

El derecho a la primera persona del singular

Matías Barchino

El primer capítulo de esta historia podría estar en una conversación azarosa de Julio Cortázar y Carol Dunlop en un verano ya lejano, quizá de 1966, en su casa del sur de Francia, donde pasaban las vacaciones. Allí una mañana Carol sorprende a Julio empezando a escribir lo que será su próxima obra, de la que solo ha decidido el título (un juego de palabras en homenaje a Julio Verne, *La vuelta al día en ochenta mundos*) aunque en realidad no tiene mucha idea de qué tipo de libro será. Tras haber escrito *Rayuela* y haber alcanzado una notoria fama literaria, no debía de ser fácil encontrar el tono y el impulso adecuado para escribir y Cortázar hacía pruebas. Sorprendido mientras usaba la primera persona, Carol le hace un comentario malévolo y superficial: «—¿Va a ser un libro de memorias? Entonces, ¿ya empezó la arterioesclerosis?» Él responde con ingenio pero con cierta turbación, negando la mayor pero buscando una excusa rápidamente. Le advierte, en todo caso, que «las memorias distarán de incurrir en el narcisismo que acompaña la andropausia intelectual». Cuando se pone a pensar sobre el asunto le incomoda haberse mostrado como si le hubieran sorprendido cometiendo algún acto ilegal: «¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes». La cosa no acaba ahí: «Graves y Beauvoir escriben sus memorias el mismísimo día que se les antoja, sin que ni a ellos ni a los lectores les parezca nada

excepcional. Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias vicarias, asomándonos a lo Frégoli desde nuestras novelas». No queda del todo satisfecho con la respuesta y sigue dándole vueltas al asunto: «Vamos a ver: ¿por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular?». Quedémonos con estas reflexiones del texto titulado «Verano en las colinas», el segundo del libro, y sobre todo con esta idea sorprendente: el derecho a usar la primera persona del singular. Observamos que Cortázar está escribiendo una nueva versión de lo que es casi un tópico: el escritor hispanoamericano, creo que se puede extender al todo el ámbito hispánico, siente aprensión a tratar sobre sí mismo directamente sin disfrazarlo en forma de ficción, ya que teme ser tachado de vanidoso.

Julio Cortázar deja la cosa sin resolver, reduciéndolo al absurdo cuando su gato, llamado Theodor W. Adorno, se lanza a jugar sobre él. Sin embargo el asunto no ha acabado de ninguna manera, esta digresión al inicio del libro más bien nos indica que *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) precisamente se ha de leer como una propuesta autobiográfica, como el ejercicio del derecho a la primera persona que él mismo reclamaba. Pero sería difícil que un creador tan rupturista como Cortázar comience sus memorias de una forma convencional. Conociendo su afinidad con las vanguardias históricas y con el dadaísmo —menciona varias veces a Man Ray y a Marcel Duchamp en las primeras páginas de su libro—, lo que tenía en la cabeza es elaborar un libro precisamente lejos del «narcisismo que acompaña la andropausia intelectual» a base de coleccionar fragmentos propios y ajenos usando, como diría Duchamp, «los instrumentos del azar». El modelo es el artista francés, que reunió textos y fragmentos en cajas que acompañaban y explicaban su obra. Estos fragmentos constituirán en sí una forma de relato personal. Algo semejante a lo que hará en los años setenta Andy Warhol en sus llamadas cápsulas de tiempo: archivadores que reúnen materiales diversos que con el tiempo podrán ofrecer una lectura de la vida del autor. Las obras misceláneas de Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*,

en cierta medida son esa caja o cápsula de tiempo que Cortázar buscaba, un lugar donde deposita los rastros de su existencia: relatos, crónicas, comentarios, cuentos, poemas, fotografías, que hoy podemos leer como un testimonio de un momento de su vida. Se podrá argumentar que esto no tiene que ver con la práctica autobiográfica habitual y es cierto, pero Cortázar no fue un escritor convencional y sus reflexiones y sus libros nos permiten mirar la tradición autobiográfica hispanoamericana desde una nueva perspectiva.

