco años en Aix en Provence, una ciudad con ruinas romanas que conoció su apogeo en el siglo XV, durante el corte del rey René. Aix está llena de vestigios de aquel esplendor remoto. La ciudad es conocida como una de las más burguesas y esnobes de ese país. Sin embargo, a pocos kilómetros del centro, existen también uno o dos barrios considerados de alta delincuencia y fue ahí donde nosotros encontramos una casa. [...] Tenía once años recién cumplidos y era la primera vez que iba a Europa. (2011:102).*

En última instancia el espacio del barrio no resultaba tener tan mala fama:

*Nuestro barrio se llamaba Les hippocampes y era considerado la parte más conflictiva de la ZAC (zona de urbanización concentrada), construida en las afueras de la ciudad. [...] El colegio en el que nos habían inscrito no estaba en el mismo lugar, sino un poco más cerca del centro. Se trataba de la escuela pública más progresista de todo Aix y sus alrededores. [...] Se llamaba La Maréchale y para llegar a ella desde nuestra casa bastaba con subirse a un autobús en la glorieta que había frente al edificio. (2011:104-105).*

Aix en Provence y sus pueblos se asemejan a los nuevos espacios que explorará y nuevas personas que conocerá en el camino. El colegio francés, en el que está la niña, es un lugar de encuentros que le permiten salir poco a poco de la soledad y de la imagen de poco sociable que solía tener: ella tiene algunas compañeras de clase como Julie o Céline (2011:106). Será sobre todo en la época del instituto cuando la chica se integra con sus compañeros y encuentre a muchos jóvenes de su edad, de todos los países: “En esa nueva escuela había chicos provenientes de muy diversos países, la mayoría situados en el continente africano.” (2011:118).

Sin embargo, cabe precisar que los primeros tiempos en Aix fueron, para la chica y para su hermano, un periodo de pérdida de puntos de referencia. El desarraigo que vivieron fue memorable, ya que Francia tiene muy pocos puntos comunes con México, ya sea por lo que concierne a las ciudades, la gente, o también al funcionamiento de la escuela. A propósito de ello, varias veces la narradora pone el énfasis sobre las diferencias existente entre los dos sistemas escolares: “Tardé semanas en comprender que las cuentas que hacían mis compañeros debajo de una casita, semejante a la raíz cuadrada, eran en realidad

simple divisiones de dos dígitos. En México los cuadernos son inequívocos” (2011:108), “Otra característica desconcertante de la escolaridad francesa nos sorprendió a mitad de la primera semana después de nuestra llegada.” (2011:110). La adaptación a la “ley del recreo” en el instituto fue también un poco difícil al principio pero al final la protagonista consiguió apropiarse el espacio del recreo como los demás:

*Para sobrevivir en un entorno como aquél, tuve que adaptar mi vocabulario al argot –mezcla de árabe con francés del sur– que se hablaba a mi alrededor y mis modales a los que imperaban en la cantina. A los doce años, el tiempo pasa aún muy lentamente. Aunque provenía de una familia instruida y bien acomodada, el hecho de convivir varios años con inmigrantes pobres, siendo a mi vez una inmigrante pobre, de una cultura y una lengua distinta a las locales, hizo que acabara identificándome con esa nueva condición y también con el entorno. (2011:120).*

Esa última frase, por muy significativa que sea, tiene que ser matizada por la idea de que la familia de la protagonista y ella misma siguen teniendo mucho apego a su país de origen. En efecto, incluso después de un año de estancia, no han cortado el vínculo que les une con México:

*Aunque llevábamos más de un año en Francia, México seguía siendo omnipresente en nuestras vidas. A diferencia de muchas familias emigradas, nosotros seguíamos hablando español en casa, salvo cuando estaba el novio de mi madre, y a veces incluso en su presencia. No es que pensáramos todo el tiempo en la vida que habíamos dejado atrás o que comparáramos el DF con Aix, cosa que muy raramente hacíamos, sino que, de cuando en cuando, nuestro país llevaba a cabo grandes desplantes de protagonismo en la escena internacional. (2011:121).*

A medida que va pasando el tiempo y va creciendo la chica, esos lugares ya no tienen tanto misterio y, sobre todo, la protagonista ha ido acostumbrándose a ellos. Dicha circunstancia se manifiesta a partir de una anécdota que cuenta sobre los caramelos franceses:

*Entre la parada de autobús y el colegio, había una tienda de dulces y papelería (en México las tiendas de dulces suelen ser y expendio de*

*cigarrillos o farmacias). [...] Debo decir que durante el primer año los dulces franceses me resultaban un poco sosos. Ninguno tenía picante, colores fluorescentes o aspecto radioactivo y eso disminuyo en buena medida mi pasión por ellos. Sus nombres acentuaban la diferencia con los de mi país. En vez de Pulparindo o Burbuzest, allá se llamaban como las frutas y los animales: oursons, minibananes, fraises tagada, si es que no se distinguían sencillamente por la sustancia genérica de la que estaban compuestos. [...] Con el paso del tiempo, le fui tomando gusto a esas golosinas bien portadas y sin ambigüedades. (2011:114).*

