

Contra “lo que meramente es”: archivo autobiográfico y disposición literaria en la literatura argentina reciente



Lara Segade

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina
larasegade@gmail.com

Fecha de recepción: 23/07/2024
Fecha de aceptación: 09/09/2024

Resumen

Este artículo indaga los modos en que algunos relatos autobiográficos publicados en Argentina en los últimos años –*Diario inconsciente* de Santiago Loza, *Parte de la felicidad* de Dolores Gil, *Tan temprano* de Florencia Gattari y *Efectos personales* de Marina Mariasch– producen un cruce entre escritura autobiográfica y reflexión literaria, muchas veces como respuesta a una tensión entre la necesidad de escribir y la resistencia de la experiencia a ser recordada o escrita. Se trata de textos que ponen especialmente de relieve la relación entre una serie de materiales y su disposición (antes que, por ejemplo, la cuestión de la invención) y que permiten por lo tanto postular que para pensar el género autobiográfico es necesario pensar en las características del archivo singular con el que trabaja.

Palabras clave: literatura argentina, autobiografía, autoficción, archivo, materialidades.

Against “What Merely Is”: Autobiographical Archive and Literary Disposition in Recent Argentine Literature

Abstract

This article investigates the ways in which some autobiographical stories published in Argentina in recent years –*Diario inconsciente* by Santiago Loza, *Parte de la felicidad* by Dolores Gil, *Tan temprano* by Florencia Gattari, and *Efectos personales* by Marina Mariasch– produce an intersection of autobiographical writing and literary reflection, often in response to a tension between the need to write and the resistance of the experience to being remembered or written. These texts especially highlight the relationship between a series of materials and their disposition (rather than, for example, the question of invention) and that therefore allow us to postulate that to

think about the autobiographical genre it is necessary to think about the particular characteristics of its archive.

Keywords: Argentine literature, autobiography, autofiction, archive, materialities.

I.

Muchos de los relatos autobiográficos publicados en Argentina durante los últimos años insisten en la pregunta por cómo contar aquello que quieren contar, lo que, más ampliamente, abre en ellos una reflexión en torno a la escritura.¹ A veces, esa reflexión se construye sobre una tensión entre la necesidad o el deseo de escribir y la resistencia de la experiencia a ser recordada o escrita. Es así como *Diario inconsciente*, de Santiago Loza (2022), *Parte de la felicidad*, de Dolores Gil (2021), *Tan temprano*, de Florencia Gattari (2022) o *Efectos personales*, de Marina Mariasch (2022), entre otros,² producen una nueva inflexión dentro del llamado “giro autobiográfico” de la literatura argentina.³

En *Diario inconsciente*, Santiago Loza se refiere a la que califica como “una de las experiencias más particulares” de su vida: la de la locura. Un brote y una serie de internaciones psiquiátricas que tuvieron lugar veinticinco años atrás. En aquel momento, no pudo escribir: “Llevé un cuaderno a la internación, pero no escribí nada. Pasé tres años o más sin escribir” (2022, 35). Y enseguida: “Estoy escribiendo en aquel cuaderno que había quedado vacío” (2022, 36). En el presente la escritura aparece a la vez como un desafío y un imperativo. “Debería poder”, dice, escribir estos “apuntes para fijar lo que se difumina”, “describir lo que no se puede nombrar, o aproximarse como quien se asoma a un paisaje abismal y bello” (2022, 9). De mucho no se acuerda o no se acuerda bien. Pero además eso que quiere contar pareciera tener una naturaleza refractaria a la escritura: “La psicosis viene a cortar la narrativa vital, es una interrupción” (2022, 49), dice en una parte. Y más adelante: “La locura no arma relato, lo desintegra” (2022, 67).

En *Parte de la felicidad*, Dolores Gil vuelve a la muerte de una de sus hermanas, que se produjo cuando ella tenía once años, en un accidente doméstico después del cual la casa “parecía un matadero: no un poco de sangre, ríos de sangre” (2021, 12). Escribe Gil: “Entre el vidrio roto y esta escena,” –el padre con la hermana en brazos, la casa que parece un matadero– “un hiato. Un blanco absoluto” (2021, 12). Ese blanco absoluto que dibuja el trauma se desperdiga en el texto en un montón de blancos menores. ¿Dónde estaba ella antes del accidente?, ¿qué hizo después?, ¿qué le dijeron los padres cuando volvieron del hospital “con las manos vacías”?; y también:

1 Estos libros han sido publicados en su mayoría por sellos que, nacidos también durante los últimos años, se dedican al género autobiográfico ya sea total o principalmente (las editoriales Bosque energético y Vinilo, pero también Rosa Iceberg y Ediciones Documenta, o la colección Cerca de la verdad de Ediciones B, entre otros).

2 Podrían trabajarse en esta misma línea *Negro casi azul*, de Paula Mariasch (2021), *El año en que debía morir*, de Natalia Moret (2022) o *El viaje inútil*, de Camila Sosa Villada (2018), un ensayo autobiográfico que ocupa, en relación con nuestro corpus, una posición fundacional.

3 Según propuso en 2008 Alberto Giordano, este giro consiste en “un movimiento perceptible no solo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre *literatura* y *‘vida real’*” (2020, 19-20; énfasis nuestro), y supone una diferencia respecto de esas ficciones que existieron siempre “en las que se transparentaban o se exhibían huellas de la vida del autor” (2020, 13). La diferencia parecería residir, pues, en el abandono de la categoría de ficción en tanto nombre para esa frontera entre *literatura* y *vida real*.

