

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 12 / MÉXICO / 2004

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 12 MÉXICO 2004

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya

Marina Fe

Mariapia Lamberti

Rosalba Lendo

Laura López

Federico Patán

Marlene Rall †

Claudia Ruiz

Renata von Hanffstengel

Directora:

Marina Fe

Secretaria:

Rosalba Lendo

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño de la cubierta: Gabriela Carrillo

Ilustración de la cubierta: Antonio Canova: *Amor y Psyche*,
1786-1793. Mármol, 155 x 168 cm. París, Louvre

DR © 2005, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
ENSAYOS	
Rosalba LENDO FUENTES, “La imagen del caballero en la novela artúrica”	13
Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, “‘E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados’: educación y desarrollo heroico en el <i>Libro del cavallero Zifar</i> ”	25
Federico PATÁN, “Hamlet dialoga con Ofelia”	45
Claudia RUIZ GARCÍA, “La imagen de la vida conventual durante los siglos XVI, XVII y XVIII”	55
Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “Para ser rico y feliz: un nuevo contexto de estudio de la obra de Thomas Traherne”	73
Jorge ALCÁZAR, “Parodia escatológica en dos poemas de Swift: ‘The Lady’s Dressing Room’ y ‘Cassinus and Peter’”	95
Marina FE, “Voces femeninas en <i>To the Lighthouse</i> de Virginia Woolf”	107
María Cristina SECCI, “El <i>Ulises criollo</i> y la inquietud del retorno (o del recuerdo)”	115

Haydée SILVA OCHOA, “La métaphore du jeu dans le Nouveau Roman. Une proposition d’analyse des structures ludiques en littérature”	131
---	-----

Laura LÓPEZ MORALES, “Más allá de los orígenes: la nueva literatura quebequense”	141
--	-----

Claudia LUCOTTI, “Margaret Atwood y su arte de hacer poesía”	163
--	-----

Marisa BELAUSTEGUIGOITIA, “La literatura poscolonial: narrativas de fuga en <i>Hunger</i> de Samantha Chang”	183
--	-----

Cinzia SAMÀ, “Cerdeña: ¿podemos hablar de bilingüismo con diglosia?”	191
--	-----

ECOS ACADÉMICOS

José Luis BERNAL, “Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el <i>Settecento</i> ”	209
--	-----

Mariapia LAMBERTI, “La ilustración italiana: defensa de los derechos humanos. Cesare Beccaria (1738-1794) y Pietro Verri (1728-1797)”	219
---	-----

Esther MARTÍNEZ LUNA, “Poéticas y preceptivas del siglo XVIII: Hugh Blair en México”	233
--	-----

Marlene RALL, “Homenaje a Johann Wolfgang con motivo de su 250 aniversario”	241
---	-----

Dieter RALL, “Goethe y la economía”	249
---	-----

Renata VON HANFFSTENGEL, “450 años de tradición humanista. Una visión desde las letras alemanas”	259
--	-----

RESEÑAS

Esther COHEN, <i>Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento</i> (J. R. CHAVES)	269
---	-----

Rosalba LENDO FUENTES, <i>El proceso de reescritura de la novela artúrica: la Suite du Merlin</i> (C. RUIZ GARCÍA)	275
Annunziata ROSSI, <i>Ensayos sobre el Renacimiento italiano</i> (N. M. ANAYA FERREIRA)	279
María STOOPEN, <i>Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605</i> (L. A. PIMENTEL)	284
William SHAKESPEARE, <i>Sonetos</i> (A. MICHEL MODENESSI)	288
María STEN, <i>Cuando Orestes muere en Veracruz</i> (C. TERCERO VASCONCELOS)	295
Hanna SCOLNICOV y Peter HOLLAND, eds., <i>The Play Out of Context, Transferring Plays from Culture to Culture</i> (M. E. GONZÁLEZ PADILLA)	299
Charlotte PERKINS GILMAN, <i>El tapiz amarillo</i> (M. FE)	304
Gilles PELLERIN, selecc. y pról., <i>¿Un continente a la deriva? Antología de narradores de Quebec</i> (L. LÓPEZ MORALES)	308
Claudia LUCOTTI, coord., <i>¿Dónde es aquí? 25 cuentos canadienses</i> (N. NOVELL)	310
José Ricardo CHAVES, <i>Jaguares góticos</i> (A. PIÑEIRO)	313
Aurora PIÑEIRO, <i>En el fuego y la miel</i> (F. PATÁN)	316

El *Ulises criollo* y la inquietud del retorno (o del recuerdo)

María Cristina SECCI
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Universidad Nacional Autónoma de México

Cierta dureza acompaña siempre a la pasión

José Vasconcelos

Jean Starobinsky, en *La relación crítica* (1974), se detiene sobre algunos puntos del estilo autobiográfico. Define el género como una “biografía de una persona hecha por ella misma” (Starobinsky, 1974: 65), poniendo como condición fundamental la identidad del narrador con la del héroe de la narración y el que haya una narración y no una descripción de los hechos. El título de uno de los capítulos de *Ulises criollo* de José Vasconcelos (2001), “Amanuense”, bien se adapta: el autor es amanuense de su propia historia, es autor que escribe y se describe, que toma el recuerdo como hilo y lo teje en palabras. Y tal vez en los recuerdos vueltos palabras para su autobiografía, haya utilizado algo de su antiguo sistema de teorización, del cual habla en la obra. Método caótico en principio, pero útil, así como él mismo lo describe: “mis apuntes de entonces, incompletos, desordenados, inútiles para la publicación inmediata, contenían, sin embargo, la esencia de lo que más tarde he desarrollado” (Vasconcelos, 2001: 231).

