

Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras

El testimonio autobiográfico de María Eugenia Vásquez en *Escrito para no morir*: ¿Realidad o ficción?

Tesis de Grado presentada para optar al título de Licenciado en Letras

Br. Laura Petrelli
Tutor: Jesús Olza

Caracas, febrero 2006

Sólo contaba con mi pasado como
fuente de experiencia, en mis
manos estaba convertirlo en ancla
o en velero.

María Eugenia Vásquez.

ÍNDICE GENERAL

	Página
I. Cuerpo del trabajo:	
A.- Introducción	1
B.- Capítulo I. Contexto histórico	5
I.1. María Eugenia Vásquez	7
I.1.1 Vida	7
I.1.2 Proceso de creación de la obra	7
I.2. Colombia	9
C.- Capítulo II. La autobiografía	16
II.1. Las cuatro principales macrorreglas	19
II.1.1 Omitir	19
II.1.2 Seleccionar	19
II.1.3 Generalizar	20
II.1.4 Construir o integrar	21
II.2. Condiciones para un texto narrativo	23
II.3. Narrativa artificial	27
II.3.1 Principio de constructividad	27
II.3.2 Principio de acción	27
II.3.3 Principio de trayectoria	28
II.3.4 Principio del criterio de interés	28
II.3.5 Principio de la coherencia	28
II.3.6 Principio de la transformación	28
II.3.7 Principio de Preelaboración	28
II.4. El espacio biográfico. Mapa del territorio	30
II.5. La autobiografía	38
II.6. Biografía, Testimonio y Tiempo: presente, pasado	48
II.7. Los géneros y sus límites	58
II.8. Estética de la recepción	64
II.9. El espacio biográfico en las ciencias sociales	69
D. Capítulo III. Análisis de <i>Escrito para no morir</i>	84

E. Conclusiones	122
II. Bibliografía	127

Introducción

Personalmente me llama mucho la atención la vitalidad que refleja Colombia en su creación artística y literaria, especialmente porque bajo una capa formal e institucional bulle la vida múltiple y variada. Dicho país sufre actualmente una guerra que quizás no se encuentra formalmente declarada, pero que es continua con frentes a ratos estables, a ratos móviles. De hecho Colombia es el único país de América donde existe actualmente una guerrilla numerosa y pugnaz y donde también coexisten organizaciones paramilitares activas. Por esta razón me he interesado en saber cómo es la vida de las mujeres que viven la guerra y que por lo tanto que padecen la violencia y sus secuelas: desplazamientos, muertes de seres queridos, etc. De igual forma resulta importante destacar que en Colombia actualmente abundan los estudios sobre la guerra, conflicto armado, condiciones sociales, actividad y represión política, vida urbana y vida rural; pero lo que a mi realmente me ha llamado la atención es que está floreciendo una literatura testimonial de gente que ha vivido de alguna forma la guerra o que se ha visto afectada por ella. Me he interesado especialmente en los testimonios de mujeres, ya que son ellas quienes de una u otra forma sufren las secuelas de la guerra que es propiciada por los hombres. Algunos testimonios como los reflejados por Patricia Lara en su obra *Las mujeres en la guerra* (2000), son testimonios orales de mujeres que han sufrido el conflicto bélico, los cuales han sido transcritos por otras personas y llevados al papel; dichos testimonios son excelentes, ya que poseen una gran calidad literaria, pero por limitaciones de tiempo me he tenido que concretar y he escogido para mi trabajo de grado la obra *Escrito para no morir* (2000), de María Eugenia Vásquez. Me ha llamado la atención especialmente el título, porque nos encontramos con una autobiografía en la que escribir es una forma de salvación, ya que la obra es escrita para que el pasado de la autora no muera y por lo tanto para que su recuerdo quede vivo a través de la obra literaria. De igual forma entre lo vivido y lo escrito está la reflexión del escritor y por tanto está su situación en el mundo, así como también es importante destacar que lo escrito está dirigido a un lector potencial que de

alguna forma condiciona lo que escribimos porque comparte con nosotros un trasfondo cultural que nos permite entendernos, y comunicarnos.

Por esta razón antes de comenzar con el presente trabajo de investigación es necesario acotar que la narración autobiográfica por lo general mezcla tanto la realidad como la ficción. Debemos tener en cuenta que el proceso de creación de la obra autobiográfica generalmente pasa por tres momentos; una primera etapa que estaría constituida por el momento vivido, es decir aquel instante en que el autor vive o experimenta los hechos que serán narrados posteriormente en la obra. Una segunda etapa que estaría constituida por la oralidad, es decir, aquel momento en que el autor decide dar cuenta de los hechos ocurridos a través del habla, bien sea para comunicárselo a sus compañeros o cuando es interrogado por distintas autoridades como policías o jueces; y por último el instante en que el autor decide plasmar en el papel los sucesos vividos. Por lo tanto podemos observar que aún cuando la obra autobiográfica alude a sucesos concretos, desde el momento que el autor vive o experimenta los hechos narrados, hasta que son plasmados en el papel, la versión de la historia puede cambiar muchas veces, ya que en el momento de recordar el evento narrado el sujeto autobiográfico entre otras cosas puede introducir elementos ficcionales creados por su propio punto de vista. En consecuencia, cuando el sujeto hace referencia al “yo”, éste deja de ser el individuo concreto para transformarse en un personaje ficcional, porque éste “yo” alude al testigo, pero también se aleja de él dentro de la acción narrada, existiendo así una diferencia entre el habla y la escritura, es decir, el testimonio directo y el que se coloca en la obra autobiográfica, por esta razón en el presente trabajo de investigación trataremos de establecer los límites que separan la realidad de la ficción en la obra autobiográfica de María Eugenia Vásquez *Escrito para no morir*.

En el capítulo I de este trabajo de investigación, realizaremos un acercamiento panorámico al proceso de la guerra civil colombiana, mostrando entre otras cosas su origen, el surgimiento de la guerrilla y su influencia en la sociedad. Esta información nos ayudará más adelante a determinar los elementos históricos y reales que se presentan en la obra *Escrito para no morir* de María

Eugenia Vásquez. También se estudiará la relación de la autora con el contexto bélico.