En vacaciones, el regreso a México para las vacaciones, para que se viva más fácilmente el desarraigo, constituye también una etapa interesante en la vida de la protagonista. Casi adolescente, esa vuelta a la tierra, a sus raíces, inicia cambios positivos en la relación que mantiene con su abuela y es la ocasión de reencontrar a su padre:

*A pesar de lo difícil que había sido nuestra convivencia un par de años atrás, permanecer en la casa de la abuela no me resultaba tan ominoso como podría pensarse. Esta vez, ambas sabíamos que iba a ser por un tiempo relativamente corto y eso nos relajaba. (2011:127).*

*Pero el suceso más memorable que tuvo lugar durante esas vacaciones fue nuestro esperado reencuentro con mi padre. Ahora que por fin se había revelado su paradero era posible visitarlo. (2011:127)*

Por tanto los espacios que más marcaron a la protagonista son los que aparecen vinculados a su familia: ya sea la casa de campo o el departamento en la ciudad, o también el nuevo entorno francés. El espacio de la escuela participó de la formación de la protagonista ya que favoreció su sociabilización y su contacto con el exterior. Además cada lugar se asocia con personas y emociones propias: el dolor de los hospitales, la tierna nostalgia para la casa de campo, la amargura del apartamento de la madre, la inseguridad de la escuela y la madurez que le procuró poco a poco la estancia en Francia.

### **III.C.2. El cuerpo como otro espacio que conquistar**

En un capítulo de *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura contemporánea hispanoamericana*, Carmen Márquez Montes aborda el tema del cuerpo de la mujer como otro espacio que aprehender, además del entorno en el que evolucionamos:

*Entre la gran diversidad de temas y tratamiento de los mismos, hay que destacar el del cuerpo, que, con todos sus matices, ha ido apareciendo desde las posturas más generales y desde las concepciones y apreciaciones de la diferencia de género. De este modo, poco a poco, la mujer ha ido haciendo de su cuerpo un campo, un espacio de escritura, indagando desde él. Desde sus propias peculiaridades y circunstancias ha ido acercándose a la realidad circundante y a los acontecimientos y sensaciones, pero desde la propia peculiaridad de ser social dentro de un cuerpo con unas características específicas [...]. (2003:199).*

En *El cuerpo en que nací*, como se ha enfatizado en la cita, el cuerpo tiene un papel central en el desarrollo del hilo de la narración. Tiene una doble dimensión en el sentido de que forma parte de la niña por ser la manifestación material de su persona; sin embargo ese cuerpo parece, en muchas ocasiones, un territorio poco conocido que queda por conquistar por la protagonista. Para construirse una personalidad y asumirla en la sociedad, ella tiene que servirse de ese cuerpo tras haberlo conquistado, dominado. Si el cuerpo en sí permite a un individuo aprehender el espacio que le rodea –por los cinco sentidos y la capacidad de moverse en dicho espacio–, a veces ese mismo cuerpo presenta algunos misterios para una persona y necesita un desciframiento. Durante la infancia y la adolescencia el cuerpo es un espacio que aprendemos a conocer poco a poco: conocemos sus funciones, de su potencial, sentimos sensaciones –ya sea el dolor, el malestar, el cansancio, el placer, el dinamismo–, prestamos atención a sus reacciones –un corazón que late rápidamente por el estrés o la emoción, piernas y manos que tiemblan por el temor que se siente–.

En la novela resulta evidente la dificultad que tiene la protagonista por aprehender su cuerpo. Además de desconocer a lo que la rodea, incluso tiene que proceder a un autoconocimiento de su cuerpo para aprender a quererlo tal y como es. Como todos los niños, plantea ella algunas preguntas en cuanto al sexo y a las funciones del cuerpo en la reproducción sexuada. Esas interrogaciones se constituyen en unas de las primeras en surgir en la infancia.

*los padres de Irene tenían la costumbre de ceder a sus impulsos sexuales delante de sus hijas y sin importar el lugar de la casa en el que estuvieran. En una ocasión, a mí también me tocó verlos en pleno aquelarre mientras las niñas mirábamos las caricaturas en la sala de estar. [...] Yo, en cambio, me quedé de piedra, mirando fijamente el*

*espectáculo. Se trataba de la demostración práctica de una teoría que había estado escuchando varios meses. Y, sin embargo, era difícil relacionar lo que ocurría frente a mis ojos con los libros sobre anatomía y reproducción. Me pregunté si en ese momento los padres de Irene estaban haciendo a una cuarta hermanita o si sólo era una forma de pasársela bien. (2011:27).*

A medida que vamos avanzando en la novela, advertimos la evolución de la protagonista en el aprendizaje de las funciones sexuales del cuerpo. Ella incluso menciona las primeras sensaciones de placer debidas a la masturbación, las emociones perturbadas de la adolescencia cuando está en contacto con un chico que la atrae.