Según Starobinsky (1974: 70), aunque la autobiografía no es un género sometido a reglas, existen condiciones culturales e ideológicas fundamentales para su existencia, como la importancia de la experiencia personal y la oportunidad de ofrecer su narración *sincera* a otro. Asimismo, el valor de la autobiografía aumenta en relación con un cambio respecto al pasado —conversión o iniciación a una nueva vida—, que ha permitido al protagonista ser por fin él mismo. El interés reside en el hecho de que el yo pasado sea diferente del yo actual, y que éste último pueda, en conclusión, afirmarse en todas sus prerrogativas: la divergencia que su-

pone la reflexión autobiográfica es doble, y al mismo tiempo se presenta como temporal y de identidad (Starobinsky, 1974: 72).

Podemos entonces considerar dos puntos. El primero es el *topos*, tal vez el más común en las autobiografías, que está presente en la narración de la época infantil del autor-protagonista. Así Vasconcelos describe cómo era “un retozo en el regazo materno” (Vasconcelos, 2001: 5), y deja que la figura de la madre regrese a menudo como símbolo del proceso de crecimiento y formación. El mismo cuento de la propia infancia representa una marcada diferencia con la época adulta y sus acontecimientos.

El segundo punto a considerar es precisamente la idea de la *otra* vida, la sensación del autor de poder cortar en dos sus vivencias o recuerdos, y contar la historia de su vida desde una silla de capitán que navega en la segunda mitad, que corresponde a la actividad laboral y posterior momento de reflexión del autor-protagonista.

El recorrido de actividades formales o laborales de Vasconcelos empieza en Durango, cuando “sin reflexión había aceptado aquel cargo de funcionario en provincia” (Vasconcelos, 2001: 205). Allí es donde parece encontrar una primera razón —la lectura de Platón y Kant— para quedarse y aprovechar “los largos ocios del provinciano en lecturas tanto tiempo aplazadas” (Vasconcelos, 2001: 205). También añade que era como “amanecer en otro planeta” (Vasconcelos, 2001: 205), con cierta libertad —sobre todo tiempo para la lectura— que en la ciudad le faltaba.

Postergando la sinceridad de los autobiógrafos a los siguientes párrafos, se puede evidenciar que, después del episodio en Durango arriba citado, el texto parece volver a empezar, así como él mismo declara al decir que su verdadera vida comenzaba (Vasconcelos, 2001: 207). Si el autobiógrafo quisiera hacer un nuevo montaje —que en realidad es de su exclusividad— podría empezar su autobiografía desde aquel punto, tiempo de madurez y de la vida *verdadera*. También hay que mencionar lo que dice Sergio Pitó: para comprender *Ulises criollo* y los otros libros de memorias es necesario recordar que Vasconcelos empieza la escritura del primer volumen en 1931, después de su derrota en las elecciones para la presidencia de la República (Vasconcelos, 2001: XII). Fueron años fundamentales los que siguieron, llenos de frustraciones pero determinantes en la gestación de la obra: “al salir de México descubrió que su figura intelectual no tenía las dimensiones que él le atribuía” (Vasconcelos, 2001: XIII). Es quizá por esta razón que el autor siente la necesidad de escribirse.

a) ¿Novela o autobiografía? *Insensibles gradaciones*.

Vasconcelos no define el género al que pertenece *Ulises*. En la *Advertencia* sólo comunica que la obra no necesita prólogo y que no está escri-

ta —no lo está ningún libro de su género— para caer en manos inocentes (Vasconcelos, 2001: 5). Tampoco explicita el género al que se refiere, pero sí anuncia los volúmenes que seguirán, “si llegan a escribirse” (Vasconcelos, 2001: 5).

Pitol se hace eco de otros investigadores que dudan que *Ulises* sea una autobiografía. La considera como parte de las *Memorias* (precisamente aquellos otros volúmenes anunciados por el autor), y justamente afirma que se trata de un género diferente de los otros tomos (no es memoria ni memoria es autobiografía). Recuerda que es una obra que aparece normalmente en las recopilaciones de la novela de la Revolución, allá donde se encuentran *La sombra del caudillo* o *Los de abajo*. Y añade que *Ulises criollo* puede ser considerada una novela cuyo protagonista se llama José Vasconcelos, así como el personaje central de “*En busca del tiempo perdido*” se llama Marcel, porque ambos autores novelan sus circunstancias, su atmósfera, se detienen en el amor a la madre y en otros amores, narran su iniciación en un universo estético, la pasión por Bergson y mil otras situaciones” (Vasconcelos, 2001: xv). En realidad, aunque Pitó tenga toda la razón cuando sustenta su intuición con que a veces no hay coincidencia entre contenidos de la obra y opiniones sostenidas por Vasconcelos en cartas, libros, discursos y entrevistas (Vasconcelos, 2001: xv), nadie ha dicho que un autobiógrafo tenga que contar toda la verdad absoluta. Hasta parecería que puede incluir un poco de ficción (dignamente y sin perder su papel de autobiógrafo).

Otra definición, por la que se inclina Antonio Castro con respecto a *La Tormenta*, dice: “presentan la novela de su vida dentro del cuadro histórico que se abre con la caída de Porfirio Díaz” (Castro Leal, 1960: 538). E insiste al citar una declaración de Vasconcelos que recuerda durante su estancia en España; según estos datos, en 1933 pensó escribir “una novela, y ¿cuál mejor que las propias andanzas y pasiones? [...] Comencé entonces a borronear el *Ulises criollo*” (Castro Leal, 1960: 538).