“¿Cómo hicieron para dejarla sola en el Durand, para volver a sus otras hijas, para abandonar su cuerpo en la morgue del hospital? ¿Cómo se mantuvieron de pie durante el entierro...?” (2021, 20):

Nadie me habló de eso: no hay referencias, no hay relato. Y si escuché o me contaron algo, mi cabeza hizo un esfuerzo descomunal por destruir una a una las palabras, las imágenes, los sonidos. No queda nada. Un páramo, un desierto con algunos oasis: apenas los vislumbro, se desvanecen como espejismos (2021, 21).

Sin embargo, años después, en el momento en que se convierte en madre, aparece en Gil una fuerza de signo contrario: el dolor, un dolor físico derivado en parte de la tensión de tener que mantener con vida a su hijo –justo ella, que sabe que “los niños no son de goma” (2021, 19)–, y que la empuja a escribir. “Si no escribo este libro no puedo seguir viviendo. Me duele en el cuerpo: [...] el dolor me raja la cintura, los hombros” (2021, 26). Al escribir, recupera algunas pocas palabras que aparecieron en el momento del accidente:

Manuela se había caído sobre la ventana. La punta del vidrio se le había clavado en el esternón. Más tarde, sola, cuando llamé a mi tía Susi para contarle, le mentí sin dudarle. ¿Dónde se lo clavó, Dolores? En la panza, le dije. Pero ya sabía que había sido mucho más arriba. Sabía que había sido en el corazón (2021, 13).

Esternón, panza, corazón: la vacilación muestra que la tensión entre experiencia traumática y lenguaje –esto es, la posibilidad que tienen las palabras al mismo tiempo de nombrar y velar la experiencia– existe desde el principio.⁴

En *Tan temprano*, Florencia Gattari tiene que vérselas a la vez con la locura y el trauma para escribir sobre el suicidio de su hermano, que ocurrió cuando ella tenía poco más de treinta años y acababa de ser madre. El relato está lleno de blancos, cosas que ella no sabe o no recuerda pero también, sobre todo, cosas que no puede explicarse: en *Tan temprano*, el gran blanco pareciera ser el de la transformación del hermano en alguien que se suicida. El gran blanco es el de las explicaciones.

No sé cuándo fue que Pablo empezó a desarmarse. Tenía más de veinte seguro, llevábamos una vida sin pistas de que pudiera haber otra cosa que el Pablo de siempre. Su crecimiento, sus cambios, sí, pero con ese hilván que nos permite leer al otro en una cierta continuidad. Qué de lo que pensamos que era un momento de silencio, de tristeza tal vez, se convirtió en el principio de perderlo (2022, 17).

Finalmente, en *Efectos personales*, Marina Mariasch intenta decir algo sobre el suicidio de su madre, ocurrido en 2009. Quizás este sea, de los cuatro libros, el que menos confía en las posibilidades de la escritura. Escribe Mariasch: “en el suicidio hay algo que nunca se puede comprender del todo. La autoaniquilación desborda el lenguaje” (2022, 209). Y después: “aunque quiera contar todo como fue [...] solo recuerdo una atmósfera, como de cápsula espacial o de discoteca forrada de alfombras negras. La posición de algunas personas en el patio de la comisaría, algunas palabras” (2022, 229). Es, de los cuatro, el más seguro de los límites de una tarea que de todos modos emprende: “Tenía que reescribir la trama de mi vida; este acontecimiento, en su magnitud ominosa, no estaba en el guión original” (2022, 86).

⁴ Esta tensión entre trauma y lenguaje, que muchas veces se vuelve incluso inconmensurabilidad, ha sido abordada abundantemente, en especial en relación con las experiencias del horror del siglo XX. Véase por ejemplo Benjamin (2007) o Agamben (2019).

Lo que empuja a escribir, o a reescribir, es ante todo la necesidad de explicaciones: “El suicidio es una tumba mal cerrada, queda abierta la pregunta que martilla insistente por una explicación” (2022, 130). En todo caso, “¿quién no quiere abrigarse bajo el manto suave del sentido?”, incluso cuando se sepa que “el sentido se escurre, se resbala, como un jabón: la manta queda corta, no abraza” (2022, 208). Al mismo tiempo, *Efectos personales* pone en escena la escritura del libro, que tiene lugar en abril de 2020, en plena pandemia. Pone en escena, pues, el contexto que posibilita la escritura.⁵

Los cuatro textos se enfrentan a la tensión entre la dificultad y la necesidad de escribir con diferentes recursos, sobre los cuales algunas veces reflexionan. Dice Loza, por ejemplo: “Si puedo escribir es porque se vuelve materia de ficción, se aleja y se puede manipular. Son imágenes y situaciones que le suceden a un personaje que ya no me pertenece” (2022, 9). O en otra parte: “Me cuesta ordenar. No lo voy a intentar. No puedo. Arranco por la clínica. Donde ya todo había sucedido. Después voy mezclando. Tomo de aquí, de allá, voy mechando, invento, hago revoltijo. *Así fue todo*” (2022, 10; énfasis nuestro). Por otro lado, el formato del texto de Loza, un diario sin fechas, que se escribe en el cuaderno que en aquel entonces quedó vacío, que alterna el presente de la escritura con el pasado de la locura y a la vez alterna los tiempos verbales (sin que coincidan necesariamente el pasado con el pasado ni el presente con el presente), constituye otro de los modos de ese revoltijo que permite escribir cuando no se puede escribir y que de alguna manera consigue decir *cómo fue todo*.