Lo que también pone sobre la mesa en sus comentarios es uno de los problemas que suscita la escritura en primera persona en la literatura hispánica, lo que él mismo llama «el derecho a la primera persona del singular». El uso de este tiempo verbal, por mucho que se haya generalizado en los últimos treinta años, siempre ha tenido mala prensa entre los escritores hispánicos, lo que no significa que no se hayan escrito textos autobiográficos en español. Lo que ocurre es que ha habido por parte de escritores y lectores una necesidad de justificar y de ver justificada la práctica autobiográfica. La expresión del yo no puede ser gratuita, una autobiografía en español siempre ha de estar debidamente explicada, porque se asume que es una insolencia y una muestra de vanidad contar directamente tu vida a los demás, sin una verdadera razón para hacerlo. De hecho, Cortázar creía que un buen puñado de libros le autorizan ya a escribir en primera persona. Funcionan, sin plena conciencia, antiguos arcanos y prohibiciones morales sobre la vanidad y la expresión del yo arraigados en el mundo hispánico, que otras tradiciones literarias parecen no haber tenido en cuenta. Según recuerda Francisco Rico en relación al *Lazarillo de Tormes*, Dante encontraba sólo dos razones que permitirían usar lícitamente la primera persona: la autodefensa ante un insulto o calumnia y la ejemplaridad de una vida virtuosa. Pocos relatos autobiográficos se sustraen a acogerse a uno de estos dos motivos, aunque a veces se usen de manera irónica, como en el propio *Lazarillo*. Por descontado, esto no significa que no exista en el ámbito hispánico un gran número de escritos en primera persona y una tradición autobiográfica importante, pero sí que casi siempre nos la encontramos a trasmano, escondida y asumida como algo marginal en la bibliografía de los grandes novelistas o poetas.

Los escritores hispanoamericanos que formaron la generación literaria de los años sesenta y setenta (la del llamado *boom*) tienen una interesante producción autobiográfica que no siempre se ha destacado de forma adecuada. La crítica en general tiende a tratarlos como grandes creadores de mundos narrativos ficticios, pero escritores como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, José Donoso, Cabrera Infante o Bryce Echenique, han ido haciendo incursiones en la escritura autobiográfica explorando diferentes acercamientos a un género siempre voluble y poco definido, aunque no siempre lo han hecho de una forma tan radical como Julio Cortázar. Se ha dicho muchas veces que lo que caracterizaba a esta generación de escritores es su apuesta por la ficción, la construcción de grandes universos novelescos y el uso magistral de todos los resortes técnicos de la novela contemporánea. Ellos apostaron por la escritura del gran relato autónomo, de un libro de libros que cambiara definitivamente el panorama de la literatura en español. Y lo más asombroso es que lo logran en novelas como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La región más transparente*, *Tres tristes tigres* o *Paradiso*, obras de ficción totalizadora, grandes novelas que cambian la literatura en español. Pero este predominio de lo ficcional no excluye que más adelante probaran en diferentes formas con una escritura de signo autorreferencial.

En el fondo de toda escritura subyace la experiencia personal y familiar a lo Frégoli, como dice Cortázar aludiendo al complejo de personalidad múltiple. En último término lo que cuenta García Márquez de Macondo es su historia familiar en Aracataca y Vargas Llosa hace lo mismo con sus vivencias personales de cadete en el colegio Leoncio Prado, librando un ejercicio de exorcismo con sus conflictos familiares y su vocación de escritor. Sin embargo, hay en esas novelas iniciales un deliberado y casi corporativo intento de alejarse de la expresión personal directa, como si fuera una muestra de narcisismo insoportable. Sin embargo, en pocos años los logros de toda una generación de escritores les carga de razones para usar la primera persona sin tantos complejos. Se produce poco a poco una deriva hacia diversas modalidades de la escritura autobiográfica. Los hay que experimentan con la práctica autoficcional y otros que se remiten a un modelo memorialístico

más o menos canónico. Como la teoría y la práctica literaria han puesto de manifiesto en los últimos años, la escritura del yo es un campo perfecto para la experimentación literaria. Los escritores se mueven a gusto en el filo estrecho que separa la ficción y la realidad, y ensayan con los mecanismos de la escritura que convierten una invención en narración veraz y al contrario o en el juego de pactos con el lector que la autobiografía implica. De maneras diversas, buena parte de la escritura contemporánea incluye ese juego en las fronteras de lo real y lo ficticio.