Arnaldo Pizzorusso en *Ai margini dell'autobiografia* (1996: 201), afirma que en realidad entre autobiografía y novela existe una serie de *insensibles gradaciones*, aunque precisa que entre los dos modelos extremos de la escala no son admitidas recíprocas confusiones: si la autobiografía contiene elementos de ficción, la ficción en cuanto tal no es autobiografía. Ulterior testigo de cierto parentesco entre los dos géneros, podría ser la existencia de géneros ambiguos, como la novela autobiográfica, definida por el mismo Lejeune (1996: 63), texto de ficción en el que el lector tiene la sospecha, a partir de parecidos que cree percibir, de una identidad entre autor y personaje, aunque aparentemente negada. Pero según

Lejeune (1996: 64), quedándose en el plan del análisis del texto, no existen en realidad diferencias entre novela autobiográfica y autobiografía, dado que la novela puede imitar perfectamente todos los procedimientos que utiliza la autobiografía, incluyendo la página del título. Será el pacto autobiográfico y por lo tanto la identidad entre autor, narrador y personaje, lo que nos revele si estamos ante la presencia de una autobiografía o una novela. Sostiene Lejeune (1996: 56) que en la novela autobiográfica o personal sólo se cumple la identidad entre autor –cuyo nombre reenvía a una persona real– y narrador: es la identidad del Yo la que señala la diferencia y, como en el teatro, también a la persona “más ingenua se le ocurre pensar que no es la persona la que define el ‘yo’, sino el ‘yo’ el que define a la persona” (Lejeune, 1996: 58).

b) El autobiógrafo: *no estaba entonces por los destinos modestos*.

La autobiografía es objeto de numerosos estudios críticos, y bien se presta a señalar líneas netas de demarcación con respecto de los demás géneros de la literatura íntima. El término “autobiografía”, según Del Prado Biezma, Bravo Castillo, Picazo (1994: 229), es relativamente moderno y aparece alrededor del s. XIX en Inglaterra. Otros estudiosos, como Eberenz (1991: 37), sugieren en cambio el término de *autografía*, propuesto por Jean Molino. Georges May (1979: 21) admite que se trata de una cuestión bastante delicada y afirma que el género se expandió alrededor de 1800, y el término autobiografía parece nacer de su forma inglesa *autobiography* o un poco antes, en 1789, bajo la pluma de Friedrich Schlegel.

Ulises criollo, escrita por José Vasconcelos y publicada en 1935, pareciera ser una autobiografía. En la Advertencia a la obra están delineados sus confines por el mismo autor, cuando afirma que “contiene la experiencia de un hombre y no aspira a la ejemplaridad, sino al conocimiento” (Vasconcelos, 2001: 3). El empleo de tres términos tan apropiados al caso como la experiencia (contenida); la ejemplaridad (no aspirada); el conocimiento (declarado), develan que hay un pensamiento complejo sobre la obra. Y la ejemplaridad, aunque negada, puede representar apropiadamente uno de los objetivos principales de un autobiógrafo.

Pero ¿quién escribe una autobiografía? Otto Weininger (cit. Battistini, 1990: 136) cree que las escriben solamente individuos superiores: no existe la profesión de autobiógrafo, más bien si se escribe una autobiografía es porque somos otros, ya somos alguien. O simplemente, como dice Marziano Guglielminetti, se escribe una autobiografía cuando nos damos cuenta de que “la obra se dirige a un público curioso del autor” (Guglielminetti, 1992: 5). La obra sola no es suficiente, y se hace por lo tanto necesario

un reenvío a la personalidad (Guglielminetti, 1992: 5). Eberenz llega a admitir que la mayoría de las autobiografías que lee el gran público son de autores célebres (Eberenz, 1991: 39); orienta el interés de autobiografías realizadas por personas que, no teniendo ninguna relevancia pública, son testigos de hechos y acontecimientos importantes. También May admite que el autobiógrafo es en general conocido del público antes que su autobiografía se publique, por lo que generalmente se trata de la obra de la madurez o vejez, concebida “como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede” (May, 1979: 36).

Es verdad que Vasconcelos a menudo manifiesta humildad con relación a su papel, aunque según lo antes dicho, poco hay que creerle (a un autobiógrafo), dado que el escritor de una autobiografía lo hace pensando que tiene algo —por supuesto especial— que decir de sí mismo y de lo que sus ojos fueron testigos. Entonces, los comentarios del autor sobre su misma obra —como “podrán parecer pobres estas reflexiones y aun serlo” (Vasconcelos, 2001: 211)—, representan otros *topos* de la autobiografía y no tienen que embrujar al lector atento. Un autor se viste de autobiógrafo y escribe su autobiografía porque reconoce ser alguien y tener un público ante quien presentarse, así como se decide cambiar peinado por tener que “atender a ciertos ciudadanos de ropa y porte” (Vasconcelos, 2001: 315). Con lo anterior discrepa Antonio Castro, quien después de decir que es la novela de su propia vida, afirma que el autor “se entrega sin el propósito de dejar a la posteridad un retrato retocado de sí mismo” (Castro, 1960: 538-539).

Vasconcelos, “apretado a su signo mágico” (2001: 10) siente pertenecer a una clase mágica y selecta de seres. En el texto afirma su clara percepción de ser alguien que “no estaba entonces por los destinos modestos” (Vasconcelos, 2001: 54). Y si escribe una autobiografía, es porque en edad adulta no sentía tener destino menor.

c) Frente al espejo: *en una de esas vidrieras convexas*.