Tanto *Parte de la felicidad* como *Tan temprano* están llenos de preguntas. Escribe Dolores Gil: “No recuerdo si esa noche dormí. ¿Me acunó alguien? ¿Recibí algún consuelo, alguna caricia? ¿Me permitieron llorar? ¿Me explicaron algo?” (2021, 15). Escribe Florencia Gattari: “Estaba en una cursada cuando me llamaron (¿quién?) para decirme que Pablo había corrido hacia el balcón, que ¿mi mamá? ¿mi mamá y mi papá? ¿mi mamá y mi hermana? habían logrado retenerlo” (2022, 21).

Algunos de estos textos recurren, además, a las voces de otros y a la especulación o la imaginación. Así reconstruye Gattari el episodio que desencadenó una segunda internación de su hermano:

Dice Daniela, mi hermana, que el día que Pablo salió corriendo estaba con la acompañante terapéutica y con ella. Que bajaron a comprar cigarrillos, que ella no terminó de abrir la puerta del edificio y Pablo se fue a toda velocidad [...] Dice que después volvió a la casa y se quería morir porque lo había perdido. Acá debe ser donde llamé al psiquiatra, digo yo. Y ella dice que sí, que seguro fue así aunque no se acuerda (2022, 26-27).

Dolores Gil, por su parte, olvidó no solo el accidente sino también cómo era su hermana Manuela: “Hablo con amigas de la infancia; me traen sus relatos de Manuela. Una me cuenta que jugábamos a bañarla, como si fuera una muñequita” (2021, 53). Y enseguida: “Sí me acuerdo de que mi mamá decía que era la más avispada [...] Era una niña pícaro, o al menos *así me gusta imaginarla*” (2021, 53; énfasis nuestro). *Así me gusta imaginarla*: en este punto, la imaginación resulta indisociable del deseo.

Para Marina Mariasch, son fundamentales las que llama “las teorías”. Se trata, por un lado, de teorías en el sentido, proveniente del ámbito científico, de un “conjunto

⁵ Aunque los libros de Loza, Gil y Gattari no dicen nada sobre esto, cabe suponer que fueron escritos al menos en parte en el mismo momento, que hubo algo de esa quietud y esa introspección obligadas que pudo impulsar o facilitar estas escrituras.

organizado de hipótesis e ideas que dan una explicación sobre un asunto o sobre un dominio del conocimiento”.⁶ Así, en *Efectos personales* se cita a Karl Marx –“El suicidio no es algo antinatural en lo más mínimo: día a día podemos atestiguarlo. Por el contrario, es natural para nuestra sociedad dar a luz muchos suicidas, mientras que los tártaros no se suicidan” (2022, 32)–, a Émile Durkheim –“Me daba vergüenza también el suicidio anómico, según las categorías de Durkheim” (2022, 30)–, a Jacques Lacan, a Julia Kristeva, pero también Wikipedia –“En el puente Overtoun, en Escocia, según reportes, muchos perros se han provocado la propia muerte, dice Wikipedia” (2022, 33)–, y también a Alejandra Pizarnik –“Me pregunto cómo hacen los demás para soportar el hecho de vivir” (2022, 211)–, a Alfonsina Storni, a Anne Sexton. Los nombres se suceden unos a otros pero en lugar de acumularse van produciendo un desplazamiento hacia el segundo sentido del término teoría, el más arraigado en el uso: el de una especulación respecto de lo que pasó o por qué pasó o cómo pudo pasar.

Aquí, como Gattari y Gil, Mariasch apela a las voces de otros que, sin embargo, tampoco se acuerdan o, quizás, no se quieren acordar: la tía no puede contar su versión de los hechos, pero manda un mail con un recuerdo que se reproduce en el libro. Un poco más adelante, Mariasch escribe sobre el velorio de su madre, pero lo que recuerda “bien” cabe en unos pocos renglones: “algunas caras, la cuñada que se me parece, la amiga que no vino ni me llamó [...] un psicoanalista famoso, padre de una amiga, me explicó. Me dijo cinco cosas. Cinco cosas que me acordé durante todos estos años” (2022, 199). Esas cinco cosas, sin embargo, en el momento de escribir, Mariasch las olvidó por completo: “No tengo en la mente ni un rastro” (2022, 199). El siguiente capítulo comienza con un mensaje de aquel psicoanalista famoso: “¿Qué te dije ese día? Espero acordarme! Algo sobre el suicidio, no? No me acuerdo de qué hablamos. Me decís que te dije... te expliqué cinco razones, o cinco causas... ¿Era sobre las razones de un suicidio? No me acuerdo qué te dije” (2022, 201). El mensaje da pie a una reflexión: “En un reclamo de realidad le pedí por favor que me dijera de nuevo lo que me había explicado esa noche. No se acordaba bien pero entre los dos hicimos el parche de la narración. Es un relato. Vuelve y vuelve no idéntico a sí mismo” (2022, 202).

II.

Quisiera situar las preguntas que plantean los libros de Loza, Gil, Gattari y Mariasch sobre la escritura, así como las respuestas que aventuran, en relación con dos escenas, pertenecientes a dos libros en principio bastante lejanos pero que comparten con ellos la preocupación por lo biográfico y su escritura: *La mujer en silencio* (1993), la biografía de Sylvia Plath escrita por Janet Malcolm, y *Hamnet* (2020), la novela de Maggie O’Farrell, basada en la vida de Shakespeare.