Sin embargo cabe precisar que le cuesta aceptar su cuerpo y que ese proceso de autoaceptación resulta extremadamente largo y difícil para ella. Desde que nació tiene consciencia de que su cuerpo no corresponde a las normas a causa de su deficiencia ocular. Los miembros de su familia no facilitan una aprensión positiva de su cuerpo, ya que sus padres se obstinan en corregir ese hándicap a toda costa. Entonces la conquista de su espacio corporal empieza por la aceptación de su deficiencia. No obstante el camino para lograrlo es larguísimo y doloroso, ya que la niña tiene que adaptarse a dispositivos médicos para mejorar su visión: llevar un parche, curar el ojo, ir al médico para verificar que todo este proceso se desarrolle bien. La conquista del cuerpo por la protagonista se hace a solas: ya que no tiene el apoyo de su madre, de su padre ni de su abuela, ella aprende a vivir con ello y a afirmarse mediante la diferencia de su cuerpo. Lo que, seguramente, desempeñó un papel capital en facilitar ese proceso de aceptación y de aprensión del cuerpo fue la práctica del deporte. Efectivamente a la niña no le gusta jugar en el interior con otras chicas de su edad, sino que prefiere salir fuera a jugar al fútbol con otros chicos, incluso mayores que ella:

*Yo, que hasta entonces había sido considerada la antisocial de nuestro edificio, empecé a salir cada tarde. No me llevaba con las niñas del seis que jugaban a la matatena y al resorte junto al estacionamiento, tampoco las chicas que modosamente repetían hasta el cansancio las tablas demultiplicar detrás de un arbusto, sino con los futbolistas. Lo que mi cuerpo exigía era sacar a través del ejercicio físico toda la ira que estaba generando? La ira hacia mi madre, que llamaba de vez en cuando desde un país remoto, la ira contra mi padre, que sin ninguna explicación*

*había desaparecido del mapa, la ira contra esa anciana injusta que intentaba por todos los medios “bajar mis grandes ínfulas”, como si mis circunstancias vitales no se hubieran encargado ya, y con gran eficacia, de hacerlo antes que ella. (2011:59-60).*

*Como era de esperar, mis problemas familiares y de autoestima se reflejaron también en la escuela, aunque, para ser honesta, creo que la situación había sido mala desde antes. Durante casi tres años había pasado mis mañanas escribiendo cuentos con toda tranquilidad, sin dedicarme a otra cosa. Cuando mi madre se fue, escribir dejó de interesarme, al igual que todo lo demás excepto el fútbol. Toda mi energía vital se había centrado en ese deporte, como una manera efectiva de olvidarme de mí misma y de mis circunstancias. (2011:93).*

Además me parece importante afirmar que en la novela autobiográfica de Guadalupe Nettel, el cuerpo se convierte en lenguaje, ya que no sólo habla de él la autora sino que necesita aprehender su cuerpo mediante la formulación escrita y oral de sensaciones. Verbaliza el espacio corporal para mejor comprenderlo. En efecto, cuando se estudia la dimensión del lenguaje en filosofía, se argumenta que nombrar una cosa, describirla con palabras, contribuye a conocerla mejor. La definición es clave para la comprensión. Así este proceso funciona con la autora ya que, a medida que vamos avanzando en la lectura, nos damos cuenta de que la chica conquista su cuerpo y consigue formular lo que piensa, siente y quiere. También dicho cuerpo, desde el principio, es el soporte de la escritura: está en el centro de la narración, y de ahí que podamos afirmar que se convierte en una superficie, un espacio para la expresión y la creación artística, la iniciativa de escribir.

Al final de la novela la narradora precisa que por muchos intentos que hizo con su madre y los médicos para corregir su deficiencia ocular, finalmente tiene que resignarse en curarla. La operación sería peligrosa, así que la protagonista tiene mucho pesar al considerar que todo el camino que se esforzó en seguir hasta la edad adulta no sirvió para mucho. Este episodio vivido, en cierto modo, como un fracaso hace que se inicie una reflexión madura por parte de la protagonista. Si no puede corregir esa deficiencia con el milagro de la operación, tiene que aceptarlo como es. De ahí que la conquista de ese cuerpo no resida en la cirugía, sino en la consideración positiva de la singularidad de su cuerpo. Tiene que vincularse a él sin pensar que es un enemigo o un obstáculo en su

trayectoria vital. No obstante, al final de la novela, la narradora comparte con el lector la impresión de extrañeza que sigue teniendo acerca de su propio cuerpo:

*Es extraño, pero desde que empecé con esto, tengo la impresión de estar desapareciendo. No sólo me he dado cuenta de cuán incorpóreos y volátiles son todos estos sucesos sucesivos cuya existencia, en la mayoría de los casos, no puede probarse en forma alguna, se trata también de algo físico. En ciertos momentos del todo impredecible, las partes de mi cuerpo me producen una sensación de inquietante extrañeza, como si pertenecieran a una persona que ni siquiera conozco. (2011:189).*

A pesar de esas impresiones Guadalupe Nettel acaba su novela con esas palabras, como para mostrar que ocurrió un proceso de aceptación por lo que concierne su cuerpo:

*En cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos definitivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías. (2011:196).*

Gracias a la escritura de su cuerpo, la protagonista consiguió aceptarse mejor y resignarse a cambiar. La singularidad de su cuerpo, innegablemente, participa de la construcción de su personalidad y de su propio ser. El cuerpo se ha transformado en un espacio propio de expresión y de afirmación de su individualidad.