En el capítulo II se muestran las bases teóricas que servirán para el posterior análisis de la obra *Escrito para no morir* para observar cómo en la misma se entremezclan realidad y ficción, partiendo de diversas propuestas como por ejemplo la de Barrera Linares, quien en su obra *Discurso y literatura* (1995), se plantea la división propuesta por Teun van Dijk en *La ciencia del texto* entre narrativa natural y narrativa artificial. La primera alude a una descripción de acciones expuestas por el narrador como sucesos verdaderos. Se caracteriza por tener referentes concretos e inmediatos a los interlocutores. Ejemplo: la noticia periodística (aunque pueda no estar en lo cierto se toma por verdadera cuando se lee). A diferencia de la narrativa artificial, la cual tiene que ver con una serie de acciones en que los personajes creados dentro de la ficción se asumen como verdaderos. Este tipo de narración no tiene un referente concreto e inmediato al interlocutor, sino que este asume las acciones como posibles del mundo real.

Posteriormente se toman como base las ideas desarrolladas por Leonor Arfuch en su obra *El espacio biográfico* (2002), por lo tanto realizamos en primer lugar un breve recuento del nacimiento y del posterior desarrollo que sufre el espacio biográfico a través de la historia. Luego, partiendo del concepto de autobiografía que maneja Lejeune, se pasa a explicar brevemente la tesis del “Pacto autobiográfico” manejada por el autor, para luego hacer referencia a la teoría del personaje propuesta por Mijail Bajtín, quien expone que no considera posible que pueda existir ninguna identificación entre autor y personaje, aun en la autobiografía, porque no cree posible una coincidencia entre la experiencia vivencial y la totalidad artística.

Para explicar el aspecto de la temporalidad se toma la teoría desarrollada por Benveniste en la cual el autor trata de delinear las nociones comunes del tiempo físico del mundo, como continuo y uniforme y el tiempo psíquico de los individuos, tiempo que es variable según el mundo interior y las emociones; y a partir de dichos tiempos distingue el tiempo crónico, el cual abarca la vida humana en tanto “sucesión de acontecimientos”. Igualmente se revisa la teoría propuesta por

Harald Weinrich en su obra *Estructura y función de los tiempos del lenguaje* (1974), específicamente cuando divide los tiempos verbales del castellano en dos grandes grupos. Los tiempos del grupo I, los cuales predominan en la lírica, el drama, el diálogo, el periodismo y la exposición científica. Y los tiempos del grupo II, predominantes en la novela, el cuento y todo tipo de narración oral y escrita.

A continuación se hace referencia a la teoría desarrollada por Tzvetan Todorov en su obra *Los géneros del discurso* (1996), en la cual se aborda el problema de los géneros literarios en la modernidad, es decir, si los límites entre los géneros se han vuelto más borrosos en la actualidad, o si es que por el contrario los géneros han dejado de existir, para luego abordar la teoría de la Indeterminación, propuesta por Wolfgang Iser, en la cual básicamente se expone que el lugar en donde se encuentra la intención del texto literario, es en la imaginación del lector.

Por último, se realiza una pequeña aproximación a los métodos biográficos de la actualidad, que por lo general, mezclan y combinan diversas disciplinas como, por ejemplo, la antropología, la sociología, la lingüística, los estudios culturales, la historia de mujeres, etc, para luego hacer referencia a los modos de asumir y retomar la palabra del otro, es decir, los estilos directos e indirectos, para lo cual se toma como base el libro *Introducción al estilo indirecto libre en el español* (1970), de Guillermo Verdín Díaz.

En el capítulo III se analiza cómo el testimonio autobiográfico de María Eugenia Vásquez en *Escrito para no morir*, mezcla tanto la realidad como la ficción, para lo cual tomamos como base las teorías y los autores mencionados anteriormente, es decir, que se le aplicarán a la obra las bases teóricas previamente expuestas.

Capítulo I. Contexto histórico

El testimonio autobiográfico posee elementos concretos o reales y elementos literarios, porque en la narración autobiográfica el sujeto presenta un discurso en el cual la acción de los sucesos es modificada de acuerdo a su memoria introduciéndole, por lo general, ciertos elementos ficticios o literarios. Por lo tanto al estudiar el testimonio autobiográfico y al fijar los límites entre lo real-histórico y lo estético literario, podríamos afirmar que la raíz del problema radica en la dificultad que existe para separar de manera exacta la vida del sujeto autobiográfico y lo literario. Por ello el acercamiento a una narración autobiográfica debe hacerse observando cómo se reestructura el suceso real en el discurso del testimonio. En esta reconstrucción del evento surge lo ficcional, siendo la autobiografía un híbrido de narración concreta e histórica y narración ficcional. Por lo tanto, para comenzar el desarrollo de este trabajo de investigación, resulta necesario, en primer lugar, hacer una pequeña revisión o un recuento de gran parte de lo que ha sido el conflicto bélico colombiano durante el siglo XIX, como veremos a continuación.

Partiendo de algunas reflexiones hechas por Fernán E. Gonzáles, podríamos estar de acuerdo con el hecho de que Colombia es un estado que en cierta medida carece de un total monopolio de la coerción legítima en gran parte de su territorio, lo cual es consecuencia de varios antecedentes históricos y por tanto acarrea serias consecuencias para el régimen político. Colombia ha sido víctima de un gran número de guerras internas por parte de grupos de personas que quieren obtener el poder, lo que de alguna manera ha logrado dividir al país en diversos grupos. Quedando fragmentada principalmente entre cuatro grupos violentos: ELN, FARC, Paramilitares y el Ejército de Colombia, los cuales han determinado un ambiente de violencia y hostilidad en la cotidianidad del colombiano. De esta manera dicha situación nos hace preguntarnos de entrada sobre el tipo de presencia que ejercen los aparatos estatales en el conjunto del territorio, así como también sobre las relaciones entre Estado y sociedad que se dan de manera diferenciada en las diversas regiones del país.