En *La mujer en silencio*, ya cerca del final, Janet Malcolm habla de Trevor Thomas, el vecino de Sylvia Plath que probablemente haya sido la última persona que la vio con vida, y recuerda algunas visitas que le hizo para entrevistarle en una casa repleta de cosas, sin espacios en blanco. Dice entonces:

Posteriormente, cuando pensé en la casa de Thomas [...], se me aparecía como una especie de alegoría monstruosa de la verdad. Así son las cosas, decía aquel lugar. Así es la realidad inmediata, con toda su multiplicidad, azar, inconsistencia,

⁶ Definición tomada del Diccionario del estudiante de la Real Academia Española. Disponible en: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/teor%C3%ADa>

redundancia, *autenticidad* [...] También imaginé excitada que la casa era una metáfora del problema de la escritura. Todas las personas que se sientan a escribir no se enfrentan con una página en blanco sino con su propia mente abarrotada de detalles. El problema consiste en librarse de la mayoría de lo que hay allí, llenar enormes bolsas de basura de plástico con el confuso revoltijo de cosas que se han ido reuniendo con el paso de los días, meses, años de vida y percepción de las cosas con los ojos, los oídos y el corazón. El objetivo es dejar un espacio donde unas cuantas ideas, imágenes y sentimientos puedan disponerse de tal modo que un lector quiera permanecer un tiempo entre ellos, más que huir, como yo había querido huir de la casa de Thomas (2018, 211; énfasis en el original).

La otra escena pertenece a *Hamnet*, la novela en la que la irlandesa Maggie O’Farrell recrea parte de la historia de William Shakespeare: la muerte de uno de sus hijos, llamado Hamnet, y la posterior escritura de *Hamlet*. Según informa una leyenda al comienzo del libro “Hamnet y Hamlet son en realidad dos formas perfectamente intercambiables de un mismo nombre”. Sobre el final, Agnes, la esposa de William y madre del pequeño Hamnet, muerto cuatro años antes, llega hasta Londres de incógnito y presencia la primera función de *Hamlet*, obra de la que su marido no le contó nada, y que ella descubrió por casualidad.

Es él. No es él. Es él. No es él. El pensamiento va y viene como un martillo por todo su ser. Su hijo, su Hamnet o Hamlet, está muerto, enterrado en el cementerio de la iglesia. [...] Sin embargo, ahí está –hecho casi un hombre, como sería ahora, si viviera–, en el escenario, andando con el mismo paso que su hijo, hablando con la voz de su hijo (2021, 338).

Tras unos momentos de desesperación, Agnes comprende:

Este Hamlet del escenario es dos personas, el joven, vivo, y el padre muerto. Está vivo y muerto al mismo tiempo. Su marido lo ha devuelto a la vida de la única forma que podía. Mientras el fantasma habla, se da cuenta de que, al escribir esta obra, su marido se ha cambiado el sitio con su hijo. Ha cogido la muerte de su hijo y la ha hecho suya; se ha puesto él en las garras de la muerte y ha resucitado al hijo en su lugar. Ha convertido la muerte de su hijo en la suya propia. [...] Agnes comprende que ha hecho lo que habría deseado hacer cualquier padre, sufrir él para que no sufriera su hijo, ponerse en su lugar, ofrecerse a sí mismo a cambio para que el niño pudiera vivir (2021, 339).

De un lado, escribir una biografía (propia o ajena) requiere de un trabajo como el que describe Malcolm: un trabajo sobre materiales que ya existen y que constituyen un tipo, singular, de archivo. Este trabajo es, ante todo, de disposición, es decir, de selección y orden. En este sentido, se parece al del escritor “no creativo” que, según Kenneth Goldsmith, por medio de procedimientos del estilo *cut and paste* organiza materiales diversos, como un *disc jockey*, un curador o un editor. Si existe hoy alguna posibilidad creativa, sostiene Goldsmith, reside allí: en la combinación y recombinación de elementos y no en la originalidad entendida como iluminación solitaria o como invención.⁷

7 En *Escritura no-creativa*, Kenneth Goldsmith (2015) propone así una revisión de los pilares sobre los que, desde la modernidad, se ha sustentado la noción misma de literatura: la autonomía y la originalidad. En tiempos de internet, frente a la enorme masa de textos existentes y la concomitante sensación de que ya está todo escrito, la literatura solo puede perdurar si se abre a las otras artes e incluso a otras textualidades “no artísticas” y se mezcla con ellas.

Sin embargo, aunque en los últimos años las escrituras que priorizan el trabajo con materiales de archivo por sobre el de la invención hayan ocupado el centro, o uno de los centros, de una escena caracterizada por la pérdida de bordes de lo literario, la idea de que lo literario consiste en la disposición de los materiales no es en absoluto nueva.⁸ Ya Aristóteles define la tragedia a partir de la mimesis, un tipo de imitación particular en cuyo núcleo está la verosimilitud, una ley interna, propia del arte, que atañe fundamentalmente al ordenamiento de los hechos en una trama. Es decir que, ya sea que el poeta invente sus historias o las tome de la realidad, su función no es decir las cosas como ocurrieron sino como podrían ocurrir y por lo tanto es irrelevante de dónde toma sus materiales. El poeta que hace “poesía de cosas ocurridas [...] no por eso es menos poeta” (Aristóteles 2004, 69).