Mario Vargas Llosa fue uno de estos escritores que, sin abdicar de la pasión por la ficción y por la elaboración formal se dio cuenta de las posibilidades narrativas de la autoficción al escribir *La tía Julia y el escribidor* (1977). En ese momento casi nadie había usado este término, aunque llevaba inventado unos años, y, de hecho, el libro se presentó como una novela. Sin embargo, a lo largo del texto el autor mantiene el juego de ambigüedades y de señales contradictorias que caracteriza ese tipo de relatos. La complejidad estructural de capítulos alternos vinculados por una estructura de vasos comunicantes, en la terminología de Vargas Llosa, y la ironía con que se acerca a un género marginal como las radionovelas nos indican que se trata de una ficción; los nombres de los protagonistas de la acción de los capítulos impares, los detalles de una acción basada en la propia experiencia personal del primer matrimonio nos acerca a la autobiografía en los capítulos pares. Aunque *La tía Julia* constituye una de las primeras obras maestras de este género en la literatura hispanoamericana, muchos podrían pensar que se trata de un juego ventajista del escritor para hacer sus pequeñas venganzas personales. Así lo entendieron Julia Urquidi y el padre del escritor que no pensaron que fuera un mero juego literario y se sintieron damnificados. De hecho, Julia dio su propia versión de los hechos en un libro titulado *Lo que Varguitas no dijo* (1983), lo que demuestra que fue leído, al menos en parte, como una autobiografía. Aunque apareciera como una novela, *La tía Julia* tiene una substancia completamente distinta a la de sus ficciones anteriores. El uso de determinados signos de lectura, la primera persona, la identidad entre autor, narrador y protagonista, implica ciertas responsabilidades pragmáticas de las que no es posible evadirse fácilmente.

No es el único encuentro de Mario Vargas Llosa con la escritura autobiográfica. Unos años después escribirá unas memorias tituladas *El pez en el agua* (1993). Ahora se ha convertido en un hombre público, está de vuelta de su fracasada aventura política en busca de la presidencia del Perú y es ya dueño de una amplia bibliografía. No necesita justificarse para escribir unas memorias, pero lo hace. Escribe el libro para explicar su inesperada derrota en las urnas, para dar su versión de ésta como una sucesión de traiciones, además de reiterar su vocación literaria. No hay ficción en estas memorias pero, fiel a su estilo, utiliza un doble plano de capítulos alternos en los que repasa críticamente su juventud peruana y revolucionaria hasta su primer viaje a Europa, donde se convertiría en escritor; en paralelo, escribe las memorias de la campaña electoral de 1990 que, tras su derrota, dará lugar a su nuevo viaje a Europa y una vuelta a la escritura abandonada temporalmente por la política. Es obvio decirlo, pero mientras *La tía Julia* sigue estando en el centro de la producción literaria de Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* es una obra marginal que apenas se consulta para documentar algunos pasajes de la vida del Premio Nobel.

Otro escritor de los sesenta que pronto descubrió las posibilidades narrativas de la primera persona fue Guillermo Cabrera Infante con *La Habana para un infante difunto* (1979). En ella seguirá desplegando su gusto insaciable por el juego de palabras desde el título, en el que destaca la mención de su apellido y el protagonismo que la capital cubana tendrá en su experiencia vital de juventud. Es una de las grandes obras de la literatura cubana, pero no es una novela, al menos el autor nunca la consideró así, pese a que en la mayoría de los manuales aparece como tal. La narración en primera persona del «infante difunto» es una exhibición descarada de lenguaje y de iniciación sexual, solo comparable a la promiscuidad mostrada por su compatriota Reynaldo Arenas en sus memorias *Antes que anochezca*. Desde el punto de vista autobiográfico lo más sobresaliente de *La Habana...* es el delicado juego entre el recuerdo y el olvido que el narrador plantea: «es típico de las memorias que uno las escriba cuando comienza a perder la memoria»; por otro lado, la gran conciencia de Cabrera Infante de la complejidad que toda escritura autobiográfica tiene