Colombia podría definirse como un país que ha tenido una democracia electoral bastante consolidada, con una larga historia de elecciones a lo largo del siglo XIX y XX, con un sufragio cada vez menos restringido pero sin amplias movilizaciones ciudadanas, acompañado por un alto nivel de abstención, y un sistema de partidos que recogieron las adhesiones de la mayor parte de la población durante el siglo XIX y buena parte del XX, basado en una presencia notable de comportamientos políticos de corte clientelista, a pesar de varios intentos de modernización política y social. El más reciente intento de modernización se concreta en la Reforma constitucional de 1991, que reconoce la pluralidad étnica, cultural y religiosa del país, consagra derechos sociales y mecanismos de participación cada vez más importantes, aunque en la práctica no sean muy operativos, dado el régimen político realmente imperante. Todo esto daría la impresión de cierta estabilidad bastante notable durante los siglos XIX y XX, a pesar de algunos conflictos internos de carácter nacional y regional. Sin embargo, esta aparente estabilidad política contrasta abiertamente con una violencia bastante generalizada, tanto la explícitamente política como la difusa, con una relación menos directa con la política, que evidencia el hecho de que el Estado no posee el pleno monopolio de la coerción legítima en la totalidad del territorio nacional. (González, 2003:4)

De esta manera la violencia como hemos podido observar surge principalmente ante la debilidad estatal, lo que ha representado impedimentos significativos para la lucha contrainsurgente. De igual forma se da una baja capacidad burocrático /organizacional que se refleja en el recurso al poder de los agentes locales para el desarrollo del Estado, una débil vinculación con la sociedad civil, un control territorial limitado, una larga historia de confianza y desconfianza en los poderes locales y una posición internacional vulnerable. La estrategia contrainsurgente en Colombia recurre a la estrategia de “abdicación-privatización”, con base en los poderes locales y ejércitos privados (paramilitares). Colombia, una élite históricamente fragmentada, sin un proyecto político claro y débiles relaciones con el Estado (sobre todo con sus fuerzas armadas) opta por una estrategia contrainsurgente sociocéntrica, de carácter privado, que desarrolla sin intermediación estatal.

Será precisamente partiendo de esa base real-histórica, como podremos estudiar los elementos estéticos literarios que se presentan en la obra *Escrito para no morir* de María Eugenia Vásquez.

1 María Eugenia Vásquez:

1.1 Vida

Los datos que a continuación se presentan sobre la autora María Eugenia Vásquez, son aquellos aspectos que pueden ser comprobados o verificados en fuentes diferentes a la obra *Escrito para no morir*, aunque como más adelante podremos observar, los mismos son reflejados por la autora en la obra.

María Eugenia Vásquez, autora del libro *Escrito para no morir*, nació en Cali y cursaba el bachillerato cuando se vinculó al teatro y encontró su vocación social. Es precisamente por el teatro como María Eugenia logra introducirse en el ambiente revolucionario.

De igual forma la autora estudió antropología en la Universidad Nacional durante los años setenta y participó en el movimiento estudiantil de la época. Entonces conoció a aquellos compañeros con quienes formaría una de las primeras células urbanas del naciente movimiento 19 de Abril, M-19, en el cual militó durante más de dieciocho años. Luego de integrar la dirección nacional de este grupo e intervenir en varias de las acciones que le dieron identidad y fuerza política, se retiró voluntariamente cuando le pareció que el ejercicio de la política a través de las armas ya no convocaba al país.

1.2 Proceso de Creación de la obra

Como se ha dicho anteriormente, María Eugenia Vásquez militó en el grupo insurgente colombiano, M-19 (Movimiento 19 de abril), el cual operó en Colombia de los años setenta a los años noventa, razón por la cual participó en tareas político-militares, estuvo al frente de trabajos de organización de masas, así como también en acciones armadas urbanas y rurales; vivió en la clandestinidad e igualmente pasó algunos años en la cárcel. Casi por más de 18 años María Eugenia creyó que el único camino posible para lograr un país diferente era el de la lucha armada.

Luego de abandonar María Eugenia la vida militar y haber decidido rehacer su vida, comprende que la mejor manera de dejar atrás el pasado y de emprender una nueva forma de vivir, es conversando sobre ella. Pero como María Eugenia nos comenta, la primera vez que pensó en romper el silencio, fue con la intención de departir sobre el M-19, por lo cual comenzó a tratar de reconstruir la historia,

hasta que se dio cuenta de que sólo su propia historia, es decir, la vida de una mujer en la guerrilla sería lo que le daría coherencia a sus recuerdos y fue precisamente en este momento que se decidió a crear *Escrito para no morir*, porque como ella misma expone:

Esta autobiografía quizás es conjuro contra el olvido de una colectividad política o unas ideas que dieron sentido a muchas vidas y que se pierden en la memoria y las historias oficiales. O, simplemente, una manera de situarme frente a mí misma. (Vásquez, 1998:13)

Pero es importante señalar que *Escrito para no morir*, surge hacia 1989, cuando María Eugenia acude a la oficina de su maestro de la Universidad Nacional, el profesor Luís Guillermo Vasco, porque ella tenía la idea de realizar un trabajo basándose en su propia experiencia sobre la violencia sucedida en el país durante la última década. El maestro la remitió al profesor Jaime Arocha, quien en aquel momento trabajaba en una propuesta metodológica basada en la utilización del diario intensivo, lo cual era una práctica de autoanálisis desarrollada por el psicólogo Ira Progoff (1994)

Entonces, me propuso realizar un trabajo conmigo misma a partir del recuerdo. Allí comenzó el proceso de reflexión, uno de cuyos resultados es la narración autobiográfica. En la metodología mencionada encontré las primeras herramientas para explorar mi vida pasada como fuente de experiencia en busca de múltiples respuestas. (*Ibid*: 15)

Como hemos podido evidenciar la obra de María Eugenia Vásquez, surge como resultado de un proceso de autoanálisis, a través del cual ordena sus recuerdos y nos presenta lo que fue su vida, desde su infancia, hasta el momento en que decide separarse del M-19.

2. Colombia

La violencia en Colombia se origina después de la independencia de dicho país. En el siglo XIX se desarrollan diversos conflictos luego de la disolución de la Gran Colombia. La lucha entre partidos por obtener el poder a partir de 1837 con la llegada a la presidencia de José Ignacio Márquez (1793-1880), trajo como consecuencia una guerra civil en 1840. Este conflicto llevó al poder a Pedro Alcántara Herrán (1800-1872) quien promulgó la Constitución colombiana de 1843 con la finalidad de establecer la paz. Sin embargo, en 1858 una modificación a la constitución que proclamaba el sistema federal impulsó otra rebelión en el Cauca. Tomás Cipriano Mosquera (1798-1878) sustituyó en esta ocasión por un golpe de estado a Mariano Ospina Rodríguez (1805-1885). Mosquera crearía los Estados Unidos de Colombia en 1863. Posteriormente Rafael Núñez (1825-1894) con el apoyo del partido conservador eliminó el sistema federal en 1886 volviendo a ser república de Colombia.