Del otro lado, en *Hamnet*, lo que aparece es algo que podríamos llamar ficción, pero no en el sentido de una invención sino en el de una transformación del material autobiográfico. Se trata, en este caso, de un trabajo más cercano al de la metonimia (que produce un sentido en contigüidad con el objeto) que al de la metáfora (que opera a través de un salto, una diferencia). En otros términos, se trata del segundo de los sentidos a los que según Jacques Rancière refiere la noción de ficción:⁹ si por un lado, “la ficción, por lo regular, es equiparada con la invención de seres y de situaciones imaginarias”, por otro lado la ficción es una cosa totalmente diferente: “una estructura de racionalidad [...] un modo de presentación por medio del cual diferentes cosas, situaciones y acontecimientos se hacen perceptibles e inteligibles” (Rancière 2009). Como sintetiza Adriana Kogan (2024), mientras que el primer sentido es el de “simular, fingir”, el segundo implica “dar forma, formar, modelar”.¹⁰

Existe, pues, una ficción de lo biográfico que, mucho más cerca de este segundo sentido, permite pensar el género desde una perspectiva que no es enteramente la de lo referencial, propuesta en su formulación más clásica por Philippe Lejeune (1994), pero tampoco la de una autonomía de las estructuras lingüísticas respecto de sus referentes, propuesta, entre otros, por Paul De Man (1991).

Para Philippe Lejeune, aquello que define la autobiografía es el pacto que autor y lector establecen en relación a la identidad entre el nombre propio del autor, el del narrador y el del protagonista del texto. Lo decisivo es que ese nombre del narrador y el protagonista remita a una persona real, el autor. Como afirma Paul John Eakin en la Introducción de *El pacto autobiográfico y otros estudios*, “sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción” (Lejeune 1994, 20).

Entretanto, en su conocido “La autobiografía como desfiguración”, De Man sostiene que el tropo de la autobiografía es la prosopopeya, una “atribución, a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres animados,

8 Florencia Garramuño (2015) utiliza, para describir esta escena, la imagen de una “literatura fuera de sí”, que puede pensarse en diálogo con la idea de Josefina Ludmer (2010) de una literatura “postautónoma”.

9 Estas dos acepciones conviven en verdad en el uso, e incluso muchas veces las confundimos. Por ejemplo, cuando le decimos a un chico, que llora o se asusta con una película, que eso que ve no pasó de verdad. ¿Es que no sabemos, en el fondo, que no es por eso que el chico está llorando o asustado?

10 Según el análisis de Kogan, ambos sentidos, además, se ligan a un tercero: el de imaginar. De esta manera, la imaginación vendría a constituir una suerte de puente entre la invención y el ordenamiento. Esto puede pensarse en relación con una idea propuesta por Laura Wittner el 8 de septiembre de 2019 en la charla “Formas menores de la imaginación”, en el Centro Cultural Recoleta: “La imaginación no es lo contrario de la percepción, sino una de sus formas”.

o a los seres irracionales de las del ser humano”,¹¹ que etimológicamente significa “conferir una máscara o un rostro (prosopon)” (De Man 1991). Se trata de un *estar en lugar de*, al que De Man se refiere como “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra” (1991). En la autobiografía, por mediación de la prosopopeya, “un nombre [...] resulta tan inteligible y memorable como un rostro” (De Man 1991), cuyo lugar ocupa.

Aunque con una perspectiva diferente, quienes hoy esgrimen la noción de autoficción asumen e incluso persiguen una similar separación entre el texto y la vida. El término *autoficción* fue acuñado por primera vez en 1977 por Serge Doubrovsky, quien en el prólogo de su libro *Hijos* afirmó que no se trataba de una autobiografía sino de una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción” (Musitano 2016).¹² Lo que se valora en la autoficción son las operaciones de distanciamiento respecto de los hechos reales que se realizan en el texto. Fundamentalmente, el término apunta a romper, desestabilizar o relegar el pacto referencial que, según Lejeune, define a lo autobiográfico.

Así, la autoficción, que hace un énfasis en la ficción entendida como invención, distanciamiento o metáfora, presupone que la referencia a lo real es una atadura de la que la ficción liberaría. Sin embargo, si libros como los de Loza, Gattari, Gil y Mariasch son ficciones no lo son en este sentido, sino en el sentido en que *Hamlet* es una ficción según Maggie O’Farrell: lo definitorio reside en las posibilidades de conexión entre la vida y su escritura.¹³ En efecto, en *Hamnet*, la ficción de *Hamlet* consiste en el desplazamiento de la muerte del hijo al padre, y responde al deseo de que las cosas hayan sido diferentes.¹⁴

Un deseo parecido es el que alienta a Dolores Gil a escribir sobre su hermana: “¿Por qué querés volver a la escena, Dolores?” (2021, 39), le pregunta en una parte su analista. Y ella responde:

Si volviera, podría entender. Podría agarrar a Manuela, calmar su curiosidad [...] Podría llevarme a las tres niñas al fondo de la casa, las podría distraer con un juego. Entonces mi padre, con la mano vendada, podría romper de una patada el último pedazo de vidrio en punta que quedó adherido al marco [...] Podríamos haber comido el asado un domingo de primavera como cualquier otro (2021, 40).