\* \* \*

## *D- El tratamiento del tiempo y del lirismo en la novela*

### **III.D.1. Las descripciones de los lugares y de las emociones como dilatación del tiempo**

La novela de Guadalupe Nettel presenta ciertos aspectos de la novela lírica. Por ser una autobiografía, incluye muchos elementos personales y se construye mediante una narración con enfoque único y subjetivo. Además la narradora muestra mucho interés por las descripciones y por compartir las emociones. Como es una persona bastante retraída, focaliza su reflexión sobre ella misma, cuestionando sus comportamientos, sus experiencias personales –e íntimas– y prestando gran atención a lo que le rodea, ya sean personas o cosas, lugares. Efectivamente, la narración de *El cuerpo en que nací* se ve completada por una serie de descripciones que permiten al lector visualizar bien el entorno en el que vive y evoluciona la protagonista. De ahí que el tiempo de la narración se dilata y deja lugar a la imaginación y la contemplación estática del entorno, a la impregnación del ambiente y a la consideración de las emociones y de los sentimientos de la niña.

Desde las primeras páginas de la novela, la narradora va mezclando las partes descriptivas con la narración de los acontecimientos que ha vivido, como la presentación del ritmo de una jornada en la escuela y la manera como ella tuvo que adaptarse mientras llevaba un parche en el ojo:

*Con ese parche yo debía ir a la escuela, reconocer a mi maestra y las formas de mis útiles escolares, volver a casa, comer y jugar durante una parte de la tarde. Alrededor de la cinco, alguien se acercaba a mí para avisarme que era hora de desprenderlo y, con esas palabras, me devolvía al mundo de la claridad y de las formas nítidas. [...] Podía ver a distancia y deslumbrarme con la copa de los árboles y su infinidad de hojas, el contorno de las nubes en el cielo, los matices de las flores, el trazado tan preciso de mis huellas digitales. Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante. (2011:12-13).*

Un poco más adelante, mientras está evocando factualmente las citas con el médico para verificar el buen funcionamiento del tratamiento del ojo, la narradora vuelve a insertar

fragmentos descriptivos y a compartir las impresiones que tenía en aquel momento o las que experimenta en el mismo instante de la narración:

*El médico que más frecuentamos oficiaba en el hospital oftalmológico de San Diego, justo detrás de la frontera, donde también vivía la hermana de mi padre. [...] Administraba a mis padres una pomada espesa que ellos esparcían cada mañana dentro de mi ojo. También ponían unas gotas de atropina, sustancia que dilata la pupila a su máxima capacidad y que me hacía ver el mundo de manera deslumbrada, [...]. mis padres construyeron una caja de madera [...], y la iluminaban con un foco de esas características. En el fondo, a manera de un cinemascopio primitivo, circulaban dibujos de animales: un venado, una tortuga, un pájaro, un pavorreal. [...] Quizás, así contado, pueda parecer divertido, pero la verdad es que yo lo vivía como un auténtico tormento. (2011:14:15).*

La descripción del apartamento de la abuela también marca una pausa en la narración por el cuidado consagrado a los detalles olfativos y visuales:

*Esa casa, a la que acudía diariamente, era un almacén de todas las cosas imaginables. [...], mi abuela guardaba montones de revistas y ejemplares del periódico Excélsior desde los años cuarenta. [...] Además de esos papeles, conservaba en su closet no sólo la ropa de su difunto marido sino también la suya y la de sus hijos desde hacía más de tres décadas. Esa marea de objetos anacrónicos conformada por zapatos, bolsos de baile, vestidos de novia, pelucas, sombreros de lujo, radios de transistor, guantes, globos terráqueos, libros, peines, alhajeros, muñecas y vaya a saber cuántas cosas más, constituía una especie de masa con vida propia que se movía lentamente, en función de las necesidades de la casa. [...] Aunque en aquel lugar se mezclaban olores muy diversos, el más imponente era el de la naftalina. (2011:60-61).*

Ricardo Gullón, en su obra *La novela lírica* (1984) trata de las descripciones del entorno del personaje como indicador de su personalidad y que contribuyen a reconocer las emociones que siente. En el caso de Guadalupe Nettel, el lector observa que ella tiene recuerdos muy claros y muy precisos sobre los lugares de su infancia, los que traducen su capacidad de observación y sus cualidades para afrontar el análisis. También podríamos

considerar que estos recuerdos tan claros de la disposición de los lugares en los que vivió muestra hasta qué punto la niña necesitaba analizar el entorno en el que estaba, para aprehenderlo y sentirse con mayor seguridad. Para una chica con deficiencia ocular, es muy interesante e impresionante constatar que no se le escapa ningún detalle: el hecho de sentirse vulnerable por no verlo todo correctamente, lo compensa con una observación meticulosa de los lugares. Además, por ser lugares privados relacionados con la familia, sentimos un tono nostálgico relacionado con la historia personal de la abuela. Así lo refiere Ricardo Gullón:

*Escuchando lo de fuera, se oye lo de dentro. La paradoja no puede ser más sencilla: las voces interiores son a la vez autónomas y expresión de quien las escucha y las reconoce. Por eso se integran técnicamente en un procedimiento como el monólogo interior que manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en el mundo. La naturaleza, el paisaje, además de escenarios donde sucesos ocurren y dramas se representan, son vibraciones cuyo latido debe transmitirse emocionalmente al lector por medio de la imagen. Cuanto más sensible la conciencia perceptiva, mayor el voltaje y el rango de la percepción, más finas y exactas las sensaciones registradas. (1984:22).*

Todas las descripciones que se insertan de vez en cuando en el hilo de la narración confieren a la novela un ritmo más dilatado que si la narradora se focalizara solamente en tratar las acciones, dejando de lado sus impresiones. Esas descripciones muestran cierta ligereza a la autobiografía, porque permiten que el lector se aleje del protagonista y lo comprenda, lo conozca mejor. Además no importaría escribir una autobiografía si en ella no se comparten los sentimientos ni las emociones personales. En ese sentido Guadalupe Nettel consigue escribir una novela que establece un vínculo privilegiado con el lector e instala cierta intimidad para narrar su vida a corazón abierto. A propósito de esta situación, Gullón opina lo siguiente:

*Ritmo, pues, en el caso de la novela lírica, de una confianza inclusiva, extensiva, en que un texto y un mundo se configuran. Distendido, el enunciado de la intimidad abarca más de lo imaginado por quien lo formula, y aun de lo sentido por él [...]. (1984:31).*

*la novela lírica se constituye por una sucesión de momentos tenuemente enlazados entre sí; la sensación del emisor suscita un eco en el contemplador [...] que la asocia a las partículas emocionales flotantes en el espacio, asignándole un valor, no caprichoso, sí vinculado a una intuición de las formas, de los momentos evocados en la palabra. (1984:32-33).*

La dimensión lírica de la novela femenina fue estudiada por Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Según ella la dimensión lírica de las obras femeninas sirve como herramienta para formular la protesta de las mujeres contra su condición, pero de una manera más suave y más indirecta:

*La última modalidad en ser incluida en este capítulo de las rebeliones y protestas apenas parece encajar en él: no se manifiesta como increpación o clamor, sino como transformación lírica. Reanuda, así, la expresión tradicional de lo femenino, pero aun en esto procede por inversión. [...] En las novelas actuales el lirismo obedece a otro propósito: mostrar que la mujer puede hallar fuerzas dentro de su condición femenina por el potencial de poesía/creación que lleva en sí. (1988:195).*

En el capítulo dedicado a “*La novela femenina como autobiografía*”, incluido en la misma obra teórica, reseñada con anterioridad, la investigadora opina que la novela femenina contemporánea en primera persona cobra una dimensión más lírica, ya que muchas autoras focalizan su narración en la experiencia personal. Es lo que se observa en la novela de Guadalupe Nettel. En efecto la autobiografía sugiere una introspección y también la exposición de los sentimientos y de las emociones. El tono confidente, establecido en la narración, muestra una forma más natural y espontánea que se refiere en la obra a través de notas líricas. La narradora no vacila en crear apartados consagrados a la descripción de sus emociones, sus temores o sus deseos. Para aclarar ese propósito, cabe citar a Biruté Ciplijauskaitė:

*Tratando de resumir la evolución de la novela femenina en primera persona en un párrafo, se podría decir que se ha encaminado del realismo social hacia la realidad psicológica; de estructuras establecidas a configuraciones más libres; del lenguaje convencional a expresión más personal y variada. Se puede observar una inclinación*

*hacia lo informe que frecuentemente se asocia con lo oral, espontáneo, o con el canto improvisado. Aumentan las presentaciones intensamente líricas que no por eso pecan de sentimentales. [...] Para afirmarse, se orientan hacia dentro y encuentran su voz más persuasiva a través del uso de primera persona. (1988:30).*

El tiempo de *El cuerpo en que nací*, por muy lineal que sea –si dejamos de lado las idas y vueltas entre el pasado y el presente mediante consideraciones, precisiones u opiniones de la narradora– entonces se dilata mediante la alternancia entre momentos narrativos que se centran en la acción y otros descriptivos, consagrados a la expresión de la narradora en mayor profundidad. Esos apartados marcan una pausa de psicología y de sentimentalidad, haciendo que la autobiografía cobre una forma lírica y emocional.

