

La autobiografía: condiciones formales y configuración temporal

Angélica Tornero Salinas

(Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)¹

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la autobiografía como género a partir de la idea de que la condición de posibilidad de una teoría de los componentes formales de la autobiografía está precedida de una inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama. Dicho de otro modo, una teoría de géneros no surge de un estudio de la inmanencia, sino de haber comprendido la situación existencial en la que se produjo cierto tipo de literatura. En los primeros apartados, desarrollo aspectos principales de las teorías de géneros, desde luego, sin agotar el asunto, para ubicar la discusión. Posteriormente, repaso el origen de la palabra autobiografía y algunas consideraciones sobre su teorización. Al final esbozo una propuesta de acercamiento al estudio de las autobiografías, que sin dejar fuera las condiciones formales resalte cuestiones de interpretación.

Palabras clave: Autobiografía, Géneros literarios, Configuración temporal, Hermenéutica.

Abstract: The aim of this article is to consider autobiography as a genre, to think about how the formal components of autobiography are taken up by narrative intelligence which is at par to the development of the plot. In other words, genre theories do not emerge from studies about immanence, but from having been understood within the existential situation in which certain literatures are produced, something which will be discussed in this article. In the first part, I do an approach to the main aspects regarding different genres and their theories. In this, I highlight the importance of various theories regarding literary genres, precisely in the understanding that there are various factors to still be discussed. In the second part I rethink the word autobiography and its meaning and reconsider about how it has been theorized. As a conclusion, I propose how to approach and study autobiography considering both a genre and a hermeneutical focus.

1. Obtuvo el Doctorado en Literatura Iberoamericana y el Doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es académica de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y de la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado los libros de autoría propia: *Literaturas, identidades, reconstrucciones: políticas y poéticas*; *Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine. Aproximación teórico-metodológica*; *Hacia una hermenéutica crítica. Th. W. Adorno y Paul Ricoeur*; *El personaje literario: historia y borradura*; *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*; *La letra rota*; *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*. Ha coordinado los libros: *Yo-grafías: autoficción en el cine y la literatura hispánicas*; *Aproximaciones teóricas y críticas al cine y la literatura*; *Imaginarios del grotesco. Teoría y crítica*; *Discursare. Reflexiones sobre el texto, el discurso y la teoría de la literatura*. Ha publicado más de sesenta artículos y capítulos en libros y revistas nacionales e internacionales.

Keywords: Autobiography, Literary genders, Temporary configuration, Hermeneutics.

Recibido: 7 de octubre. *Aceptado:* 6 de diciembre.

Introducción

Ángel Loureiro señala que el escrito de Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), dio a pie a la publicación de artículos y libros en los que “se dibujan tendencias muy dispares en el entendimiento e interpretación de los problemas que plantea la autobiografía como género (uno de los problemas resulta ser, precisamente, si puede hablarse de la autobiografía como «género»)” (2-3).

Los problemas de la autobiografía se han abordado desde todo tipo de enfoques: de los textuales a los de recepción, de los psicológicos a los existenciales, de los sociológicos a los antropológicos. Las importantes reflexiones que han derivado de estos enfoques, evidencian que la autobiografía es en sí misma una escritura compleja que aborda numerosos problemas. Como obra literaria (también hay autobiografías no literarias), la autobiografía escrita en el siglo XVIII se ha estudiado a partir de formas, estilos y modos. Pero en esta escritura se configuró también las interacciones de un tejido social que se complejizaba debido a la diferenciación experimentada en esa fase de desarrollo del capitalismo y su correlato, la formación de la individualidad y la conciencia histórica.

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la autobiografía como género a partir de la idea, siguiendo a Ricoeur, de que la condición de posibilidad de una teoría de los componentes formales de la autobiografía está precedida de una inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama. Dicho de otro modo, una teoría de géneros no surge de un estudio de la inmanencia, sino de haber comprendido la situación existencial en la que se produjo cierto tipo de literatura. En los primeros apartados, desarrollo aspectos principales de las teorías de géneros, desde luego, sin agotar el asunto, para ubicar la discusión. Posteriormente, repaso el origen de la palabra autobiografía y algunas consideraciones sobre su teorización. Al final esbozo una propuesta de acercamiento al estudio de las autobiografías, que sin dejar fuera las condiciones formales haga énfasis en asuntos relativos a la interpretación.

La teoría de los géneros

Como es bien sabido, el entendimiento de la literatura a partir del concepto de género se remonta a la Antigüedad. En el Libro III de la *República*, en un diálogo que Sócrates sostiene con Adimanto sobre los asuntos que se abordan en las fábulas, el pri-

mero pregunta sobre la conveniencia de que los jóvenes que defienden la República se acerquen a esas fábulas, porque la forma en que se expresan, más que los temas, podían hacerlos dudar sobre su propia valentía. Fue precisamente a partir del análisis de los modos de expresión que Platón distinguió: la tragedia y la comedia; la poesía ditirámica y la epopeya. El filósofo griego afirma que en la tragedia y la comedia “se da una completa imitación”; en la poesía ditirámica, “la relación es hecha por el mismo poeta”, y la epopeya está “compuesta de ambas” (“Libro III” 706).