11 Definición tomada del Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en <https://dle.rae.es/prosopopeya>

12 Véase Musitano (2016) para profundizar en las discusiones en torno al problema teórico de la autoficción.

13 Una figura que durante los últimos años estuvo en el centro de las discusiones en torno a la autoficción es la francesa Annie Ernaux, cuyos libros, en su mayoría autobiográficos, han sido llamados autoficciones, denominación con la que ella no está de acuerdo, según ha explicitado en múltiples ocasiones. Sostuvo por ejemplo en una entrevista publicada en la Revista de la Universidad de México en 2020:

“Yo ubico la diferencia entre la autoficción y lo que escribo en el proyecto y la postura. Mi proyecto es la búsqueda de una realidad contenida en un instante, un acontecimiento que me sucedió, una realidad que excede mi persona y desconozco. No se trata de contar; es más, lo primero que me agobia es la imposibilidad del relato... de la primera noche sexual, del aborto, de la muerte de mi padre, de la vergüenza. Cómo llegar a su núcleo de realidad, ése es el verdadero desafío de la escritura. Echo mano de la memoria, de fotos, de cartas. Reduzco al máximo la parte del imaginario. Invento la forma del libro, la voz del libro, escojo un recuerdo antes que otro, pero no invento escenas, personajes, situaciones” (Vázquez Jiménez 2020).

14 Según cuenta Maggie O’Farrell en su propio libro autobiográfico, *Sigo aquí*, una de sus hijas nació con una enfermedad que la llevó a estar muchas veces al borde de la muerte. Es posible pensar que ese temor también está en *Hamnet*, dando forma a la escena de la representación de *Hamlet*.

Volver a la escena para entender, para imaginarla, para poner allí donde falta una imagen que, en parte, el deseo construye. El tiempo verbal es el condicional: el tiempo que, desde un presente, abre posibilidades diversas en el futuro, que rompe la línea de la narración pero no, como la locura, para interrumpirla sino para multiplicarla.¹⁵

Marina Mariasch se pregunta en *Efectos personales*:

Qué podría haber cambiado, qué habría hecho distinto. Podría haber ido más veces, más tiempo a visitarla al Hospital Alemán donde le sacaron la vesícula biliar [...] Tendría que haber ido más al hospital, todas las mañanas y las tardes y no dejar en evidencia la poca paciencia de su novio que hacía visitas de médico aunque era ingeniero. Tendría que haber puesto en evidencia que las personas que la queríamos de verdad nos quedábamos a cuidarla. Pero exagero, la intervención fue ambulatoria, y a las pocas horas mamá ya estaba en la casa, y a ella como a mí le gustaba quedarse sola y lamerse cuando se sentía mal (2022, 68-69).

Sobre el final de su libro, Florencia Gattari cuenta que una noche en un restaurant su hija dijo “Este vaso lo preferiría facetado”, a partir de lo cual reflexiona:

Hay muchos modos de conversar con lo que existe: tomarlo como viene, protestar, ignorarlo, reclamar, ordenar modificaciones, incluso ejecutarlas. Ella prefiere. Y no es una operación sencilla [...] Preferir da este trabajo: vincular una situación o un objeto con las propias ganas. Imaginarlos de otra forma. No amedrentarse por la solidez de lo que hay, no concederle el estatuto de la evidencia. Tampoco imponerle rápidamente la manera propia. Preferir es pasar con suavidad entre las cosas (2022, 58).

Dice también: “Donde yo veo objetos ella ve posibilidades” (2022, 58). Y es que, en *Tan temprano*, la escritura avanza tomando los objetos como puntos de apoyo; a la vez, la reflexión en torno a los objetos es muchas veces el vehículo de la reflexión sobre el recuerdo y su escritura. En especial esto ocurre con las fotos, cuyas descripciones aparecen por todo el texto. En un momento, por ejemplo, Gattari encuentra en casa de su madre unas cajas muy prolijas con fotos. Adentro de las cajas, sin embargo, “el desorden es total. Parece que alguien hubiera soltado las fotos ahí como papas calientes” (2022, 13). Y dice: “Para mi sorpresa, lo primero, lo que hace una ruta más rápida desde la imagen hasta mi emoción, son los objetos. Prendas de la infancia que no hubiera podido evocar pero reconozco inmediatamente” (2022, 13).¹⁶ En la misma línea, cuenta que estaba en Córdoba cuando recibió el llamado con la noticia del suicidio: “El sábado fuimos a almorzar con Christian y Catalina a Brochero, el pueblo vecino. [...] No sé por qué se nos ocurrió hacer esa excursión al mediodía. Me acuerdo, sí, de que volvíamos con calor y nos paramos al costado de la ruta a mirar los puestos de los artesanos” (2022, 32). Y después: “Compramos una tabla y una cuchara de madera que nunca más pude usar sin pensar en Pablo” (2022, 33). La escena o, más bien, su escritura conduce a una nueva reflexión –“Las cosas se agrupan con cintas invisibles en la memoria” (2022, 33)– que puede leerse en diálogo con una pregunta que aparece un poco antes, sola en una página: “Qué cosa es la que se conserva en la memoria” (2022, 37).

¹⁵ En la última frase, sin embargo, el condicional compuesto (usado para expresar escenarios hipotéticos pero ya concluidos) reenvía al pasado, al mundo cerrado en el que las cosas no fueron como se desea.

¹⁶ Puede trazarse una línea que una este poder de evocación de las cosas que está en el origen del recuerdo y la escritura con Marcel Proust y su *En busca del tiempo perdido*.