Una autobiografía es una superficie (literaria) en que se refleja una imagen, la del autor también protagonista. Similar a un espejo, aunque este objeto —un poco mágico, un poco inquietante— no refleja lo que verdaderamente se es. Parecería que juega con la imagen que recibe y de esa forma puede hacerla más ancha, larga; oscurecerla, brindarle luz, y presentarla al revés.

Las superficies que proporcionan la (propia) imagen no sólo pueden ser espejos, sino también vidrios, metales, lupas o cualquier objeto capaz de reflejar. Y el mismo acto de ver reflejos representa una experiencia inolvidable como parte del territorio de la memoria: “[...] me vi el rostro

reflejado en una de esas vidrieras convexas que defienden los dulces del polvo. Antes me había visto en espejos distraídamente; pero en aquella ocasión el verme sin buscarlo me ocasionó sorpresa, perplejidad” (Vasconcelos, 2001: 23). O provoca interrogantes:

[...] la imagen semiapagada de mi propia figura planteaba preguntas inquietantes: ¿Soy eso? ¿Qué es eso? ¿Qué es un ser humano? ¿Qué soy y qué es mi madre? ¿Por qué mi cara ya no es la de mi madre? ¿Por qué es preciso que ella tenga un rostro y yo otro? ¿La división así acrecentada en dos y en millares de personas obedece a un propósito? ¿Qué objeto puede tener semejante multiplicación? (Vasconcelos, 2001: 23).

Los seres relacionados con la luz o con algo que la refleja —como los espejos— son diáfanos y se consideran mágicos. En la historia de la literatura se multiplican los cuentos relacionados con ellos. En el capítulo “¿Alucinación?”, el autor y su madre parecen ser testigos de un extraño suceso. Un prodigio relacionado con la luz: “no cabía duda; los discos giraban, se hacían esferas de luz; se levantaban de la llanura y subían, se acercaban casi hasta el barandal en que nos apoyábamos” (Vasconcelos, 2001: 43). El autor y sus familiares resultan ser miembros elegidos para participar de acontecimientos emocionantes y sin explicación: “asistíamos al nacimiento de seres de luz. Conmovidos, comentábamos, emitíamos gritos de asombro, gozábamos como quien asiste a una revelación” (Vasconcelos, 2001: 43).

A lo largo del texto, Vasconcelos parece dibujarse como una persona especial, dotada de una sensibilidad extraordinaria. Cierta sugestión deriva a veces por figuras sagradas: “Mater Misericordis, Madre del Eterno. De pronto, sentí que los ojos de la imagen se movían; su rostro también descendía levemente. Una sonrisa de infinita dulzura estremeció el ambiente” (Vasconcelos, 2001: 67), allá donde la figura de la Virgen, tan importante y presente en la cultura mexicana, se cruza con la de la madre: “no comuniqué ni siquiera a mi madre aquella evidencia, tan superior a mis merecimientos” (Vasconcelos, 2001: 67). La solución se encuentra en una irónica respuesta y tiene que ver precisamente con otro objeto reflejante —unos anteojos— que, como todo lo que devuelve una imagen, produce conocimiento de sí mismo: “hasta que pocos años más tarde, unos pedantillos miopes lograron convencerme, en nombre de la ciencia, de que no había hecho si no experimentar una alucinación” (Vasconcelos, 2001: 67).

d) Prerrogativas del género: *¿qué era yo que ni yo mismo recuerdo?*

Lejeune (1994) define la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, concretamente en la historia de su personalidad, y con tal prerrogativa: identidad de nombre entre autor, narrador y personaje principal. La identidad según el autor puede ser establecida *implícitamente*, si el narrador se compromete inicialmente a comportarse como si fuera el autor o por el empleo de títulos (por ejemplo: *Autobiografía*, *La historia de mi vida*, etcétera), o bien *de manera patente*, a través de la coincidencia del nombre del autor con el del narrador-personaje (Lejeune, 1994: 65). Un seudónimo tiene, en tal sentido, igual valor: no se trata de un nombre falso, sino de un nombre de pluma, y “es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” (Lejeune, 1994: 60).

En la obra en análisis coinciden las prerrogativas señaladas por Lejeune, dado que hay correspondencia entre el autor de la cubierta, el narrador y el protagonista. Se facilita todavía más si se considera que Vasconcelos-autor no utiliza ningún seudónimo y escribe en primera persona.

Durante la narración de *Ulises criollo* no utiliza con frecuencia el Yo —el pronombre, sujeto y protagonista— de forma explícita, sino sólo en ocasiones de interrogaciones íntimas del protagonista. Preguntas que, a veces, simplemente ocultan un deseo o una proyección: “yo quería ser un filósofo. ¿Cuándo llegaría a ser un filósofo?” (Vasconcelos, 2001: 207). O cuando aumenta el enigma, apelando al mismo mecanismo autobiográfico de la retrospección: “¿Qué era yo que ni yo mismo recuerdo?” (Vasconcelos, 2001: 207). Parece conocer su Yo al tratarlo como algo concreto, casi externo, un argumento sobre lo que puede hablar: “mi yo no se resigna a estar ausente de ningún sitio en el mundo” (Vasconcelos, 2001: 210).