Como se puede apreciar durante el siglo XIX Colombia experimentó constantes guerras internas entre conservadores y liberales para conseguir el poder político. En el siglo XX esta alternancia entre liberales y conservadores continuó hasta abril de 1948, cuando estalla el motín de Bogotá en protesta por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948). Este político se había transformado en un líder para los campesinos y para algunos sectores urbanos que se estaban radicalizando. Su muerte desató rabia y descontento entre sus seguidores, quienes lo consideraban como el futuro presidente. Durante este período del motín se iniciaron actos de bandolerismo a lo largo del país. Posteriormente algunos de estos grupos, liberales en su origen, comenzarían a organizarse de acuerdo a la ideología marxista y paralelamente se constituirían grupos de signo contrario para enfrentar dicha ideología. Con la muerte de Gaitán el presidente conservador Mariano Ospina Pérez clausura el congreso y declara estado de sitio en todo el país. En 1950 se desata un nuevo enfrentamiento entre liberales y conservadores con la llegada al poder de Laureano Gómez (1889-1965). El 13 de junio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla ataca con un exitoso golpe de estado al gobierno conservador del presidente Laureano Gómez, aunque poco tiempo después, motivado por una serie de acontecimientos Rojas

Pinilla decide renunciar al poder el 10 de mayo de 1957, lo que trae como consecuencia el establecimiento de una junta militar como gobierno de transición y la creación por parte de los partidos dominantes de aquel entonces (liberal y conservador) de un acuerdo llamado Frente Nacional, el cual pretendía acabar con la violencia bipartidista que hostigaba al país en aquel momento. Después de su renuncia, Rojas viaja a República Dominicana, donde recibe asilo político por parte del gobierno del dictador Rafael Leonidas Trujillo. Años más tarde, específicamente en 1962 regresa a Colombia, en donde funda la ANAPO (Alianza Nacional Popular), partido político con el cual se presenta a las elecciones de ese año en las que obtiene el cuarto lugar.

Para 1970 Rojas Pinilla ya se había convertido en un caudillo populista con gran aceptación entre la población colombiana, razón por la cual decide presentarse a las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970 enfrentándose al candidato del Frente Nacional Misael Pastrana Borrero. Las elecciones resultaron bastante reñidas y el resultado oficial fue de 1.625.025 votos por Pastrana y 1.561.468 votos por Rojas. De esta manera la Corte Electoral proclamó a Pastrana como presidente para el periodo 1970-1974. Sin embargo, Rojas y sus partidarios inconformes ante los resultados, acusaron de fraudulentas estas elecciones y muchos testimonios de personas prestantes dentro de la política y las fuerzas armadas de la época parecen dar visos de verdad a dicho reclamo.

Como resultado del “fraude electoral” en 1974, Jaime Bateman, quien era un exmilitante de las FARC junto a Carlos Toledo Plata, representante del ala socialista de la ANAPO y otros más, conformaron el Movimiento diecinueve de abril (M-19); grupo que desde el comienzo se hizo notar. Realizó actividades bastante escandalosas y llamativas, como por ejemplo el robo de la espada de Simón Bolívar en la toma de la Quinta de Bolívar realizada el 17 de enero de 1974, o el secuestro en febrero de 1976 del dirigente sindical José Raquel Mercado, quien era el presidente de la Confederación de Trabajadores de Colombia (CTC), asesinándolo el 19 de abril de 1976. Así como también El 27 de febrero de 1980 un grupo de doce guerrilleros del M-19, tomaron la Embajada de la República Dominicana mientras se celebraba una recepción diplomática con objeto de

conmemorar la fiesta nacional de ese país. Entre los rehenes había representantes diplomáticos de varios países, incluyendo al embajador de Estados Unidos, Diego Ascencio, y al Nuncio Apostólico. El M-19 pedía a cambio la liberación de cerca de 320 de sus hombres que se encontraban prisioneros y una cantidad elevada de dinero para liberar a los rehenes. Después de 61 días y luego de un prolongado proceso de negociación, el comando guerrillero entregó los diplomáticos retenidos y viajó en un avión a Cuba.

Durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), Bateman por entonces dirigente máximo del M-19, propuso al gobierno celebrar una reunión en Panamá con el propósito de adelantar diálogos que permitieran solucionar el conflicto y lograr la paz. Sin embargo, Bateman murió el 28 de abril de 1983 en un accidente de aviación, mientras se dirigía a Panamá, y los convenios se suspendieron.

Las negociaciones de paz se reanudaron durante el mandato del presidente Virgilio Barco Vargas, el M-19 había hecho énfasis insistentemente en que uno de los principales requisitos para dejar las armas era que se lograra crear una Asamblea Nacional Constituyente para así poder modificar la actual constitución, la cual hasta entonces no avalaba la creación y desarrollo de otros partidos políticos diferentes a los dos partidos tradicionales, ni daba espacio de representación a las minorías.

El 8 de marzo de 1990 realizaron la entrega de armas en su campamento de Santo Domingo liderados por su entonces comandante máximo Carlos Pizarro León-Gómez y se desmovilizaron para convertirse en grupo político que se conoció como Alianza Democrática M-19.

Por su parte los grupos que se habían formado en el motín de 1948 (el bogotazo) se comenzaban a organizar como agrupaciones armadas que deseaban romper con la estructura de alternancia política. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), nacen de las guerrillas influenciadas por el partido comunista en la lucha de la violencia de los cincuenta, al distanciarse de las guerrillas liberales de ese momento y tratar de afirmarse como poderes locales alternativos, los cuales son estigmatizados y combatidos como “repúblicas independientes” a partir del gobierno de Guillermo León Valencia (1962-1966).