Tal vez porque estos libros tratan sobre hechos traumáticos cuyos blancos son más evidentes –porque son, en definitiva, tragedias–, es también más evidente en ellos lo que en verdad constituye un rasgo de toda escritura autobiográfica: dispone de un archivo que es en parte material (el acta de defunción del hermano de Gattari, las manchas de sangre que nunca terminaron de salir en la casa de Dolores Gil, el cuaderno que Loza llevó a la internación y que dejó en blanco, la carta que dejó la madre de Mariasch, o sus zapatos, que la ley judía no permite volver a usar)¹⁷ pero no es solo material. Más bien, se trata de una suerte de “materia vibrante” (Bennett 2022),¹⁸ portadora de una forma de vida que no es humana pero que se define por sus interacciones con las vidas humanas, a las que a su vez define; de una materia conformada también por algo inmaterial: palabras, imágenes, toda clase de sentimientos (deseos, temores, amor), pensamientos, ideas, que cruzan el tiempo de una vida, que no pertenecen enteramente al momento de los hechos ni al del recuerdo.¹⁹

En los libros de Gil, Gattari, Loza y Mariasch aparecen, en torno a la cuestión de la escritura, referencias al trabajo con un archivo de este tipo. El “Así fue todo” (2022, 10), por ejemplo, con el que Santiago Loza cierra el párrafo en el que describe en términos de “revoltijo” la manera que encuentra de escribir aquello que le cuesta ordenar: si algo consigue decir *Diario inconsciente* acerca de cómo fue todo no es en su fidelidad a los hechos (fidelidad que por otra parte se sabe imposible) sino en el propio revoltijo: mezcla de tiempos, mezcla de géneros y mezcla también de recuerdo e invención.²⁰ O la memoria amorosa que Florencia Gattari pone en el horizonte de su escritura:

17 En una escena, Marina Mariasch cuenta que ella y su hermana Paula pasaban tardes enteras probándose ropa de la madre y evocándola: “Nos poníamos la bata de mami, la bata rosa viejo de toalla finita, y hablábamos como ella, Paula, ¿podés bajar la música? Esas noches de valium en que mi mamá bajaba la escalera majestuosa de la casa en esa bata rosa” (64). En ese contexto escribe:

“Los zapatos nos miraban como cachorritos abandonados. La ley judía no permite ponerse los zapatos de un muerto [...] Las leyes judías muchas veces tienen una razón médica o una razón lógica. Por ejemplo, la prohibición de comer jamón es porque en una época los cerdos tenían triquinosis [...] Para los zapatos hay una versión parecida que tiene que ver con el cuero. Apparently, el cuero puede transmitir enfermedades contagiosas. Si el muerto murió con esos zapatos o los usó estando enfermo, mejor no ponérselos” (65).

18 En *Materia vibrante*, Jane Bennett atribuye a toda la materia una forma de vitalidad propia –sintetizada en esta idea de vibración–, que no es humana, que no es social, que no es un alma ni un espíritu. A partir de la noción de “actante”, de Bruno Latour, Bennett define la vitalidad de la materia como “la capacidad de cosas –comestibles, mercancías, tormentas, metales– no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias” (2022, 10). Lejos de oponerse, entonces, lo humano a lo material, el mundo se convierte en un campo de fuerzas, de interacciones mínimas al nivel de las partículas, de afecciones que pueden “no coagular en subjetividad” (2022, 17).

19 También en los libros de Annie Ernaux es frecuente encontrar, como en los de Loza, Gil, Gattari o Mariasch, una preocupación por cómo escribir, muchas veces explícita y muchas veces inseparable de la propia trama. Así, por ejemplo, el siguiente fragmento de *El acontecimiento* puede leerse en relación con la definición del archivo autobiográfico que proponemos:

“Acabo de encontrar entre mis papeles esta escena, escrita ya hace varios meses. Me doy cuenta de que ya entonces empleé las mismas palabras que he utilizado ahora ‘era capaz de dejarme morir’, etcétera. También aparecen las mismas comparaciones que todavía me vienen a la cabeza cada vez que pienso en el momento en que aborté en los servicios: para mí fue como la caída de un obús o de una granada, o como la espita de un tonel que salta. Esta imposibilidad de decir las cosas con otras palabras, esta unión definitiva de la realidad pasada y una imagen que excluye a todas las demás, me parece la prueba de que fue *realmente así* como viví el acontecimiento” (Ernaux 2020, 97).

20 En relación con esto, escribe Annie Ernaux en *Una mujer*:

“Paso mucho tiempo preguntándome por el orden de las cosas que decir, la elección y la disposición de las palabras, como si existiera un orden ideal, el único capaz de restituir la verdad concerniente a mi madre –pero no sé en qué consiste esa verdad–, y nada más cuenta para mí, en el momento en que escribo, aparte de ese orden” (2022, 45).

En la memoria el amor. Las miles de tardes jugando al ping-pong. Pablo tocando *Blackbird* con ese rictus difícil que ya se le había instalado. Su alergia de las mañanas en la infancia, una secuencia de estornudos que me irritaban tanto. Su voz. Sus manos de uñas largas.

En la memoria el amor, que es también *no abalanzarse sobre lo indecible de cualquier modo*. Hablar bajito y a tientas. *No saber donde no se sabe*. Ahuecarse (2022, 42; énfasis nuestro).

Las preguntas son uno de los recursos con los que sobre todo este libro pero también los demás cuentan para *no saber donde no se sabe*, para *no abalanzarse sobre lo indecible de cualquier modo*.