Esta distinción permite a los dialogantes concluir que los géneros imitativos son perniciosos para los guardianes de la ciudad, precisamente porque al saber que puede remedarse a otros, los espectadores o lectores (entre ellos, los soldados) estarían tentados a imitar sobre todo a quienes no son virtuosos. Es interesante destacar de estas consideraciones el problema de la situación del enunciador y su relación con el asunto de la verdad. Independientemente de que Platón haya considerado a la poesía, en general, como copia de copia (Libro X), como es de sobra sabido, en el fragmento de *República* al que me he referido, distingue entre unos géneros más perniciosos que otros, de acuerdo con el tipo de imitación, y hace énfasis en los efectos nocivos de la tragedia y de la comedia por ser artes completamente imitativas. Sócrates dice al respecto: “A esto precisamente era a lo que quería venir a parar: que resultaba necesario llegar a un acuerdo sobre si debe permitirse que los poetas nos presenten narraciones en forma imitativa o unas veces imitando y otras no [...]” (706). A lo que Adimanto responde: “Adivino [...] que quieres investigar si debemos admitir la tragedia y la comedia en la ciudad. ¿No es eso?” (706).

Aristóteles profundizó en la indagación minuciosa de las formas poéticas que había ya señalado su maestro, y distinguió: “la epopeya, la poesía trágica, la comedia y la poesía ditirámica” (37). Según el Estagirita, estos géneros “se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar por medios distintos ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera” (25). Ahora bien, más que abundar en las especificidades de los géneros, me interesa recordar brevemente el acercamiento del Estagirita al entendimiento del propio término género, con el fin de esclarecer su empleo, comprender las modificaciones que experimentó en épocas posteriores. Aristóteles preguntaba por el modo de ser de la realidad: el perro, el pájaro, el hombre, el agua, la “poesía”. Para encontrar respuesta, por una parte, había que comprender el eidos (εἶδος), es decir, “el conjunto unitario de rasgos o caracteres en los que ‘se ve’ (precisamente por esto se llama ‘eidos’) la clase de cosa que es la realidad en cuestión” (Zubiri, 37). Ahora bien, el principio de estos caracteres es para el filósofo la forma sustancial, es decir, la forma “conformante” del ser de la cosa. Para referirse a esta forma sustancial utiliza el término eidos.

Por otra parte, Aristóteles “hacia a este eidos término de su logos predicativo, comparándolo con otro eidos” (Zubiri, 37). Este procedimiento permitía descubrir que dos o más sustancias tienen “algunos caracteres más o menos vagos que se les pueden atribuir por igual a todos ellos, y que denuncian su prosapia, su descendencia común, su tronco único, su γένος [gēnós] a base del cual puede trazarse justamente algo así como una genealogía, no ciertamente física, pero sí, según el logos, por afinidades más ‘generales’” (Zubiri, 37).

El acercamiento aristotélico al conocimiento del ser de todas las cosas del mundo, no nada más de la poesía, consistía en descubrir sus orígenes, su γένος (gēnós), la unidad de la información genética. Así, estudiar los géneros de la poesía era identificar, clasificar, definir, subdividir. Pero, como puede advertirse, la aproximación aristotélica no se reducía a la actividad clasificatoria, propia del logos predicativo; era correlato de la pregunta ontológica. Es decir, la teoría de géneros no derivó de un acercamiento racionalista, como sí ocurriría con el neoclasicismo, aunque tampoco puede negarse que el tratado se acerca a la actitud normativa de las poéticas que Schaeffer ha descrito como aquellas en las que las clasificaciones genéricas son al mismo tiempo teorías normativas que establecen modelos a imitar (21).

Más adelante, destaca *El arte poética* de Horacio, acercamiento que Schaeffer ha ubicado entre las poéticas de franca actitud normativa, porque “su objetivo no es evidentemente establecer una teoría de la poesía ni una teoría de los géneros sino más bien ofrecer consejos prácticos para la confección de obras plenamente logradas (que son, al mismo tiempo, consejos para una lectura crítica)” (Schaeffer, 20).

En los siglos XVI y XVII² se recuperó el sentido de los estudios de poética de Aristóteles, pero no su método. De acuerdo con Genette, las poéticas de esta época, aun cuando retoman a las clásicas, “renuncian a cualquier sistema y se contentan con yuxtaponer las especies” (200). Ejemplo de ello son los acercamientos de Peletier du Mans (1555), Philip Sidney (1583) o Jean Vauquelin de La Fresnaye (1605). También destacó Ludovico Castelvetro, quien, en su poética publicada en 1570, realizó “un verdadero cálculo de géneros, desarrollando aritméticamente todas las combinaciones posibles incluidas virtualmente en la distinción establecida por Aristóteles entre los objetos, los medios y el modo (Schaeffer, 18).

Las poéticas del clasicismo son, escribe Genette, esencialmente comentarios a Aristóteles, “en donde se perpetúa el infatigable debate acerca de los méritos comparando la tragedia y la epopeya” (200). A pesar del surgimiento de otras expresiones literarias, como la novela pastoril o la tragicomedia, la reflexión sobre estas formas no modi-

2. En la Edad Media, las teorías de género cedieron su lugar a aquellas que se ocuparon de examinar los niveles de estilo. La poética fue desplazada por la retórica (Schaeffer, 22).

ficó especialmente la propuesta aristotélica, porque los autores se limitaron a entender estos “nuevos” géneros en términos de modos, ya fuera narrativos o dramáticos (200).