Intentaban introducir la ideología marxista-lenista en Colombia para establecer una revolución. Igualmente el Ejército de Liberación Nacional (ELN) planteaba ideas revolucionarias. Ambos grupos estaban inspirados en la Revolución rusa y posteriormente en la Revolución cubana. Es importante destacar que estas agrupaciones guerrilleras no se distribuyeron a lo largo del territorio colombiano de una manera homogénea ni con igual potencia. Esta distribución estuvo sujeta a varios factores:

La presencia de la confrontación armada es altamente diferenciada de acuerdo con la dinámica interna de las regiones, tanto en su doblamiento y formas de cohesión social como en su organización económica, con su vinculación a la economía nacional y global y su relación con el Estado y el régimen político y consiguientemente con esa dinámica regional, con la presencia diferenciada y desigual de las instituciones y aparatos del estado en ellas... (González/ Bolívar, 2003:2)

De igual forma otro elemento determinante en la distribución de la guerrilla, lo constituyó las condiciones geográficas y demográficas del territorio colombiano. De alguna manera la cercanía a las montañas y selvas, así como también de las zonas campesinas, fueron un factor decisivo para el desarrollo de la guerrilla. Por estas y otras razones las agrupaciones guerrilleras se distribuyen de la siguiente manera a lo largo del territorio colombiano:

Se puede detectar un eje del conflicto que parte del norte del país (Córdoba, Urabá antioqueño y Chocoano) más o menos controlado por las autodefensas de derecha, y se proyecta hacia Antioquia (Nordeste y Bajo Cauca) hasta el Magdalena Medio (sur de Bolívar, del César y de Barrancabermeja), donde aún persisten algunos reductos del Ejército de Liberación Nacional ELN, y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Farc, tratan de recuperar el territorio perdido. En cambio, el Sur Oriente, (piedemonte de la cordillera oriental, y parte de la Orinoquia y Amazonia) han sido tradicionalmente zonas más o menos controladas por las Farc. Por eso, la zona desmilitarizada (“zona de despeje”) creada para facilitar los diálogos entre esta guerrilla y el gobierno anterior se localizó en esta zona de influencia. (*Ibíd:* 3,4)

Pero igualmente resulta importante destacar que las condiciones geográficas necesariamente no marcan o establecen el camino de los actores de la violencia colombiana, sino que ésta es el resultado de una elección voluntaria por parte de determinados grupos de carácter mesiánico y jacobino, que creen

que en una situación histórica específica, la lucha o la acción armada es la única salida posible para los problemas de la sociedad.

Esa diferenciación espacial y temporal de las violencias y la presencia diferenciada del Estado en las regiones y circunstancias, obedecen a que las violencias colombianas no giran en torno a una sola polarización entre amigos y enemigos, claramente definidos, en torno a un eje específico de conflictos (económico, étnico, religioso, nacional, etc.) sino que sus contradicciones se producen en torno a varias dinámicas de distinto orden y a procesos históricos diferentes, que se reflejan en identidades más cambiantes y en cambios en el control de los territorios (*Ibíd:* 3)

Además de esta lucha por la conquista de territorios, la confrontación armada se encuentra a veces centrada en la lucha por ejercer el control dentro de regiones que son más ricas o que de alguna forma presentan una rápida expansión económica, así como también las zonas campesinas de colonización periférica que se encuentran al margen de los beneficios o de las zonas en expansión. Por ejemplo los enfrentamientos en el Catatumbo, Arauca y Casanare, en la frontera con Venezuela, pueden verse desde esta perspectiva como la lucha por el dominio de los recursos provenientes de las regalías petroleras o de los sembradíos de coca, “la tutela armada sobre las respectivas administraciones locales y el manejo del clientelista de sus dineros enmarca bastante los conflictos de esas áreas” (*Ibíd:* 5). Por todas estas razones podemos darnos cuenta a qué se debe la desigual ocupación de territorios entre los grupos armados.

Las guerrillas nacen en zonas periféricas, de colonización campesina marginal, en áreas de frontera (abierta o interna), de donde se expanden hacia zonas más ricas y económicamente más integradas al mercado nacional o mundial, que coexisten con bolsones de colonos campesinos marginales y que están regulados por poderes locales y regionales, semiautónomos frente a las instituciones y aparatos del estado central. O, hacia zonas en rápida expansión económica y poca presencia institucional del Estado, que igualmente coexisten con grupos de colonos campesinos, que no tienen acceso a la nueva riqueza rápidamente creada en el área, ni a la regulación estatal de los conflictos sociales, que es suplida por las jerarquías sociales que se están construyendo en esas áreas. Y también hacia zonas campesinas anteriormente prósperas e integradas, con cierta presencia institucional y bastante regulación social por parte de los poderes locales y regionales, pero que empiezan a descubrir que su situación económica está decayendo, su cohesión y regulación social se está resquebrajando y la presencia institucional del Estado está disminuyendo (*Ibíd:* 6)

También es importante destacar que la guerrilla surge por la búsqueda de algunos grupos sociales que desean una mejoría dentro del sistema central y por

ello en algunos casos proponen una especie de sistema federal. Esta situación de guerrilla originó un conflicto con los terratenientes que deseaban conservar sus haciendas, las cuales constituían un objetivo para los grupos guerrilleros de ideología de izquierda, porque deseaban acabar con la tenencia de la tierra por parte de los hacendados para colocar el sistema comunista. Como el ejército colombiano no respondía el requerimiento de los terratenientes, se formaron los grupos paramilitares encargados de combatir al ELN y a LAS FARC.

Los paramilitares nacen en zonas relativamente más prósperas e integradas al conjunto de la economía nacional o mundial, donde existen poderes locales y regionales de carácter semiautónomo ya consolidados o en proceso avanzado de consolidación, cuyas elites se encuentran extorsionadas o amenazadas por el avance guerrillero y se sienten más o menos abandonados por los aparatos e instituciones del Estado central, cuyas políticas modernizantes y reformistas amenazan socavar las bases de su poder tradicional y cuyas negociaciones de paz son interpretadas como traición frente al enemigo común que deberían confrontar conjuntamente con ellas. De esas zonas se proyectan hacia las zonas más periféricas, con el apoyo de los poderes locales que se están consolidando en ellas, tanto en lo económico como en lo político, pero los límites de ese proceso de consolidación de esos poderes son un obstáculo para la expansión de los grupos paramilitares. (*Idem*)