III.

En *Diario inconsciente*, *Tan temprano*, *Parte de la felicidad* y *Efectos personales*, las poéticas condensadas en los párrafos de *Hamnet* y *La mujer en silencio* no aparecen la una sin la otra: si, por un lado, el material autobiográfico es insoslayable y el desafío, lejos de ser cómo liberarse de él es cómo organizarlo, por otro lado por sí solo parece insuficiente para escribir una autobiografía. En ese marco, las respuestas que estos libros ofrecen a la tensión entre deseo de escribir e imposibilidad de recordar se revelan como formas de disposición literaria del archivo autobiográfico: formas de un arte, en palabras de Theodor Adorno, capaz de encarnar “la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano” y representar “lo que algún día podríamos ser”, un arte capaz de erigirse en “una protesta contra la tentación mortal de facilitarse las cosas renunciando a toda la felicidad y a toda la verdad” (2003, 121).

Escribe Loza: “Cada tanto pienso en ese yo perdido. Me constituye todo lo que no puedo narrar. Las visiones y el vacío” (2022, 86). Gil, por su parte, escribe: “Una vida que llevo grabada en cada célula, fuera del alcance de mi conciencia, pero que me constituye enteramente” (2021, 31).

En estos libros, es a través de la disposición literaria del “material” del archivo autobiográfico que el yo, al decirse, dice algo sobre el mundo:²¹ sobre el duelo, la locura, la memoria, el amor, pero también sobre la escritura y, más ampliamente, sobre las posibilidades que tenemos los seres humanos de hacer algo con la realidad, con aquello que queremos que haya sido diferente o que sea diferente en el futuro.

21 En *La situación y la historia*, Vivian Gornick sostiene que, ante una narrativa autobiográfica, lo importante es encontrar cuál es la historia que se quiere contar, es decir, darle una trama a la situación, la anécdota, aquello que sucedió. Allí es donde la narración deja de ser solo sobre el yo para convertirse en una narración sobre un yo en un mundo. De no hacerlo, no se logrará más que caer en el “confesionalismo, en la terapia sobre el papel o en el ombliguismo puro y duro” (2023, 13). Para hacer literatura es necesario construir, con la situación, una historia, esto es, “la experiencia emocional que interesa a quien escribe: el discernimiento, la sabiduría, la cosa que uno ha venido a decir” (2023, 13). Gornick afirma que “el tema de la autobiografía es siempre la definición del yo, pero no es posible la definición en el vacío”, por eso “quien escribe narrativa personal [...] debe implicarse con el mundo” (2023, 17).

Bibliografía

- » Adorno, Theodor. 2003. "El artista como lugarteniente". En *Notas de literatura*. Madrid: Akal.
- » Agamben, Giorgio. 2019. *Lo que resta de Auschwitz*. Traducido por Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Aristóteles. 2004. *Poética*. Traducido por Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- » Bennett, Jane. 2022. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja negra.
- » Benjamin, Walter. 2007. "Experiencia y pobreza". En *Obras II, 1*. Madrid: Abada.
- » De Man, Paul. 1991. "La autobiografía como desfiguración". *Suplemento Anthropos* 29: 113-118. En <https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/08/de-man-p-la-autobiograf3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf>, obtenido el 19/07/2024.
- » Ernaux, Annie. 2022. *Una mujer*. Traducido por Lydia Vázquez Jiménez. Buenos Aires: Cabaret Voltaire.
- » Ernaux, Annie. 2020. *El acontecimiento*. Traducido por Mercedes y Berta Corral. Buenos Aires: Tusquets.
- » Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Gattari, Florencia. 2022. *Tan temprano*. Buenos Aires: Vinilo.
- » Gil, Dolores. 2021. *Parte de la felicidad*. Buenos Aires: Vinilo.
- » Giordano, Alberto. 2020. *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Goldsmith, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa*. Buenos Aires: Caja negra.
- » Gornick, Vivian. 2023. *La situación y la historia*. Traducido por Julia Osuna Aguilar. México: Sexto piso.
- » Kogan, Adriana. 2024 (en prensa). "Fricciones de la ficción". En *Carta de navegación. Teoría y escritura*, editado por Mario Cámara y Marcos Zangrandi. Buenos Aires: Libros UNA.
- » Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- » Loza, Santiago. 2022. *Diario inconsciente*. Buenos Aires: Bosque energético.
- » Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- » Malcolm, Janet. 2018. *La mujer en silencio*. Barcelona: Gedisa.
- » Mariasch, Marina. 2022. *Efectos personales*. Buenos Aires: Emecé.
- » Musitano, Julia. 2016. "La autoficción: una aproximación teórica. entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta Literaria* 52. En: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>, obtenido el 19/07/2024.
- » O'Farrell, Maggie. 2021. *Hamnet*. Barcelona: Libros del Asteroide.

- » Rancière, Jacques. 2009. “El tiempo de los no-vencidos. (Tiempo, ficción, política)”. *Revista de Estudios Sociales* 70: 79-86. En: <https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>, obtenido el 19/07/2024.
- » Vázquez Jiménez, Lydia. 2020. “Entrevista con Annie Ernaux. Escribir lo inconfesable”. En *Revista de la Universidad de México*. En: <https://www.revistadelau-niversidad.mx/articles/6febc823-300e-4f52-9aad-17c7ea64a308/entrevista-con-annie-ernaux>, obtenido el 19/07/2024.