Los siglos XVII y XVIII, Según Wellek y Warren, “toman en serio los géneros; sus críticos son hombres para los cuales los géneros existen, son reales” (275). Y no solo eso, deben mantenerse. Pero la seriedad con la que es tomada la teoría de géneros en esta época no implica que esta aproximación haya sido la correcta indefectiblemente o que estos autores no hayan incurrido en apreciaciones sesgadas. Los mismos Wellek y Warren reconocen que la teoría neoclásica incurre en faltas: no “explica ni expone ni defiende la doctrina de los géneros ni el fundamento de su diferenciación” (276). En algunos casos, por ejemplo, con Boileau, la tipología es entendida más “como data históricamente que como construcción racionalista. Otros neoclásicos dan por sentada la noción de los géneros y no se plantea el problema general en absoluto” (Wellek y Warren, 276). Boileau parecía no interesarse propiamente en la teoría, sino en la historia de los géneros. Además, su acercamiento, próximo a la actitud normativa, a la que se refiere Schaeffer (20), era prescriptivo y la crítica, correlativa a las características fijadas *a priori*.

El neoclasicismo otorgó a la teoría de los géneros un estatuto que ni el mismo Aristóteles asumió. El Estagirita concebía a la poesía, como manifestación humana, en cuanto ser vivo que nace, crece, se desarrolla y muere (Cerezo, 33) y no como producción que tenía que responder a una normativa, ni como una “institución”. En la *Poética*, el filósofo escribió: “Desde su forma primitiva la tragedia fue evolucionando poco a poco a medida que los autores añadían lo que se les ofrecía. Después de sufrir muchas alteraciones, la tragedia cesó de cambiar, habiendo alcanzado toda su estatura natural” (Wellek, *Conceptos* 37-38). De acuerdo con las poéticas neoclásicas las obras debían atenerse a los géneros de origen clásico y las reglas para calificarlas eran abstractas e inamovibles.

Confirmación y negación de los géneros

Los escritores románticos –sus antecesores prerrománticos y sus continuadores, los posrománticos– paulatinamente abandonaron la idea de creación literaria que había motivado a los neoclásicos a seguir los modelos de sus maestros, así como las reglas y los preceptos de autores reconocidos. Conforme avanzaba el siglo XIX, se sedimentaba la idea de que la originalidad consistía en ser distinto de los demás, por lo que la tendencia a seguir un modelo pronto fue asunto del pasado. Frente a este cambio, los estudiosos de la literatura tuvieron que cuestionarse el paradigma que utilizaban para explicar el fenómeno literario, que se sustentaba en un enfoque preceptista y normativo.

Lessing realizó un último esfuerzo por desarrollar una teoría de los géneros a partir de la *Poética* de Aristóteles que se acercara más a los intereses de los alemanes y abandonara las versiones francesas: además de la reflexión, el crítico consideraba que había que tomar en cuenta el talento (Wellek, *Historia* 205). Pero los escritores alemanes se habían propuesto ir mucho más allá y romper con lo establecido. Los integrantes del movimiento *Sturm und Drang* (1770) prescindieron de las reglas, tomaron la poesía popular y rechazaron la disciplina y la tradición (Wellek, *Historia* 205).

Este acercamiento a la creación encontró en Herder el correlato teórico y crítico que permitiría el ulterior desarrollo del romanticismo. Para Herder, la crítica no es un acercamiento racional y normativo, sino un “proceso de empatía e identificación, como algo intuitivo y oscuramente racional. Rechazaba una y otra vez teorías, sistemas, búsquedas de lo defectuoso” (Wellek, *Historia* 213). Además de promover la lectura que provocara la empatía entre el autor y el crítico, Herder postulaba que toda obra debía ser interpretada en su marco histórico. El filósofo alemán destaca la importancia de explicar los orígenes, el tronco común desde el que derivaron las situaciones del presente: “[...] toda especie de conocimientos humanos tiene su esfera propia, es decir, su naturaleza, época, lugar histórico y periodo de vida; así, por ejemplo, la cultura griega floreció en función de determinados tiempos, lugares y objetos junto con los cuales se marchitó” (Herder, 440).

Herder critica los métodos de los estudios literarios, especialmente la clasificación por géneros y la actitud normativa de las teorías de géneros; le parece que estas teorías son inútiles dado que las expresiones culturales de los pueblos son propias de su época. De acuerdo con Herder, todas las creaciones humanas tienden a cierto grado de perfección, pero una vez que se consigue, no pueden conservarse eternamente; no vuelven al lugar alcanzado, sino que entran en un periodo de decadencia (Herder, 441). Por esto, las obras que siguen los parámetros o normas existentes en otras épocas son imitaciones o tentativas, lo cual “[...] explica que algunos géneros del arte griego ligados a una concepción viviente de la música, la danza y la pantomima, encuentren en nosotros sólo una comprensión muy imperfecta e inadecuada. [...]” (Herder, 408).

Hacia el siglo XIX, el giro de los estudios literarios hacia el enfoque histórico promovido por Herder, repercutió en las teorías de los géneros, pero no de la misma manera. Hegel instauró un concepto de evolución distinto; abandonó el paradigma análogo a la biología e introdujo la dialéctica. A partir de entonces, la poesía fue considerada como autodesarrollo, en constante cambio en relación con la sociedad y la historia (Wellek, *Conceptos* 39). Con Hegel, la teoría de los géneros se explica por la combinación de esencialismo e historicismo.