De esta manera Colombia quedó fragmentada en cuatro grupos violentos: ELN, FARC, Paramilitares y el ejército de Colombia que determinaron un ambiente de violencia en la cotidianidad del colombiano. En la década del 90 algunos grupos de guerrilleros del ELN y el Ejército Popular de Liberación de Colombia (EPL) se decidieron a acoger una política no violenta. Se crean partidos políticos como el M-19, el cual como ya se ha expuesto anteriormente, en un principio fue un movimiento guerrillero que surge principalmente de “la frustración de los grupos populares de las ciudades ante los resultados de las elecciones presidenciales de 1970 y el desencanto de algunos líderes frente al estilo tradicional de los grupos guerrilleros entonces existentes” (González, 2003:49), pero que luego decide firmar la paz con el gobierno, consolidándose actualmente como un partido político. Con el fin de la Unión Soviética la guerrilla colombiana tuvo algunas modificaciones entre sus integrantes. El fracaso del comunismo soviético hizo desistir a algunos de la guerra, sin embargo, con la caída de los carteles de Medellín y Cali se dejó un vacío de poder en el mundo de las drogas que pasó a

manos de la guerrilla y de los paramilitares. De esta manera los grupos guerrilleros experimentan una modificación en los noventa al acoger el negocio de los estupefacientes, el cual comenzó a originarles grandes ingresos. Los recursos del narcotráfico, sumados a la expansión de la guerrilla hacia las zona más ricas donde recurren al secuestro y a la extorsión, hacen la insurgencia más autónoma y autosuficiente en el aspecto financiero, lo que tiene consecuencias políticas y sociales, porque “al no depender de su inserción en las comunidades rurales, la guerrilla se mueve más en una lógica guerrillera, donde la dimensión militar prima sobre la necesidad de legitimación política y social” (*Ibíd:* 30). Es así como Colombia dividida por una guerra civil se encuentra determinada entre las luchas políticas de los grupos de izquierda que buscan una revolución y los intereses económicos que genera la droga.

Podríamos afirmar entonces, que la expansión de la guerrilla en el territorio colombiano resulta de una combinación entre la acción militar y la utilización del terror como estrategia de presión sobre la población civil “con la inserción en zonas con profundas desigualdades sociales, donde se da una rápida expansión económica al lado de zonas de colonización campesina tradicional” (*Ibíd:* 9) o, por ejemplo en zonas como la cafetera, que de alguna manera han sufrido un deterioro de sus condiciones de vida, o en poblaciones rurales de minifundio andino cercana a las ciudades. Ante lo cual Teófilo Vásquez afirma que:

Esto indicaría la necesidad de considerar, al lado de condiciones objetivas como la pobreza y la desigualdad, la exclusión social y la precariedad de la regulación estatal, aspectos subjetivos como la percepción relativa de la situación con respecto al entorno y los sentimientos de frustración de campesinos jóvenes frente a sus posibilidades económicas, sociales y políticas, que sirven de base al reclutamiento y adoctrinamiento por parte de actores que han optado por la vía armada. (Vásquez, 2001) lo mismo que los planes estratégicos de largo y mediano plazo que van elaborando las directivas de las organizaciones insurgentes. Se combina así una ideología marxista-leninista y una concepción jacobina de la política (en la versión estalinista y agrarista de las FARC y guevarista de pequeña burguesía universitaria en el ELN) con las tradiciones clientelistas propias de la cultura campesina y las percepciones de exclusión social de jóvenes rurales y campesinos, reforzadas recientemente por su capacidad de inserción en las economías de la coca y la amapola (*Ibíd:* 10)

CAPÍTULO II: La autobiografía.

Tanto los testimonios como la autobiografía mezclan lo que sería la realidad y la ficción, porque aluden a sucesos concretos, sin embargo, en el proceso de recordar el evento, cada hablante introduce elementos ficcionales creados por su punto de vista. Cuando el sujeto hace referencia al “Yo”, éste deja de ser el individuo concreto y se transforma en un personaje ficcional, porque éste “Yo” alude al testigo, pero también se aleja de él dentro de la acción narrada. Existe pues, una diferencia entre el habla y la escritura, el testimonio directo y el que se coloca en una obra, porque todo relato testimonial tiene un sujeto autobiográfico que habla de un evento donde fue testigo o protagonista. Esta narración lo inserta en un relato que en la escritura pasa a ser un discurso diferente. Básicamente el problema del testimonio radica en observar los límites entre la vida del sujeto y el trabajo literario, viendo cómo el autor redistribuye o reestructura el *corpus* del testimonio, es decir, los sucesos narrados en el texto.

Por esta problemática del testimonio como texto real y literario, Luis Barrera Linares en su obra *Discurso y literatura*, hace referencia a la división entre “narrativa natural” y “narrativa artificial”, elaborada por Teun van Dijk, la cual permite distinguir una narración con referentes concretos y otra con acciones posibles en el mundo real, pero no concretas. Tal como expone Barrera Linares:

Teun van Dijk distingue entre “narrativa natural” y “narrativa artificial” (designación esta última que pudiéramos entender como narrativa ficticia o narrativa de ficción). Las dos implican una descripción de acciones, pero la primera alude a eventos presentados por el narrador como verdaderos dentro del mundo referencial inmediato a los interlocutores, como apegados a la verdad de lo ocurrido (la noticia periodística es un buen ejemplo: aunque no siempre sea cierta, se la presenta y se la procesa como tal). En cambio, la narración artificial tiene que ver con unos personajes y unos hechos o acciones que se atribuyen a realidades posibles dentro de la ficción, mas no compulsivamente apegados a la “verdad de los hechos” exteriores al texto mismo (aunque así lo parezcan). (Barrera Linares, 1995:62,63)

Luego de hacer esta distinción entre narrativa natural y narrativa artificial, Barrera Linares concluye exponiendo que ciertas categorías narrativas como la biografía, el testimonio o el parte policial, entrarían en el campo de la narrativa

natural: a diferencia de la novela, el cuento, la epopeya y la fábula, las cuales se ubicarían dentro del campo de la narrativa artificial.