### **III.D.2. La dimensión introspectiva de la novela**

Como ya indicamos en capítulos precedentes, la escritura resulta un proceso catártico para Guadalupe Nettel. Además la dimensión psicológica es explícita en la obra, ya sea en cuanto a la forma –el monólogo en la consulta de la psicóloga– o en el contenido. En *El cuerpo en que nací* el proceso de memorización construye, paso a paso, el hilo de la narración y permite a la autora considerar con más lucidez sus experiencias pasadas. Así lo manifiesta Biruté Cipliauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*:

*El tiempo es concebido como continuidad, con gran énfasis en lo que queda grabado en la memoria. Las experiencias de la niñez adquieren suma importancia, [...]. No pocas veces la memoria es conjurada por una mujer ya entrada en años, mirándose en el espejo, rehúsa el reflejo que ve y lo sustituye por otro, anterior (Beauvoir, Duras). La memoria funciona como un factor positivo. Hoy el recuerdo sirve frecuentemente como testigo de la injusticia, o como modelo de lo que no hay que ser. No es tan fuerte la nota nostálgica: debe ser sustituida por la realización del instante presente. (1988:209-210).*

Un poco más adelante la investigadora aborda la escritura femenina como escritura de la introspección, que se focaliza en “lo de dentro”. En efecto la escritura femenina muestra la necesidad de expresar lo que las autoras sienten por dentro –emociones,

sentimientos– y que les cuesta expresar en voz alta. Cita a varios investigadores para ilustrar esa tendencia:

*Otra característica distintiva es la preferencia por los interiores, confirmada por estudios psicológicos y corroborada por las investigaciones de crítica literaria: “L’écriture féminine est une écriture du Dedans: l’intérieur du corps, l’intérieur de la maison [...]”<sup>46</sup>. Carol Christ indica que la mujer busca en la casa un santuario donde refugiarse. Bachelard asocia el lugar cerrado con la fabricación de sueños y ensueños, pero también subraya su ayuda para concentrarse. (1988:210).*

En *El cuerpo en que nací* los lugares cerrados –o al menos aislados– también son considerados como refugios en los que puede encontrar la paz y la seguridad la protagonista. Por ejemplo la niña se refugia en un árbol que se sitúa justo delante de la ventana de su cuarto: “Tenía la seguridad de que ese árbol no iba a permitir jamás que yo cayera de sus ramas [...] Se trataba de un lugar de refugio [...]. En esa época yo tenía la necesidad constante de defenderme de mi entorno.” (2011:29-30). Un poco más avanzada en la novela, la narradora confiesa también que nunca salía y que era seguramente la chica más poco sociable de todo el inmueble: la habitación o el apartamento eran los únicos espacios en los que no se sentía vulnerable o susceptible de ser agredida por su entorno. La escuela es un espacio hostil al principio, ya que, a causa de su hándicap, se da cuenta de que es una niña diferente de los otros.

Es ese aislamiento –debido a su propia iniciativa, así como también a la crueldad de los otros niños– el que hace que la protagonista se encierre en un círculo. En efecto nunca se da la oportunidad de mostrar ira hacia los otros ya que teme que se burlen de ella o que le hagan sufrir maltratos, etc. Resulta que cuanto más tiene la convicción de que ella es poco sociable y que los otros la consideran como un extraterrestre, más va construyéndose una imagen de chica poca amistosa y muy misteriosa. Sin embargo el lector observa que ese proceso no lastima tanto a la protagonista.

No sólo Biruté Ciplijauskaité estudió el concepto de la “concienciación” sino también Ricardo Gullón en *La novela lírica* (1984). Afirma que la novela lírica pone el énfasis sobre el “yo” y que esa interiorización es la clave del texto lírico: “En la novela

<sup>46</sup> Béatrice Didier, *L’Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p37.

lírca no es un recurso técnico utilizado ocasionalmente para presentar el funcionamiento de los mecanismos mentales, sino el fundamento mismo de su creación, el espacio textual en que la conciencia se exhibe ante el lector y le permite verla en el descuido de la intimidad.” (1984:37). Es el procedimiento que utiliza Guadalupe Nettel para construir su narración: como ya hemos mencionado antes, nunca limita su palabra y la intimidad, a la que da acceso al lector, permite establecer un contacto de confianza y cierta complicidad.

La dimensión lírica de la novela y el contacto que se instaura entre la narradora y el lector provoca muchísima emoción. En efecto vamos conociendo cada vez mejor a la autora/narradora/protagonista, nos acostumbramos a ella, compartimos sus recuerdos y comprendemos sus emociones y sus dudas. Además su situación física produce en el lector empatía y, pese a que la mayoría de sus lectores no sufren ningún tipo de defecto físico, podemos reconocernos en las diferentes facetas de su personalidad.