A mediados del siglo XIX, a partir del desarrollo de las teorías de Darwin y Spencer, se retomó el enfoque evolucionista de los géneros. Sin embargo, esta perspectiva se encontraría a principios del siglo XX con su opuesta, aquella que calificaba de anquilosadas a las teorías de los géneros. Uno de los más destacados representantes de la teoría evolucionista de los géneros, de cuño positivista, fue Ferdinand Brunetière, autor de *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890). Este crítico intenta aplicar las teorías científicas de su época a la teoría de los géneros, inspirado en el principio de selección natural (Brunetière, 18). Para Brunetière, los géneros son organismos sometidos a distintas fases como todo proceso biológico: nacen, crecen, alcanzan cierto grado de perfección, entran en decadencia y mueren. Brunetière llevó el análisis biológico a sus consecuencias más extremas, al dotar al género de “una vida individual propia en el sentido más estricto del término” (Schaeffer, 41).

A principios del siglo XX, la perspectiva contraria la encabeza Benedetto Croce, para quien las obras de arte no deben ser agrupadas por géneros porque con ello se destruye “las expresiones, o el pensamiento de lo individual, con el pensamiento de lo universal” (120). Croce considera que el error comienza cuando del concepto quiere deducirse de la expresión y “no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándose en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de *teoría de los género artísticos o literarios*” (121). La crítica a las teorías de géneros no cuestiona la ventaja de clasificar y ordenar las obras; Croce no niega la utilidad de esto, sino la aproximación que hipostasia la expresión misma a las leyes que determinan la forma de estas expresiones.

El cambio propiciado por el afán de los escritores románticos de alcanzar la originalidad implicó la modificación de los acercamientos a los estudios generológicos. Kurt Spang ha observado que este cambio, que privilegió la idea de diferenciarse de los demás, turbó el panorama de estos estudios, porque en esa época “prolifera los géneros nuevos y variaciones innúmeras de los existentes” (22). La diversificación en la producción de textos literarios, que resultó de transformar los ya existentes a partir combinaciones o inversiones (Todorov, 34), impuso nuevos retos a los críticos, lo que también favoreció la proliferación de distintos acercamientos a los estudios literarios, que incluso resultaban contradictorios.

La autobiografía explicada a partir de condiciones formales

En un artículo publicado en 1976, Isaac D'Israeli utilizó el término *self-biography* para hablar de las escrituras del yo. En la revisión que hace William Taylor del libro de Isareli se pregunta sobre la pertinencia de utilizar un término ilegítimo, como *self-biography*, pero considera que haber empleado la palabra *autobiography*, mezcla del sajón y

el griego, habría resultado pedante, (Wilson, 2-37). Según Frances Wilson, el término *autobiography* apareció impreso por segunda vez en un ensayo del poeta Robert Southey (3-37). Suele pensarse que Southey fue el primero en utilizar el término porque en la entrada del *Oxford English Dictionary* la primera referencia a la palabra proviene de la cita de un ensayo del poeta y biógrafo, publicado en 1809 (Stanton, 113).³

Gusdorf acepta que Southey pudo haber utilizado por primera vez la palabra *autobiography*, sin embargo, muestra que apareció antes en el contexto germánico. Gunther Niggel, en su *Histoire de l'Autobiographie allemande au XVIIIe siècle*, menciona un texto de Schubart, impreso en 1791, en el que se lee: “*les biographes, et particulièrement les autobiographes (die Biografen, sonderlich die Autobiografen)*”. Gusdorf observa que la palabra también aparece en *Athenäum* de Schlegel de 1798 (Gusdorf, *Les écritures* 83).

En sus investigaciones, Gusdorf descubre que el mismo Niggel informa sobre una colección publicada por David Christoph Seybold, entre 1796 y 1799, titulada *Selbstbiographien berühmter Menschen*, en la que, como puede observarse, se utiliza la palabra *Selbst* en alemán, en lugar del término *autos*, original del griego. De acuerdo con Niggel, Seybold no parece haber sido el primero en utilizar el término *Selbstbiographien* y tampoco haber tenido la intención de caracterizar un género. Al parecer, en las décadas finales del siglo XVIII en Alemania se usaban los dos términos. Niggel revela una fórmula empelada en la publicación alemana *Monatsschrift* en 1795, que invita a emplear solamente el término heleno-germánico: *Selbstbiographien, oder will an lieber das Zwitterwoer vermedien, Autobiographien (Selbstbiographien* o si se prefiere evitar el vocablo hermafrodita, las *Autobiopraphies* (Gusdorf, *Les écritures* 83-84).⁴

El recuento detallado que realiza Gusdorf no tiene como propósito mostrar en qué contexto se utilizó por primera vez el término autobiografía, sino entender la situación en la que surgió y su desarrollo hasta llegar a convertirse en categoría de la teoría de los géneros. El filósofo francés muestra que el surgimiento del término y su entrada en uso por los especialistas, mucho más tarde, no marca una inflexión significativa en la producción de los textos de la literatura del yo (Gusdorf, *Les écritures* 86). En la época en la surge el neologismo autobiografía se publicaron numerosas historias de vida y ninguna de estas utilizó esta denominación.