Para comprender mejor los conceptos tanto de la narrativa natural como de la narrativa artificial, es necesario aclarar ciertos conceptos que van Dijk maneja a lo largo de la exposición de su teoría. Por ejemplo, cuando se refiere a los textos narrativos, los define como “Formas básicas globales muy importantes en la comunicación textual” (van Dijk, 1983:153). Así como también resulta importante destacar que cuando maneja el concepto de texto, menciona las macroestructuras, con lo cual se refiere básicamente a las estructuras más globales del texto, por lo que las microestructuras pasarían a ser las agrupaciones de las oraciones y secuencias de textos. Por lo tanto es necesario manejar el concepto de macroestructura, porque a través del mismo lograremos conocer cuál es el significado global o la idea más relevante de un determinado texto literario. Luego de mencionar lo referente a las macro y micro estructuras, nos aclara que:

...únicamente las secuencias de oraciones que posean una macroestructura, las denominaremos (teóricamente) *textos*. Con ello, la palabra texto se convierte en un término teórico que ya se corresponde sólo indirectamente con el empleo de esta palabra en la vida cotidiana, donde se designan así sobre todo las realizaciones lingüísticas escritas e impresas. (*Ibíd*:55)

De la misma manera expone que la macroestructura es una figura abstracta de la estructura global de significado de un texto, así como también señala que los mismos deben cumplir con ciertas condiciones de coherencia lineal, porque se presentan como secuencias de oraciones, que también deben seguir las normas de la coherencia global, razón por la cual resulta importante destacar que las macroestructuras de los textos son semánticas. Nos dan una idea de la coherencia global y del significado del texto, que permanece en un nivel superior que el de las proposiciones por separado “De esta manera, una secuencia parcial o entera de un gran número de proposiciones puede formar *una* unidad de significado en el nivel más global.” (*Ibíd*: 56).

Partiendo de la idea de que las macroestructuras son semánticas, van Dijk nos aclara que las mismas se deben describir dentro de los términos de la semántica, razón por la cual nos advierte que una macroestructura no se diferencia

formalmente de una microestructura, porque ambas están formadas por una serie de proposiciones.

Por tanto, el término macroestructura se presenta como *relativo*: designa una estructura de tipo global que es *relativa respecto* de estructuras más específicas en otro nivel “más bajo”. De ello se deduce que lo que en un texto puede considerarse una microestructura, en otro sería una macroestructura. Por lo demás, existen distintos niveles posibles *de la macroestructura* en un texto, por lo que cada nivel “superior” (más global) de proposiciones puede representar una macroestructura frente a un nivel inferior. Llamaremos simplemente *la* macroestructura del texto a la macroestructura más general y global de un texto completo, mientras que determinadas partes del texto pueden tener sendas macroestructuras. Como resultado obtenemos una estructura jerárquica posible de las macroestructuras en diferentes niveles. (*Idem*)

Posteriormente expone que cada macroestructura debe seguir las mismas disposiciones para la conexión y la coherencia semántica que los niveles microestructurales, es decir, conexiones de condiciones entre proposiciones, identidad de referentes, etc. Si esto no se llegara a cumplir, un macronivel no podría llegar a ser un micronivel en otro texto, como ocurre en las oraciones del mismo, por la cual “necesitamos reglas para la realización de la unión de micro- y macroestructuras, que se evidencian como series de proposiciones ligadas a series de proposiciones, puesto que en ambos casos se trata de estructuras significativas proposicionales” (*Ibíd*: 57). van Dijk denomina a estas reglas macrorreglas, las cuales no serían más que

...una reconstrucción de aquella parte de nuestra capacidad lingüística con la que enlazamos significados convirtiéndolos en totalidades significativas más grandes. Es decir: introducimos un *orden* en lo que a primera vista no es más que una larga y complicada serie de relaciones, como por ejemplo entre proposiciones de un texto. (*Ibíd*: 58)

De igual forma nos aclara que si consideramos las proposiciones como una representación de lo que normalmente llamamos información, las macrorreglas serían aquellas que en cierta forma organizan la información excesivamente complicada del texto. Por lo tanto, las macroestructuras de los textos se obtendrían al aplicar las macrorreglas a diversas series de proposiciones. Ahora bien, las cuatro principales macrorreglas que el autor menciona son: omitir, seleccionar, generalizar y construir o integrar.

II.1. Las cuatro principales macrorreglas:

II.1.1 Omitir: Esta primera macrorregla “resulta bastante trivial y significa que toda información de poca importancia y no esencial puede ser omitida“(Ibíd:60), es decir, que si por ejemplo tenemos una serie con tres proposiciones (a, b y c), podremos eliminar (b y c) si dichas proposiciones no tienen una función trascendental para la comprensión del texto; es decir, que si poseemos la siguiente oración: “Pasó un señor en un carro rojo”, que entre otras contiene las siguientes proposiciones:

- Pasó un señor
- Tenía un carro
- El carro era rojo

Puede reducirse según la regla 1 a:

- a. Pasó un señor
- b. Tenía un carro

Y finalmente a:

- c. Pasó un señor

Si para la comprensión del texto no es importante saber que el hombre iba en un carro y no en una bicicleta o en una moto, o que el carro era de color rojo y no amarillo. En ese caso consideraremos dicha información poco importante con relación al texto entero. Con esto tampoco queremos decir que la información no sea importante “sino que a lo sumo es secundaria para el significado o la interpretación en un nivel superior o más global”. (*Idem*)

II.1.2 Seleccionar: También en este caso se omite algún tipo de información como en la anterior regla, con la diferencia de que “aquí la relación entre las series de proposiciones se da mucho más claramente”. (*Idem*). Por ejemplo, si tenemos las siguientes proposiciones:

1. Carlos se dirigió al avión
2. Subió
3. Se fue a París

Aplicando la segunda regla, podríamos omitir las proposiciones 1 y 2, “puesto que son condiciones, parte integrante, presuposiciones o consecuencias de otra proposición no omitida”. (*Ibíd:* 61). Estas proposiciones pueden ser eliminadas, porque como sabemos para viajar, primero hay que dirigirse al avión y posteriormente montarse en él; así como también podríamos omitir la proposición llegó a París, porque es obvio que al viajar se llega a algún sitio. “si este no fuera el caso, no podríamos omitir esta información, y la proposición (pero nunca llegó) tendría, con toda seguridad, importancia semántica para todo el texto” (*Ibíd:* 62). Como por ejemplo una noticia sobre algún accidente que le hubiese ocurrido a Carlos en el viaje hacia París.

Por lo tanto la regla II, exigiría que la proposición tuviese otra serie de proposiciones, “a raíz de conocimientos generales de situaciones, actuaciones o sucesos (marco), o bien debido a postulados semánticos para conceptos” (*Ibíd:* 61). Resulta importante señalar que a diferencia de la regla I, la información que es omitida, puede recuperarse reducida, es decir, que si por ejemplo poseemos la información de que determinada persona viajó en avión a París, podríamos deducir que subió al avión, partió, etc.