al tratar al evocar el tiempo pasado: «el memorista solo sabe que el tiempo es elástico»; finalmente, la clave del libro está en la verdadera dificultad que entraña indagar en el pasado, la imposibilidad de hacer regresar un pasado que ya se ha perdido: «la memoria es una traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo y quien crea que puede es aquel que está más a merced del arbitrio de la memoria». Sobre estos presupuestos, consciente de las limitaciones y de la arbitrariedad de la memoria, Cabrera Infante consigue levantar uno de los grandes monumentos de la escritura autobiográfica hispanoamericana.

Sin querer agotar el tema, otros escritores hispanoamericanos de los setenta han ejercido ese derecho a la primera persona y desde la ficción pura han ensayado distintas formas de la escritura autobiográfica. Mencionaba Cortázar a Carlos Fuentes, tal vez uno de los escritores hispanoamericanos más comprometidos con la creación verbal y la ficción. Pese a todo, en algunas ocasiones se refirió públicamente a su interés por dar forma a un proyecto autobiográfico. Tal vez un adelanto fue su novela *Diana o la cazadora solitaria* (1994), en la que a través de un escudo ficcional muy frágil, narra y disecciona su relación amorosa con la actriz americana Jean Seberg, tratando de explicarse la posterior depresión y crisis personal que llevó a la muerte a la protagonista de *À bout de souffle*. En la promoción del libro no se escondió nunca la lectura de la novela en clave autobiográfica, pero en el texto en ningún momento se muestra interesado en presentarse con su nombre propio y utiliza procedimientos que podríamos llamar autoficcionales a la hora de establecer la ficcionalidad de la obra.

A partir de los años noventa irán apareciendo lo que podríamos llamar las primeras memorias crepusculares del grupo, escritas ya en calidad de autores conocidos y a veces con evidentes intereses editoriales. José Donoso fue autor de un libro de memorias titulado *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), el último libro que pudo publicar en vida. El chileno construye unas memorias singulares que rebasan lo individual y se centran en lo familiar. Escritas presintiendo la cercanía del fin, Donoso hace el relato del medio ambiente humano y social de su familia burguesa, el que está en el origen de algunas de sus ficciones. Sin embargo, las me-

morias terminan justamente con el nacimiento del autor. Donoso no habla de sí mismo, o al menos no lo hace directamente, es una mirada hacia su origen, tal vez queriendo firmar la paz con sus demonios familiares.

José Donoso se inscribe, por cierto, en una de las trayectorias más interesantes de la autobiografía hispanoamericana contemporánea, como es la chilena, donde Pablo Neruda dio la pauta en su póstuma *Confieso que he vivido* (1974) para la elaboración de muchas otras memorias de escritores, como las de Jorge Edwards (*Persona non grata; Adiós, poeta*) e Isabel Allende (*Paula, Mis país inventado*), en donde el propio Neruda aparece como personaje.

El peruano Alfredo Bryce Echenique inició en los noventa un ciclo de escritos memorialísticos –antimemorias las llama, emulando a André Malraux– que comienza con *Permiso para vivir* (1993) y continúa con *Permiso para sentir* (2005), aunque ya se anuncia la aparición de un tercer volumen. Pese a no plantear propiamente un juego autoficcional, estos escritos se caracterizan, como otros del autor, por el uso de la digresión, que aquí es una forma específica de estimular la memoria, lo cual genera a veces situaciones paradójicas, inverosímiles o exageradas. En el juego memorialístico de Bryce se produce una curiosa inmersión. Algunos de los protagonistas de sus novelas, que a veces están escritas en forma autobiográfica –Julius, Martín Romaña, Manongo Sterne– funcionan como álter ego y se les identifica con el propio autor; sin embargo los sucesos exagerados o extravagantes protagonizados por el propio Bryce en sus memorias son difíciles de creer y adquieren una paradójica apariencia ficcional.