Lejeune (1994: 53) aclara que persona gramatical e identidad son dos criterios distintos: para tal razón una autobiografía puede ser no sólo autodiegética, sino también escrita en segunda o tercera persona —que no se aplica a nuestro caso dado que siempre se mantiene la primera persona, aunque de forma implícita. En este sentido, May (1979: 75) admite que, si se busca con cuidado, se encontrarán autobiografías que rompen la narración en primera persona, mezclándola con pasajes, más o menos largos, en tercera persona. En *Ulises criollo* sólo podemos señalar que a lo largo de la obra disminuyen, progresivamente, los elementos metadiscursivos explícitos del género autobiográfico, y el autor se hace más directo. Ya no introduce los acontecimientos con fórmulas como *me acuerdo*, simplemente noveliza la escritura. Cuenta su historia como *si* fuera

una novela. No es necesario llamar por nombre el recuerdo, sino es la descripción vívida destinada a marcar el pacto establecido con su lector.

e) Forma a los recuerdos: *buscando en las aguas profundas y oscurecidas de mi pasado, extraigo*: Vasconcelos decide abrir su texto afirmando que sus primeros recuerdos “emergen de una sensación acariciante y melodiosa” (Vasconcelos, 2001: 5). Admite tratar recuerdos que flotan desde una *sensación* que provoca placer. Aquel, personalísimo, a veces hasta individual, *placer* de recordar. Porque los recuerdos se hacen vívidos y tan presentes que se experimenta una sensación física, tal vez más densa de lo que realmente representaron en la experiencia.

Pero ¿cuándo se recuerda? Una respuesta la encontramos en el “personaje” de la madre, cuando “ya empezaba a estar anciana, le asediaban los recuerdos” (Vasconcelos, 2001: 13). Estos últimos asedian como combatientes principalmente en la época adulta, como “en un desfile confuso” (Vasconcelos, 2001: 13), y otras veces no se los puede llamar por sus nombres sino por “imágenes precursoras de las ideas” (Vasconcelos, 2001: 13). Son un rompecabezas que integra “las piezas de la estructura en que lentamente plasmamos” (Vasconcelos, 2001: 13), aunque se trate, como ya dijimos, del orden establecido por el autor-autobiógrafo, que no necesariamente coincide con el orden real de los hechos.

Vasconcelos dibuja formas a sus recuerdos y los define *hilos, ríos, remotos paisajes o escaleras*. Los recuerdos tejen aquel hilo (rojo) a lo largo de la vida, pero se trata de una línea caprichosa o de cierta forma débil: “nada más descubro de ese periodo infantil. El hilo tenue de la personalidad se va rompiendo sin que logre reanudarlo a la memoria” (Vasconcelos, 2001: 8). Los recuerdos son traviesos, y como pequeños demonios juegan a encajarse de forma atípica. Otra sugestiva imagen sugerida (pero negada) por el mismo autor, es la del celuloide, que imprime las imágenes y que también es muy frágil, porque fácilmente se corta, pero deja la oportunidad de crear un nuevo montaje: “el caudal de los recuerdos no es precisamente la cinta del cinema que se desenvuelve rápida o lenta” (Vasconcelos, 2001: 74). “Recuerdo vivo es el de un domingo que salimos de madrugada” (Vasconcelos, 2001: 217): si los recuerdos son impulsos vivos, pueden también ser el exacto revés, y presentarse como algo turbio o incompleto. A veces son matices mal dibujados, *vagos* y, sobre todo, representan el acto oscuro y hondo de Ulises que sumerge su mano en el mar para sacar su historia: “vagos son los recuerdos de ésta mi primera estancia conciente en la metrópoli mexicana. Buscando en las aguas profundas y oscurecidas de mi pasado, extraigo...” (Vasconcelos, 2001: 56). Otras veces, estas aguas que son los recuerdos

permiten un viaje más rápido en los lugares y en el tiempo. Entonces permiten deslizarse la memoria “como si el tapete maravilloso nos hubiese transportado allí, veo una vivienda en la calle del Indio Triste” (Vasconcelos, 2001: 56).

La forma no es casual porque las *aguas profundas* o el *tapete maravilloso* son los medios de transporte que siguen un recorrido aparentemente invisible, “sin embargo, algo aflora del río subterráneo de repente y nos descubre otro remoto paisaje” (Vasconcelos, 2001: 8). El autor se deja cruzar por los recuerdos teniendo a mano un mapa personal. La posibilidad de perderse en el recorrido es parte del juego, casi se torna una regla divertida: “se me pierde mi yo y vuelvo a hallarlo en las gradas de una escalera espaciosa” (Vasconcelos, 2001: 9). Porque los caprichosos recuerdos provocan libres asociaciones y brincan en el tiempo, “me llevan estos recuerdos al de una misa al aire libre” (Vasconcelos, 2001: 8).

f) *Una vaga, pueril vanidad, susurró para sí misma.*

Según Paul Jay (1993, 33) son las crisis personales —estéticas o filosóficas— la base de muchas de las obras autorreflexivas, y la exigencia de un autor parece ser en fin la de una introspección. Jay además pone en evidencia el nivel sumamente psicológico del proceso autobiográfico y explica cómo a muchos tipos de autobiografías corresponden diferentes formas de autoanálisis. El mismo Freud reconoció que los poetas descubrieron el inconsciente antes que él. Jay cita a Lacan y su teoría de que el psicoanálisis tenga como único intermediario *el Verbo* del paciente, porque el mismo texto autobiográfico permite al autor-protagonista “recuperarse, aglutinarse, poner fin a su estado de *desorden*, a ése estar *hecho pedazos*; es decir, recomponerse y *curarse*” (Jay, 1993: 32). Y para curarse (un autobiógrafo) necesita saber cuál es el mal que sale, cuál esa especie de virus nocivo que lo contamina. Por esta razón, Vasconcelos contesta, a lo largo de la obra, a otros *topos* obligados de la literatura íntima, como el estado de salud. En toda autobiografía que se respete, hay alguna enfermedad o impedimento del cuerpo. La misión del protagonista, obstaculizada por el hecho, se vuelve así más apasionante para su lector, especialmente si tiene que ver con su familia, con cierta predisposición de su árbol genealógico contra la cual el protagonista tiene que oponerse: “me hallaba condenado a las cucharadas de hígado de bacalao [...] Ciertas recaídas febriles nos recordaban que el paludismo infantil no se había extinguido. Con frecuencia padecía jaquecas. Era ésta una afección familiar” (Vasconcelos, 2001: 35).