Gusdorf difiere de aquellos críticos que se dieron a la tarea de descubrir un código en las escrituras del yo para normar el funcionamiento del género. Le parece que las teorías son oscuras y su aproximación es pedante e ingenua (*De l'autobiographie* 960). Critica igualmente el acercamiento de Philippe Lejeune, quien, a mediados del siglo XX,

3. Según Frances Wilson, se publicó 1807 (3-37).

4. La palabra apareció en italiano en 1828, en francés 1836 y en español, 1846.

se propuso definir la autobiografía como género y constituir un repertorio de textos autobiográficos franceses: “Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad”⁵ (Lejeune, *L'autobiographie* 14). Según Gusdorf la aproximación de Lejeune resulta insatisfactoria porque con este concepto de autobiografía revisa textos que fueron escritos antes que *Las confesiones* de Rousseau. Es decir, al realizar su estudio, Lejeune concluye que la autobiografía como género surge con este libro, lo cual podría no discutirse. El problema es haber estudiado los textos anteriores al de Rousseau con los mismos criterios que se utilizaron para este, porque el horizonte cultural en el que surgieron aquellos era distinto. Al respecto Gusdorf escribe: “Une histoire de l' autobiographie comme genre littéraire est donc fortement suspecte d'anachronisme” (*De l'autobiographie* 961).⁶

En *El pacto autobiográfico*, de 1975, Lejeune modificó la definición y agregó consideraciones del ámbito de la pragmática. Define la autobiografía como “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994 50). El crítico francés explica que esta definición surgió de haberse colocado en el lugar del lector, desde donde intenta distinguir la autobiografía de otro tipo de escrituras del yo, como la novela autobiográfica. Además, advierte que esta definición es relativa, porque abarca solamente dos siglos (desde 1770) de literatura europea (Lejeune, *El pacto* 50). De acuerdo con Lejeune, en la autobiografía hay identidad nominal entre el autor y el personaje, y el lector responde al pacto que realiza el autor con él, a través de una indicación paratextual. Según Lejeune: “el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad [del nombre], y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (*El pacto* 64). Las formas del pacto varían, escribe Lejeune, pero en todas se expresa la intención de hacer honor a su “firma” (*El pacto* 64). Lejeune no propone que haya un mundo del autor el cual es alcanzado por el lector, a la manera de la hermenéutica, sin embargo, tampoco parece estar interesado en determinar a la autobiografía a partir de criterios puramente tropológicos.

Philippe Lejeune publicó en 1986 *El pacto autobiográfico (bis)*, libro con que parece responder a los cuestionamientos que le hiciera Paul de Man cuando señala que el autor francés confunde el nombre propio con la firma; es el nombre el que aparece en su firma y no una identidad ontológica (de Man, 150). Lejeune acepta que en la primera aproximación al estudio de la autobiografía como género se apegó a consideraciones lingüísticas y dejó de lado cuestiones relativas a la sociología o la teoría de las ideologías.

5. La traducción es mía.

6. Una historia de la autobiografía como género literario resulta fuertemente sospechosa de anacronismo. La traducción es mía.

Lamenta no haber incluido en las obras anteriores reflexiones en torno a la epistemología, al sujeto, al poder, que se desarrollaban en la misma época.

Lejeune parece cuestionado no solo por los comentarios críticos a su obra, sino también porque algunos textos publicados por sus coetáneos, objetan su postura. Es el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Al final, Lejeune “(se) confiesa”:

Será mejor pasar a las confesiones: sí, estoy confundido. Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune...); creo que cuando digo “yo” soy yo quien habla; creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y, ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento (Lejeune, 1994 141-42).

La autobiografía, algo más que condiciones formales

Muchos han sido los críticos que cuestionan la posibilidad de pensar en la autobiografía a partir de sus condiciones formales. En sus estudios sobre la autobiografía en lengua inglesa, Avrom Fleishman concluye que no hay una forma universalmente aceptada para el género (Cèspedes, 274). Georges Gusdorf, James Olney y George Misch se unen a lista de aquellos que consideran que la autobiografía no puede explicarse solo por los aspectos formales. Nos hemos referido arriba a la crítica que hizo Gusdorf a quienes se dieron a la tarea de describir un código para la autobiografía. George Misch ha dicho que la autobiografía admite todo tipo de formas (Cèspedes, 274). James Olney afirma que no es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ni imponerle, de forma alguna, posibles limitaciones genéricas (34). Elizabeth Bruss rechaza el acercamiento a los estudios de autobiografía que consideran al género de manera prescriptiva y normativa. De acuerdo con la autora, la autobiografía debe poder explicarse tanto en los cambios como en la continuidad. Y solo podemos lograr esto después de “distinguir “primero entre la forma, las propiedades material inmanentes de un texto, y las funciones asignadas al texto” (62).

Para intentar salvar los escollos para pensar en la autobiografía, algunos críticos han acudido a teorías literarias desarrolladas en el siglo XX, como la teoría de la evolución literaria de Juri Tinianov, la teoría de los géneros discursivos de Mijail Bajtín, la teoría de la architextualidad de Genette, la teoría de la recepción de H. R. Jauss, entre otras, que permiten una comprensión distinta del fenómeno, podríamos decir, de desagregación de los géneros que se experimenta desde el romanticismo.