\* \* \*

## IV- Conclusiones

*El cuerpo en que nací* es una obra original, pues se aleja de los géneros literarios típicos, tanto en lo que se refiere a su forma como a su contenido. Su prosa es depurada, sencilla e íntima y el narrador logra involucrar al lector en la historia que relata. Guadalupe Nettel, escritora mexicana contemporánea, propone una autobiografía cuyos temas son originales, tanto en la manera de abordarlos como en los recursos narrativos que utiliza. La obra aspira a ser una suerte de bildungsroman que relata la vida de una niña hasta que logra alcanzar la madurez. El personaje es original, ya que la niña tiene una deficiencia ocular y no se asemeja a los otros niños de su edad. Con esa deficiencia, sus cinco sentidos se desarrollaron muchísimo, convirtiéndola en una niña sensible, curiosa, intuitiva y observadora, dueña de un rico imaginario personal. Con esa mirada la narradora aborda, entre otros temas, sus conflictos con el ambiente progresista del México de los años setenta y consigo misma: la educación de sus padres, la visión antifeminista de su abuela, el exilio de su familia a otro continente, el choque con la pubertad y la aprensión que sentía hacia su propio cuerpo.

Su escritura se reviste de elementos característicos de la literatura escrita por mujeres, como escribir el cuerpo, rechazar los prejuicios y los modelos patriarcales y asumir su voz femenina sin tabúes. Además trata esos temas proponiendo una voz alternativa, personal y reflexiva. Dicha autobiografía, muy intimista, nos proyecta hacia los meandros más íntimos de la autora y consigue que el lector se identifique con ella. En efecto las tonalidades líricas revelan los sentimientos y las emociones de la protagonista, embelleciendo su estilo. Los espacios se esbozan mediante la descripción de lugares que marcaron a la niña hasta que se transforma en adolescente. La narración se desarrolla a corazón abierto y, a través de la forma que elige para contar su historia, la autora crea una relación cómplice con el lector. Así, incluye en su novela recursos literarios que nos permiten introducirnos en la historia y sentir cierto apego hacia la protagonista. Guadalupe Nettel usa la focalización interna para acercarse al personaje. Utiliza además el humor y la ironía para establecer un juicio sobre ella misma, sobre las otras personas que la rodean o sobre mentalidades que considera absurdas.

Cabe destacar la dimensión psicológica que caracteriza a esta autobiografía. No en vano parte de una situación poco habitual, de ahí la originalidad de su narración, construida como si la autora estuviera en la consulta de su psicóloga y revelara todo lo que siente, siguiendo el hilo de sus pensamientos. La espontaneidad y el tempo ágil caracterizan el tono de *El cuerpo en que nací*. Por esa razón el lector puede dar más crédito a su historia, ya que siente que la narradora necesita compartir sus dudas, sus trastornos, comprenderse mejor también. En definitiva, ese proceso de escritura creativa que revela la narración de su propia historia, a través del proceso de retrospectiva utilizada en la novela, permiten a la autora contestar algunas preguntas sobre su experiencia personal, su carácter, su comportamiento y, sobre todo, la relación con su propio cuerpo.

Es importante considerar que el cuerpo es el elemento en torno al que gira la obra: el malestar y la inseguridad de la protagonista, sus relaciones con los otros, el conflicto con la madre. Se manifiesta la diferencia física de la niña a partir de la dicotomía normalidad/anormalidad que afecta a su desarrollo psicológico. Dicho cuerpo aparece fuera de lugar, al no ajustarse al ideal de cuerpo sano y bello, y es un obstáculo también en el comportamiento de la chica, ya que se manifiesta como ensimismada y retraída. Sin embargo es también a partir de dicho espacio corporal donde se construye la identidad de la autora/narradora/protagonista. Gracias a ese mismo cuerpo va asumiéndose cada vez más y superando los prejuicios de la sociedad. A medida que avanza la novela, cabe observar que la identidad marginal de la protagonista supone cada vez menos un obstáculo y le permite tener conciencia de su potencial para asumirse como mujer. Guadalupe Nettel permite que el lector tenga otra visión de la corporalidad y que deje de conformarse a cánones de belleza absolutos creados por la sociedad. Al contrario, defiende la libre expresión acerca del cuerpo y rechaza que las imperfecciones sean un obstáculo. Ese relato conlleva una reflexión sobre la aceptación de uno mismo y el complejo proceso que lleva a forjarnos una identidad, pese a las dificultades del periodo de la infancia y de la pubertad: la transformación del cuerpo, la curiosidad sexual, las relaciones con el sexo opuesto, los conflictos y las incomprensiones entre diferentes generaciones.

Cabe destacar, por otra parte, que lo que más interesante resulta en la autobiografía de Guadalupe Nettel es su fortaleza, pese a la fragilidad que le procuró esa deficiencia física. En efecto, por mucho que se aislara de los otros niños de su edad, cabe recordar que su carácter fue bastante fuerte como para resistir a toda costa a su abuela y a la presión del

modelo de mujer que quería transmitirle. De ahí que el cuerpo resultara una ayuda innegable, pues le permitió que se afirmara mediante la práctica del fútbol, por ejemplo. Después de mantenerse sumisa durante años a la voluntad de su familia -cuando intentaban curar su ojo y la llevaban a una serie de hospitales diferentes- sintió la necesidad de imponerse aún más y de no sentirse tan diferente ni tan frágil en comparación con los otros niños. Incluso a pesar de afrontar episodios bastante dolorosos, supo, mediante la escritura de esa novela introspectiva, establecer un juicio más neutro sobre las cosas del pasado y dirigirles una mirada más madura.