La descripción de estas *afecciones familiares* no atrae tanto como las palabras que el autor dedica a lo espiritual enfermizo. Se trata de altera-

ciones en los deseos y sentimientos que Vasconcelos reconoce tener en la adolescencia: “la gran necesidad de afecto del joven que vive aislado, complicándose con los deseos eróticos de la adolescencia, conduce inevitablemente a enamoramientos disparatados; súbitos ataques de epilepsia espiritual” (Vasconcelos, 2001: 151). A veces lo que provoca alguna alteración del espíritu es una actividad, como la tan apasionante lectura: “exaltado, interrumpía la lectura, poseído de un delirio ideológico” (Vasconcelos, 2001: 158). Otras, es pura imaginación: “y en verdad, en aquellos tiempos el corazón me dolía con dolor físico, agudo. Me imaginaba enfermo perdido y a punto de concluir una vida que, al fin y al cabo, no vale la pena de ser vivida” (Vasconcelos, 2001: 158). O también es el resultado de una condición de vida bajo presión por los acontecimientos, como en la época neoyorquina: “todo hubiera sido perfecto sin aquel dolor de cerebro y zumbido de oídos que me perseguía como una consecuencia de dormir escaso, la alimentación insuficiente, la fatiga acumulada” (Vasconcelos, 2001: 158).

Tampoco parece faltarle una larga clase de pecados que igual “enferman” al espíritu: orgullo, vanidad, lujuria. Si es verdad que José Vasconcelos es un *bárbaro contento*, como él se define, se puede decir que sus *pecados* se mezclan a menudo con cierta pasión personal, porque “antes de la lujuria conocí la soberbia. A los diez años ya me sentía solo y único y llamado a guiar” (Vasconcelos, 2001: 34). Más de una vez hace *mea culpa* para el pecado de vanidad (“y complacíase mi vanidad” (Vasconcelos, 2001: 113) o “la vanidad de creernos en una era nuevo” (Vasconcelos, 2001: 128). que se manifestaba hasta en las notas escolares: “una vaga, pueril vanidad, susurró para sí misma” (Vasconcelos, 2001: 117). También hace su digna presencia aquel “orgullo propenso a la náusea” (Vasconcelos, 2001: 203), explícitamente o no admitido: “en seguida una onda de orgullo me infló el pecho y en la mente se configuró mi imagen rebelde” (Vasconcelos, 2001: 138). Y por fin, los otros lo acusan de ser “el más presuntuoso de todos” (Vasconcelos, 2001: 146).

Casi en respuesta al pecado, a lo largo del texto, el autor regresa a la idea de sentimiento. Recordando su primera cuaresma metropolitana, escribe que “fueron como vacaciones consagradas por entero a la Iglesia. [...] La privación de dulces, los largos exámenes de conciencia, las penitencias una hora hincado meditando, todo purificaba” (Vasconcelos, 2001: 61). Una retórica del sacrificio que tiene sus raíces en la educación materna que “nos habituó desde niños al castigo del cuerpo como mortificación útil al alma” (Vasconcelos, 2001: 85). Además, admite el puro interés de la fama (Vasconcelos, 2001: 207), haciendo algo de sana y aparente auto-

crítica, pero estos momentos son pocos creíbles para el autor de una autobiografía que acaba por ser —casi siempre— panegírico de sí mismo. Pero quizá no debe olvidarse que la autobiografía es un deleite individual y autocomplaciente; dice Arnaldo Pizzorusso (1986: 107) hablar de sí mismos es un placer (también hablar de sus propios males), aunque como Zambrano recuerda, una de las acciones más graves que hoy se pueden cometer es objetivarse artísticamente. Pues el arte es la salvación del narcisismo (Zambrano, 1988: 17).

g) Elementos metadiscursivos: *no queda punto sensible sin cicatriz*.

Según Eberenz (1991: 41) la autobiografía tiene rasgos inconfundibles y representa un entramado de procesos relacionados entre sí por nexos que él define temporales y causales. En particular, es interesante su propuesta de análisis de los verbos *metadiscursivos*, que distingue en tres clases: verbos *de rememoración* (“recuerdo que...”, “nunca olvidaré que...”) que acentúan la dimensión del recuerdo y la subjetividad; verbos *declarativos* (“diré....”, “hablaré de...”), presentes generalmente después de alguna digresión o con el objetivo de marcar los puntos en que un relato se desvía del argumento general; verbos *de la reflexión* (“creo que...”, “comprendo que...”), que indican las reflexiones del autor sobre su pasado y pueden ser referidos tanto a la historia como al comentario (Eberenz, 1991: 48-49).

Por el contenido así como por los elementos metadiscursivos, en *Ulises criollo* la retrospección es un mecanismo autobiográfico evidente, tanto que el autor escribe que “es fácil a distancia juzgar con ironía tales realidades” (Vasconcelos, 2001: 138). Este proceso fundamentalmente cronológico (en el sentido de concedido por el tiempo) permite a Vasconcelos tomar distancia y formular un juicio sobre el mismo recuerdo. Así que quien recuerda utiliza los años de distancia para leer lo que pasó y cómo pasó *realmente*, aunque sepamos que no se puede hablar, en términos estrictos, de objetividad. Porque quien recuerda lo hace como biógrafo de sí mismo, para nada desinteresado, bien a depositar su verdad bien para bien liberarse del peso de los años, porque “pasa el tiempo, y con él las penas de estos misteriosos encuentros; pero al correr de los años no queda punto sensible sin cicatriz. De ahí, sin duda, la facilidad con que un viejo se enternece” (Vasconcelos, 2001: 184).