Con el propósito de avanzar en una reflexión sobre la autobiografía más allá de sus condiciones formales, pero sin excluirlas, en los siguientes párrafos retomaré los desarrollos teóricos de Paul Ricoeur, especialmente en lo relativo a lo que gira en torno a las cuestiones de generológicas y de construcción de la trama.⁷

En sus estudios sobre hermenéutica, Paul Ricoeur ha desarrollado la teoría de la triple mimesis con el propósito de mostrar su tesis principal: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, *Tiempo I* 113). El interés en examinar el tiempo humano condujo al filósofo a explorar la configuración de los relatos literarios, es decir, su composición, y la manera como esta logra su inteligibilidad. La composición de un relato literario no se comprende en sí misma, mediante un análisis estructural de sus constitutivos, sino que se hace inteligible por su “facultad de mediación,⁸ que consiste en conducir del antes al después del texto” (*Tiempo I* 114). De estas consideraciones deriva la propuesta de la triple mimesis: la mimesis I corresponde a la prefiguración; la mimesis II, a la configuración y la mimesis III, a la refiguración.⁹

Al elaborar la mimesis II, la configuración o composición del relato literario, Ricoeur observa que Aristóteles no se ha limitado a describir componentes de la tragedia, principalmente, sino que pensó en el problema desde tres planos: forma, género y tipo. El primero se refiere propiamente a la configuración de la trama, la cual el filósofo francés identifica con la concordancia discordante¹⁰ en la tragedia griega.¹¹ El segundo aspecto, el género, está relacionado con la descripción de la tragedia,¹² que cumple con las condiciones formales que hacen de él, particularmente, una trama trágica. Además de estos dos aspectos, de las obras singulares emerge un universal,

7. La hermenéutica de Paul Ricoeur aborda numerosas cuestiones que sería imposible examinar en este trabajo, por lo que me detendré principalmente en aquellos aspectos que giran en torno a la discusión sobre asuntos generológicos.

8. La trama es mediadora por tres razones. Primera, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo; segunda, integra juntos factores heterogéneos, como agentes, fines, medios interacciones, circunstancias, resultados inesperados; tercera, es mediadora porque tiene caracteres temporales propios (*Tiempo I* 131-132).

9. En la mimesis I se examina aspectos relacionados con la red conceptual que distingue estructuralmente el campo de la acción del movimiento físico, los recursos simbólicos del campo práctico y los caracteres temporales sobre los que el tiempo narrativo incorpora sus configuraciones. En la mimesis II se abordan cuestiones de composición. Y en la mimesis III se desarrollan aspectos de la lectura o recepción.

10. El modelo trágico, dice Ricoeur, no es simplemente un modelo de concordancia, dado por una estructura causal, sino de concordancia discordante. La discordancia está presente en la *Poética* aunque solo se trata a manera de trama “compleja”. Los incidentes de temor y compasión son la discordancia primera. Constituyen la amenaza principal para la coherencia de la trama (*Tiempo I* 97-98). El arte de componer, para Aristóteles, consiste en mostrar concordante la discordancia (*Tiempo I* 99).

11. Ricoeur habla de configuración o composición en el sentido del *mythos* (trama) aristotélico que la *Poética* define como disposición de los hechos (*Tiempo I* 131).

12. Accesoriamente, dice Ricoeur, se habla de epopeya a partir de los criterios del modelo trágico (*Tiempo I* 137).

dado por la disposición de los hechos, es decir, por el vínculo causal (uno por causa de otros), que es la propia disposición erigida en tipo. De este modo, escribe Ricoeur, “la tradición narrativa ha sido marcada no solo por la sedimentación de la configuración de la trama, la concordancia discordancia, y por la del género trágico (y de los demás modelos del mismo nivel), sino también por la de los tipos nacidos lo más cerca de las obras singulares” (*Tiempo I* 137). El filósofo francés propone englobar estos tres aspectos, forma, género y tipo, con la palabra paradigma y dice que, “los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora en esos diversos planos” (*Tiempo I* 137), y resultan de la correlación entre sedimentación e innovación que constituye la tradición.¹³

Así, los paradigmas surgen “de la sedimentación y a la vez de una innovación anterior, que proporcionó reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo” (*Tiempo I* 138). Esto significa que la innovación también está regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada, se relaciona con los paradigmas de la tradición. Ahora bien, explica Ricoeur, la innovación establece una relación variable con estos paradigmas, que puede ser de aplicación servil o de desviación calculada, pasando por todos los grados de la “deformación regulada” (*Tiempo I* 138). Es decir, las innovaciones se relacionan con los paradigmas de la tradición, sea sometándose irrestrictamente a las reglas, sea a partir de desviaciones. Los relatos tradicionales, como las leyendas o los cuentos maravillosos, están mucho más cerca de la primera forma de relación, mientras que gran parte de las novelas contemporáneas -la antinovela- está próxima a la segunda, porque lo que la define es la desviación o separación de la regla: esta es la regla misma. A esto hay que agregar que la desviación puede actuar en todos los planos: con relación a los tipos, a los géneros y al propio principio formal de concordancia-discordancia, que constituye la configuración temporal (*Tiempo I* 138).