En definitiva el discurso feminista es relativamente sutil en la novela, pero las opiniones de la autora acerca del mismo jalonan el texto. Mediante la afirmación de su voz femenina, gracias a la escritura, se manifiesta un hito más en el panorama literario actual, que muestra el cambio de la percepción del cuerpo femenino y de la imagen de la mujer en la sociedad actual. *El cuerpo en que nací* es una obra muy personal, llena de sensibilidad. A modo de conclusión, me gustaría retomar las palabras de Guadalupe Nettel<sup>47</sup> acerca de la novela autobiográfica y de su propia literatura:

*[...] la literatura escrita desde el corazón llega a los demás de forma inmediata, resonando en su interior. Descubrí la literatura siendo una niña y he comprobado después que en etapas de desconcierto y depresión los buenos libros pueden llegar a convertirse en mejores amigos, en confidentes fieles que te acompañan como si te dijeran ¡Oye! Estoy aquí, sé lo que estás pasando. Y quiero que mis libros hablen en ese tono y que acompañen a los que se identifiquen con ellos. Eso es lo que me motiva a ser escritora.*

\* \* \*

---

<sup>47</sup> Entrevista a Guadalupe Nettel en la página web de *El Cultural*, por Vis Molina, 25 de octubre de 2011. Disponible en este enlace : <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Guadalupe-Nettel-La-literatura-escrita-desde-el-corazon-llega-a-los-demas-de-forma-inmediata/2273>

## V- Bibliografía

Alberca Serrano, M., (2004) “Entrevista con Philippe Lejeune”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 649-650 pp. 271-280.

Alberca Serrano, M., (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Alberca Serrano, M., (2009) “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía Vs Autoficción.” En *Rapsoda. Revista de Literatura*, n°1, pp. 1-24.

Bajtín, M., (1991) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Beaujour, M., (1980) *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Éditions du Seuil.

Bobes Naves, M., (1993) *La novela*. Madrid, Síntesis.

Bobes Naves, M., (1994) *Teoría general de la novela*. Madrid, Gredos.

Caballé, A., (1995) *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid, Megazul.

Castellanos, R., (2005) *Sobre cultura femenina*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

Castilla Del Pino, C., (2004) *Casa del Olivo. Carlos Castilla del Pino. Autobiografía (1949-2003)*. Barcelona, Tusquets Editores.

Catelli, N., (1991) *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires, Lumen.

Ciplijauskaité, B., (1988) *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.

Ciplijauskaité, B., (2004) *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

Cixous, H., (1995) *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.

De Beauvoir, S., (2005) *El segundo sexo*. Barcelona, Cátedra.

De Man, P., (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. New-York City, Columbia University Press.

De Mora Valcárcel, C. y A. García Morales, (2003) *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Didier, B., (1981) *L'Écriture-femme*. Paris, PUF.

Dobrovsky, S., (1977) *Fils*. Paris, Galilée.

Duccio, D., (1999) *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona, Paidós Ibérica.

Eakin, P., (1992) *Touching the World : Reference in Autobiography*. PRINCETON, Princeton University Press.

Freedman, R., (1972). *La novela lírica*. Buenos Aires, Barral Editores, 1972.

Genette, G., (1972) *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

Goldberg, N., (2000) *La escritura, una terapia creativa*. Barcelona, Oniro.

Gullón, R., (1980) *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.

Gullón, R., (1984) *La novela lírica*. Madrid, Cátedra, 1984.

Lagos, M., (1996) *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Lejeune, Ph., (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.

Lejeune, Ph., (1994) *El pacto autobiográfico*. Madrid, Megazul.

Lejeune, Ph., (1998) *Pour l'autobiographie*. Paris, Éditions du Seuil.

Lejeune, Ph., (2001) “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, en Hermosilla Álvarez, M. y C. Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance*, Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, 25, 26, 27 de octubre de 2001. Madrid, Visor Libros, 2004.

Marchese A. y J. Forradellas, (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona.

Molino, J., (1991) “Interpretar la autobiografía”, en Pozuelo, L., *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Lausanne, Hispania Helvética.

Pouillon, J., (1970) *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Edición Paidós.

Rocheffort, Ch., (1970) *C'est bizarre l'écriture*. Paris, Grasset.

Romera Castillo, J., (1981) *La literatura como signo*. Madrid, Playor.

Salomone, A., (2004) *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Salomone, A. y G. Longo, (2007) *Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres*. Disertación. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Tortosa, V., (2001) *La construcción del "individualismo" en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Villanueva, D., (1983) *La novela lírica*. Madrid, Taurus.

Weisgerber, J., (1978) *L'espace romanesque*. Genève, Bibliothèque de littérature comparée.

\* \* \*