Pero formular un juicio aunque fruto de tiempo y retrospección, ya es crear una segunda idea sobre los hechos. Tiene razón Lejeune (1994: 39) cuando afirma que la autobiografía es más que nada un *contrato* de lectura, un pacto entre autor y lector donde importa menos el resultado que el orden del parecido estricto. Autor y lector deben entrar al juego y respe-

tarlo hasta el final, bajo la luz de una verdad que necesariamente se muestra subjetiva: el autor cuenta las cosas según las ha visto y experimentado, no tiene la obligación objetiva de un periodista o un historiador. Y por ello no es posible en la autobiografía seguir el exacto orden cronológico de los hechos: la retrospección implica una nueva cronología, atada a la memoria y, por tanto, subjetiva. Según May (1979: 102), la imposibilidad de expresar *la verdad* debe ser, tarde o temprano, reconocida por todo autobiógrafo. Los autobiógrafos más sinceros serán, por supuesto, aquellos que no ocultarán su falta de sinceridad.

h) La cronología: *un reloj de mesa*.

Siempre marcando los confines entre autobiografía y novela, Gérard Genette en *Ficción y dicción*, examina las razones —orden, frecuencia, modo y voz— que conducen al relato definido factual y al ficcional, a comportarse de manera diferente respecto al contenido. O mejor dicho, precisa las razones que hacen que una historia sea considerada verdadera o ficticia (Genette, 1993: 55).

Según el autor (Genette, 1993: 60), relato ficcional y relato factual no se distinguen en gran medida ni por el uso de las anacronías ni por la forma como las señalan. En efecto, es extremadamente *raro* en cualquier relato, el mantenimiento de un orden rigurosamente cronológico, dado que “la falta de linealidad es más la regla que la excepción” (Genette, 1993: 56). También May (1979: 81) admite que incluso los autobiógrafos clásicos con mucha frecuencia ceden a la tentación irresistible de la asociación de ideas, de la fantasía, de la digresión. Y añade una justificación al rechazo que se advierte hacia el orden cronológico: muchos autobiógrafos lo sienten infiel a la realidad.

Con respecto a la velocidad, Genette explica que elementos como las aceleraciones, aminoraciones, elipsis o detenciones están presentes, aunque en diferentes grados, sea en el relato de ficción sea en el factual, y ambos “están regidos por la ley de la eficacia y la economía y por el sentimiento que tenga el narrador de la importancia relativa de los momentos y los episodios” (Genette, 1993: 60).

De todas formas, aunque se pueda cortar y ajustar a gusto (del autor), una condición fundamental de la autobiografía es una cierta continuidad temporal. Sobre esta base, la libertad del autobiógrafo consiste en poder dar la amplitud a su obra de una página o de más volúmenes, en poder contaminar el relato personal con los hechos de que es testigo (en tal caso el autobiógrafo se transformaría en memorialista) y de fechar o no sus escritos (en caso de serlo se acercaría al papel de diarista). Con la aproximación y la modificación de los hechos —naturales en el recuerdo— y con

las ventajas de quien no sólo los ha vivido, sino incluso los cuenta, todos los juegos son concedidos al buen narrador.

La cronología de *Ulises* parece ser la del *no recuerdo*. Aunque siga obviamente una línea que es la secuencia de la vida de su autor-protagonista, no hay muchas fechas disponibles, especialmente en la primera parte. La reconstrucción de los hechos se alcanza al recorrer los lugares y personajes que lo acompañan, y cuando hay fechas disponibles el mismo Vasconcelos duda de su exactitud. Es cuando el autor admite el olvido del “no recuerdo la fecha, pero sí que no pasó de tres meses mi primera estancia en Nueva York” (Vasconcelos, 2001: 294). Los recuerdos son reconstrucciones cronológicas inciertas —“año 1895?” (Vasconcelos, 2001: 70)—, que obligan a un sincero “si no me equivoco” (Vasconcelos, 2001: 70).

Aunque poner fecha a los acontecimientos resulta difícil, los que llegan a ser particulares logran quedar intactos en el tiempo. El autor de *Ulises* describe, sumergido en el recuerdo, lo que está a su alrededor con mucho cuidado. Recuerda bien objetos y ambientes, o así parece (sigue quedando en su poder la mentira o, mejor dicho, la modificación de los hechos). Tienen alguna particularidad, cuerpo y peso y regalan la impresión de fluctuar intactos en el tiempo: “en aquel comercio adquirió mi padre un reloj de mesa. Peana larga de metal barnizado de negro, y encima la carátula de un semicilindro bronceado. Al otro extremo una mujer de metal dorado: cabeza griega, hombros desnudos, pechos firmes” (Vasconcelos, 2001: 40).

Vasconcelos, en tanto autor, tiene toda la intención de entregar un recuerdo bien confeccionado a su lector. Utiliza entonces el presente histórico para hacer todavía más cercana la imagen sugerida por el recuerdo: “mi padre alza la barda negra, robusta; lanza al aire una botella vacía” (Vasconcelos, 2001: 7). De esta forma la imagen que en realidad hace parte del pasado, resulta bien dibujada en el momento y de inmediata figuración para su lector. Le proporciona todos los adjetivos, todo el ambiente y el cuidado necesario para que resista al polvo del tiempo. Y brilla, viva: “mientras el guía toma un bocado y se ensillan las bestias, procuro dormir un momento para reponerme de la feroz madrugada. [...] Suena de pronto el violín del indio ciego que está a la puerta” (Vasconcelos, 2001: 257).