De acuerdo con lo anterior, podría decirse que, en términos generales, las teorías de los géneros literarios clasicistas se limitaron a observar aspectos relacionados con la aplicación servil más que con la desviación regulada y que únicamente lo hicieron en el plano de los géneros, porque se presumía o más bien se quería que la configuración temporal de la concordancia-discordancia permaneciera inalterada. Sobre todo, el neoclasicismo se sostuvo principalmente en uno de los planos constitutivos del paradigma: el del género, aunque también en el de los tipos porque de las obras singulares surgió un universal dado por la disposición de los hechos narrados.

13. Los paradigmas proceden de la historia sedimentada, la cual -junto con la innovación- conforma una tradición. Dicho de otro modo, una tradición, entendida como “la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a o momento más creador del hacer poético” (*Tiempo I* 136), está constituida por el juego de innovación y sedimentación. Los paradigmas proceden de esta última siempre en correlación con la innovación.

Pero en las décadas finales siglo XVIII, esta relación iniciará un proceso de subversión irrefrenable hasta nuestros días, porque la modificación no solo se constatará en los planos del género y del tipo, sino también del principio formal de la configuración de la trama. Dijimos en el párrafo anterior que el clasicismo acudió generalmente al paradigma de la Antigüedad a partir de los planos de género y del tipo, pero a la vez, desde el segundo tercio del siglo XVII se advirtieron resquebrajamientos en la actitud frente al aspecto normativo de las poéticas. Ya en el siglo XVIII, más que seguir al pie de la letra las estipulaciones, el interés consistía en racionalizar el culto a la Antigüedad y en “encontrar una teoría de la belleza perfectamente racional” (Calinescu, 38). No se trataba de seguir incondicionalmente a los antiguos, sino de fundar la norma en un riguroso proceso racional.

Con esta aproximación inició un cambio sustancial porque, en el marco del racionalismo, desde Descartes, el sujeto de conocimiento, antropológicamente, apuntaba ya a la individualidad. En este contexto, una forma escrituraria distinta despuntaba: la novela, que en sus inicios tuvo como propósito la verosimilitud, con apego al canon que indicaba la probabilidad y la imitación. En el contexto inglés, Defoe escribió sobre la vida cotidiana utilizando lenguaje sencillo y directo pero efectivo porque la gente podía escucharse a sí misma.

Paul Ricoeur observa que es precisamente esta actitud de la novela lo que promueve el “fracaso de la trama” (*Tiempo II* 389). No es que el concepto de construcción de la trama se haya vuelto inoperante, sino que quedó reducida a esqueleto porque se superpuso el problema de la verosimilitud: “la conquista de la verosimilitud se hizo bajo el principio de la lucha contra las ‘convenciones’, en primer lugar, contra lo que se entendía por trama, con referencia a la epopeya, a la tragedia a la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana o clásica (en el sentido francés de la palabra)” (*Tiempo II* 389). Pero quizá no fue la lucha programada contra la trama lo que hizo que esta fracasara, sino el impulso a la individualidad que requería, como recurso narrativo, una estructura episódica en la que prevalecieran los incidentes, las singularidades.

Para Rousseau, la literatura que se escribía con base en el principio de verosimilitud, no era sino un engaño, porque el observador externo no puede tener el conocimiento que tiene el yo sobre sí mismo y, por lo tanto, no podrá alcanzar nunca los móviles secretos de aquel a quien retrata. El autor de *Las confesiones* escribió: “Se captan los rasgos destacados de un carácter, se les une mediante rasgos inventados, y con tal de que todo constituya una fisonomía, ¿qué importa que esta se parezca? Nadie puede juzgar sobre esto” (Starobinski, 231). La construcción de la individualidad promovió una escritura realista, en presente, que daba cuenta de los avatares de los personajes. Pero estos escritores no podían incursionar en la psicología profunda de

aquellos a los que pretendían “retratar”, por lo que se veían obligados a inventar. Lo que resultaba de esto era la conformación de tipos, de universales nacidos de la disposición de los hechos.

Pero *Las confesiones* surgieron en un contexto más amplio. Ya Defoe, en *Robinson Crusoe*, “recurre a la pseudoautobiografía, imitando a los periódicos, las memorias y las autobiografías auténticas escritos en su tiempo por hombres formados en la disciplina calvinista del examen diario de conciencia” (Ricoeur, *Tiempo II* 389). Aunque Defoe no haya partido de los mismos supuestos que Rousseau ni viceversa, en su escritura había aspectos autobiográficos y elementos de otros discursos referenciales, cuyo uso tenía como propósito alcanzar la verosimilitud. Rousseau da un paso más al rechazar la verosimilitud como principio ordenador de las narraciones que pretenden expresar la individualidad, pero no la referencialidad; al retomar la complejidad social, y también la psicológica.

Este giro hacia el yo, que implicó entretener aspectos sociales con psicológicos, provocó un desplazamiento más en la configuración de la trama. De manera semejante a lo que ocurre en la “novela educativa”,¹⁴ en la autobiografía la construcción episódica presenta una complejidad mayor. El carácter y la trama se condicionan mutuamente: la trama no da figura al personaje, sino que el personaje/persona¹⁵ da figura la trama.