Las memorias más esperadas de la década pasada fueron las de Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (2002). En el caso del colombiano, la angustia de la propia influencia se hace casi insoportable. Su situación de mito viviente de la literatura mundial explica que cualquier nuevo escrito suyo tenga que ser singular y superar lo anterior, algo que también ocurre en estas memorias. Desde el punto de vista de la escritura, nadie podrá poner en duda que se trata de otra de las obras maestras de la prosa a las que nos tiene acostumbrados, con sus brillos acerados continuos, sus habituales hallazgos y su sabio manejo de los resortes del idioma. Sin embargo, desde la perspectiva de la autobiografía, como expresión

literaria de la individualidad y del yo, García Márquez ofrece una visión retrospectiva excesivamente clásica, casi lineal y cronológica, que rompe apenas con algunos *flashback* o al reunir el material en los bloques narrativos que ordenan el libro. Como proyecto autobiográfico, el de García Márquez es sin duda la máxima expresión del derecho a la primera persona del que hablaba Julio Cortázar. Nadie se ha ganado como él esa posibilidad de escribir lo que se le antoje sin mayores explicaciones. En las memorias de García Márquez se echa en falta, sin embargo, cierta tensión, no existe un verdadero conflicto en la composición del yo. El narrador en primera persona escribe desde su acomodada posición de escritor consagrado y admirado por todos, aunque con buena educación evita el autobombo y quiere hacerse pasar por una persona común sin el endiosamiento que cabría esperar. Como es habitual en las memorias de escritores lo que se pretende mostrar es el proceso por el que se llegó a ser el escritor que es hoy, superando las dificultades que la vida y el ambiente le puso como una prueba de una vocación superior que culmina con el éxito. A la vez García Márquez va dando las claves del origen de buena parte de su mundo de ficción, comenzando por Macondo, anclado en su experiencia infantil en el Caribe colombiano, en Aracataca y en la vida familiar en casa de sus abuelos, de donde surgen la mayoría de los relatos y mitos familiares.

Aunque la lectura de *Vivir para contarla* tiene el interés del personaje en que se ha convertido García Márquez, no se puede hablar de un conflicto en la evolución del yo en el libro. En cierto modo García Márquez narra desde el propio tótem en que las circunstancias han terminado por convertirle. Tal vez escribir unas memorias como las del colombiano estaba en el origen del miedo que Julio Cortázar expresaba de ser autocomplaciente a la hora de escribir sobre uno mismo.

Lo interesante es la situación en la que nos encontramos ante las prácticas autobiográficas en español y las de los escritores hispanoamericanos. Como hemos visto, las incursiones en los géneros memorialísticos por parte de estos autores son ya habituales, escribir una autobiografía no es algo excepcional para los escritores hispanoamericanos. Desde las más lineales memorias hasta los juegos autoficcionales más sofisticados, se ha producido un

acercamiento progresivo y masivo de estos escritores a la expresión personal. Nos gustaría creer que ha habido una evolución en el mundo literario hispanoamericano y que ahora –como hicieron Robert Graves o Simone de Beauvoir– también nuestros escritores han entendido que pueden hablar de sí mismos con naturalidad y hasta con ironía, sin necesidad de tener que demostrar nada, sin autocensuras y, sobre todo, sin la obligación de hacerlo dramáticamente, como una conquista que hay que ganarse a pulso con la edad o los méritos. Tal vez la literatura en español ha llegado a un punto en que podemos integrar la producción autobiográfica de un autor en su obra con plena normalidad sin que se vea como algo excepcional, más bien como una de las muchas posibilidades que tiene la expresión literaria. Quizá nuestros escritores y nuestra literatura se han ganado ya ese derecho a la primera persona del singular con la que fantaseaba Julio Cortázar aquella perdida mañana de verano en su casa del sur de Francia. ©