El presente es utilizado a veces junto con algún adverbio temporal como *mientras* o *de pronto* o *poco después* (Vasconcelos, 2001: 133), presencia que revela la real pertenencia del tiempo al pasado. También se juega al revés, con tiempo verbal al pasado y adverbio al presente

cuando “vivíamos ahora en Tacubaya, a la vuelta de Ermita” (Vasconcelos, 2001: 199). El autor, gracias al mecanismo de la retrospección, logra volver el pasado al presente, entreteniéndose con formas opuestas cronológicamente, como los citados tiempos verbales y adverbios, y procura así conferirle movimiento al texto. Obviamente también utiliza copretéritos ágiles, como “el tema de los viajes era, por lo demás, un *leit motiv* familiar” (Vasconcelos, 2001: 14), o pasados eficaces en “desde nuestra pequeña sala veíamos las bancas, los arbolillos del jardín público” (Vasconcelos, 2001: 22).

i) O del recuerdo.

Queda un problema no resuelto del todo: la relación entre autobiografía y novela. Tema fundamental de la crítica es la individualización de las fronteras, históricas y no, entre ambos géneros, que parecen tener un tiempo histórico de contacto. El mismo Lejeune (1994: 66), jactándose de las capacidades de la novela de imitar el pacto autobiográfico, afirma que la misma se forjó en el siglo XVIII sobre el modelo de diferentes formas del género íntimo, como las memorias y cartas, y más adelante, en el siglo XIX, sobre la imitación de los diarios íntimos. Pero a veces la misma confusión entre géneros es alimentada por la pretensión de la crítica de una total fidelidad (y sinceridad) en el relato del autobiógrafo. Lo que no representa, según parte de la crítica, una condición fundamental de la autobiografía.

Confiesa Vasconcelos poseer una natural tendencia a dejar volar la mente, lo que coincide con cierta actitud hacia los sueños, dado que “con frecuencia, el sueño iniciado una noche volvía a anudarse la noche siguiente, enlazando así una doble vida, por encima de la ordinaria” (Vasconcelos, 2001: 90). Por esto no hay que pretender tanto de un autobiógrafo: si puede dejar volar la mente también puede mentir creando una doble vida, y hasta complacerse en hacerlo. Además, la memoria puede fallar fácilmente en un recuerdo personal, al igual que en una cita. Así que en *Ulises criollo*, recordando una fábula de José María Samaniego que tuvo que aprender en época infantil como ejercicio de memoria, Vasconcelos admite no poder garantizar la fidelidad de la poesía (Vasconcelos, 2001: 11). Tal vez la cita de un poema se podría fácilmente averiguar, pero para el autobiógrafo no es la fidelidad del texto lo que cuenta, sino la expresión de un recuerdo, de una idea, de un impulso de sí mismo. Poco importa si hay una imprecisión, así —tal vez— como una inocente mentira. También porque la memoria siempre juega con su propio poder, con la posibilidad de modificar los hechos, concediendo, por ejemplo, un orden diferente de lo real (que es, en aquellos territorios del

recuerdo, ¿lo real?), interviniendo en el montaje con pegamento y tijeras. Y si existe una memoria objetiva no es aquella de un autor de autobiografía, aunque declare que podría en alguna ocasión hasta “reconstruir la visión de las peripecias del sujeto que despachaba en una oficina pequeña” (Vasconcelos, 2001: 207).

Ulises es la figura de un héroe que, como hemos dicho, se resiste a las tentaciones del mundo, enfrenta con fieles compañeros los peligros del mar, utiliza su astucia para regresar, íntegro, a su tierra. También él sufre de aquella patología común entre los viajeros: la inquietud del retorno. O del recuerdo.

Encontrábase Vasconcelos en la ciudad de México cuando apuntó que “algo familiar perduraba en aquel barrio cosmopolita [...] Parecía un trozo de la frontera” (Vasconcelos, 2001: 124). Algo entonces se queda del heroico viajero que es Ulises, en el Criollo. Los movimientos que cumple el protagonista parecen ser los que se concentran en una dimensión fronteriza: la partida y el retorno, la ida y la vuelta. De lugares, de personas, de ideas e ideales. El viaje se cumple sobre una línea de frontera, donde con un solo paso se va y se regresa en un país. El propio.

Obras citadas

- BATTISTINI, Andrea. 1990. *Lo Specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Milán: il Mulino.
- CASTRO LEAL, Antonio. 1960. *La novela de la revolución mexicana*. México: Aguilar.
- EBERENZ, Rolf. 1991. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Hispánica Helvética.
- GENETTE, Gérard. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GUGLIELMINETTI, Marziano. 1992. *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. Udine: Campanotto Editore.
- JAY, Paul. 1993. *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la postmodernidad (representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*. Madrid: Megazul-Endymión.
- LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.
- MAY, Georges. 1979. *La autobiografía*. México: FCE.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO y María Dolores PICAZO. 1994. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Universidad de Castilla, La Mancha.

- STAROBINSKY, Jean. 1974. *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- VASCONCELOS, José. 2001. *Ulises criollo*. Introd. Sergio PITOL. México: Porrúa.
- ZAMBRANO, María. 1988. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori-Bolsillo.