Weintraub observa que, aun cuando en la época prevalecía la actitud universalizadora, Rousseau advertía la variabilidad y diversidad de la vida humana (32). Así, decir que el carácter y la trama se condicionen mutuamente no significa que en las autobiografías de la época no haya habido una intención universalizadora. La formación de la individualidad en este momento oscila entre la configuración que evidencia el despertar del sí mismo, avatares escritos episódicamente, y la que promueve la constitución de la unidad de una vida y la identidad.

En el plano del género, siguiendo la distinción de los constitutivos del paradigma de Ricoeur, retomamos quizá la definición más precisa de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, *El pacto* 50). Estos rasgos formales, distinguen a la autobiografía de las memorias, del diario, de la novela, y surgen de la reconstrucción del narrar en un segundo grado de racionalidad. Podría decirse, siguiendo a Ricoeur, que a este segundo grado le precede una auténtica inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama a partir de tres as-

14. En sus reflexiones sobre la novela educativa, Ricoeur observa este tipo de relación entre la trama y el carácter (387).

15. No discutiré aquí asuntos relacionados con las propuestas del posestructuralismo en relación a que no existe el sujeto o el yo, y que todo es lenguaje. Como es sabido, Paul de Man aborda el asunto en “La autobiografía como desfiguración”. Me sumo a las confesiones (confusiones) de Lejeune, citadas en este trabajo, pp. 13-14.

pectos, la producción de escrituras del yo que se dejan agrupar con cierto orden; este orden puede asignarse a la imaginación creadora, y en cuanto orden imaginario implica una temporalidad creadora irreductible (Ricoeur, *Tiempo II* 403).

Elizabeth Bruss dice que “es bastante fácil imponerle una definición a la autobiografía, pero [...] una definición que oscurece ‘toda huella de lo que significa’ es, no solamente inútil, sino también potencialmente perniciosa” (62). Y es precisamente esto lo que la teoría y crítica de los géneros no puede pasar por alto: las obras literarias no se reducen a componentes formales, porque se elaboraron para dar respuesta a las preguntas que las sociedades se hicieron en determinadas épocas. La palabra autobiografía surgió en un contexto determinado para nombrar una escritura que intentaba responder a las inquietudes de las sociedades modernas, hacia finales del siglo XVIII. La crítica, me parece, debe hacerse cargo no solamente de distinguir rasgos formales o rastrear variaciones estilísticas o modales, sino también de reconstruir el significado y el sentido de la autobiografía en las sociedades. El acercamiento hermenéutico permite una exploración doble de las escrituras autobiográficas –de cada una de ellas–, desde la lectura crítica de la obra en el plano de la configuración y desde la experiencia temporal que la propia configuración proyecta hacia afuera de sí misma. El cambio que implicó la observación de Rousseau sobre la novela de la época, que lo condujo a escribir desde su yo, puede observarse desde un estudio de géneros, pero también tiene que revisarse en relación con las experiencias temporales que acercan a los lectores al significado de la existencia.

Bibliografía citada

Aristóteles. *La poética*. Espasa-Calpe, México, 1986.

Bruss, Elizabeth. “Actos literarios.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.

Calinescu, Matheu. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 1991.

Cerezo Magán, Manuel. “Aristóteles y la teoría del género literario.” *Faventia*, 17, 2, 1995, pp. 33-44. <https://revistes.uab.cat/faventia>

Cèspedes, Jaime. “Le problème ontologique de l’autobiographie.” *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10, 1, 2001. <https://journals.openedition.org/narratologie/6952>

Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

- Genette, Gérard. "Géneros, 'tipos', modos." *Teoría de los géneros literarios*. Compilado por Miguel A. Garrido Gallardo. Arco Libros, Madrid, 1988.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- . *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Les Classiques des sciences sociales, l'Université du Québec à Chicoutimi, 1991.
http://classiques.uqac.ca/contemporains/gusdorf_georges/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1.pdf
- . "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e année, no. 6, L'Autobiographie, Nov-Dec., 1975, pp. 957-1002. <https://www.jstor.org/stable/40525445?seq=1>
- Herder, Johann. G. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Losada, Buenos Aires, 1959.
- Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Armand Colin, Paris, 1971.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid, 1994.
- Loureiro, Ángel. "Problemas teóricos de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- Man, Paul de. *La retórica del romanticismo*. Akal, Madrid, 2007.
- Olney, James. "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- Platón. "La República." *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1979
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, México, 2000.
- . *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI, México, 1998.
- Schaeffer, Jean Marie. *¿Qué es un género literario?* Akal, Madrid, 2006.
- Spang, Kurps. *Géneros literarios*. Síntesis, Madrid, 1993.
- Stanton, Michael. "Southy and the Art of Autobiography." vol. 5, nº 2, Spring 1974, pp. 113-19. <https://www.jstor.org/stable/24039399?seq=1>
- Starobinsky, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Taurus, Madrid, 1971.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*. Compilado por Miguel A. Garrido Gallardo. Arco Libros, Madrid, 1988.
- Wilson, Frances. "Romantic Autobiography." *The Cambridge Companion to Autobiography*. Editado por Maria di Battista y Emilie O Wittman. Cambridge University Press, 2014. E book

Weitraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica." *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.

Wellek, Rene. *Conceptos de crítica literaria*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

---. *Historia de la crítica moderna (1750-1950) I*. Gredos, Madrid, 1989.

Wellek Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Gredos, Madrid, 1985.

Zubiri, Xavier. "Sobre la esencia." *Estudios filosóficos 1*. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1962.