Una parte de esta situación es *constitutiva* para el concepto o marco aludido; otras informaciones, sin embargo, no son esenciales en circunstancias normales, p.ej. que antes de partir se limpien los cristales o que se encargue una reserva de billetes si se viaja en tren. (*Ídem*).

II.1.3 Generalizar: “también omite informaciones esenciales, pero lo hace de manera que se pierden (como en la regla I). Se omiten componentes esenciales de un concepto al sustituir una proposición por otra nueva”. (*Ídem*). Por tanto, que si tenemos las siguientes proposiciones

- a. En la mesa había un color rojo

- b. En la mesa había un color negro
- c. En la mesa había un color verde

Estas tres proposiciones podrían ser sustituidas por una nueva proposición:

- d. En la mesa había colores

Las proposiciones a, b y c implican conceptualmente la proposición d. “Así se sustituye una serie de conceptos por el sobreconcepto compartido que define el conjunto abarcador. Las palabras <<canario>>, <<gato>>, <<perro>>, etc., pueden ser sustituidas según esta regla por el concepto de <<animal(es) doméstico(s)>>.” (*Ídem*)

...la diferencia con la regla I consiste en que aquí se omiten características *constitutivas* (esenciales) de los rasgos de los referentes, y no características casuales. En las generalizaciones de este tipo se produce también aquello que normalmente denominamos *abstracción*. El sentido esta operación reside en que los rasgos característicos más particulares de una serie de objetos se vuelven relativamente poco importantes en el macronivel”. (*Ibíd*: 62)

II.1.4 Construir o Integrar: tiene un papel de suma importancia. Su función se parece mucho a la regla II, pero la información se ve sustituida por una nueva información y no es omitida ni seleccionada.

También aquí existe una relación inherente entre los conceptos, expresada por la serie de proposiciones que forman el *imput* de la regla: condiciones habituales, circunstancias, componentes, consecuencias, etc., de una situación, un suceso, un proceso, una actuación, etc. El texto en sí puede mencionar una serie de estos aspectos, de manera que *juntos* pueden formar un concepto más general o global (*Ibíd*: 62)

Por ejemplo si tenemos las siguientes proposiciones:

- a. fui al metro
- b. compré un boleto
- c. bajé al andén
- d. me subí al vagón
- e. El metro partió

Estas cinco proposiciones, encierran en su totalidad a la siguiente proposición:

- F. tomé el metro

Las cinco proposiciones son elementos opcionales, es decir, posibles pero

no obligatorios, de nuestro conocimiento convencional, es decir, el marco, de viajar en tren. “La regla resulta interesante por el hecho de que el concepto VIAJAR EN TREN no necesariamente tiene que estar presente en el texto: sólo hace falta mencionar una serie de componentes necesarios del viajar en tren para poder *deducir* esta conexión a partir del texto.” (*Ibíd*: 62)

Luego de enumerar estas macrorreglas, van Dijk llega a la conclusión de que “una macroestructura determinada puede, en principio, “basarse” en un número infinitamente grande de textos “concretos”. Una macroestructura define un conjunto de textos, a saber, todos los textos que tienen el mismo significado *global*” (*Ibíd*: 63), porque de alguna forma las reglas nos ayudan a seleccionar de una manera más o menos exacta, qué es lo principal y lo secundario de cada texto.

II.2. Condiciones para un texto narrativo

Una vez definida las macroestructuras, el autor explica que a través de los textos, generalmente hacemos referencia a las narraciones que se originan o se producen en la comunicación cotidiana, es decir, que frecuentemente acostumbramos a narrar los hechos que nos ocurrieron a nosotros o a alguien cercano, ya sea recientemente o tiempo atrás. van Dijk califica a este tipo de narración como sencilla y “natural”, porque considerando el contexto de la situación conversacional esta clase de narración es oral y única en su tipo.

...aun cuando podamos anotar los sucesos en cartas o diarios o las podamos grabar y por ende reproducir con cintas magnetofónicas (esto lo hace sobre todo el científico o el investigador). En el contexto conversacional, en el que transmitimos “la misma” narración a otros interlocutores, produciremos por lo general una variante de la primera narración, es decir, un texto con la misma macro estructura. (*Ibíd*: 154)

De igual forma hace referencia a otros modelos de narraciones, como por ejemplo los textos narrativos que apuntan a otro tipo de contexto, es decir, los chistes, los mitos, cuentos populares, las sagas, las leyendas, etc, colocando en último lugar a las narraciones que califica como las más complejas, que son las que generalmente se reducen al concepto de “literatura”, dentro del cual entrarían los cuentos, las novelas, etc.

Luego de mencionar los diversos tipos de textos narrativos, aclara que la característica más relevante de los mismos consiste fundamentalmente en que dichos textos hacen referencia a acciones de personas principalmente, razón por la cual las descripciones de circunstancias, objetos u otros sucesos quedan claramente subordinadas. “A este respecto un texto narrativo se diferencia sistemáticamente de por ejemplo un catálogo.” (*Ídem*)

Esta característica semántica de un texto narrativo se junta con otra de orden pragmático, porque ineludiblemente un hablante sólo hará referencia a hechos o acciones que en cierta manera le resulten interesantes.

Evidentemente, este criterio hay que considerarlo relativamente y de acuerdo a cada contexto; sin embargo presupone que únicamente se explican el suceso o las acciones que hasta cierto punto se desvían de una norma, de expectativas o de costumbres. No se narra una historia adecuada sobre el desayuno, el mecanografiado de una carta o el abrir una puerta si con ello no va ligado algo especial. En otras palabras: un texto narrativo debe poseer como referentes como mínimo un suceso o una acción que cumplan con el criterio de interés. (*Idem*).

Si se establece este concepto, se obtiene una primera categoría de superestructura para los textos narrativos, la complicación, la cual se trata de una superestructura, porque de alguna manera el suceso discutido posiblemente puede ser descrito en un fragmento más largo del texto: si hacemos referencia a ello podemos formar una o más macroproposiciones. “Es decir, que existe una parte del texto/ de la macroestructura cuya *función* específica consiste en expresar una complicación en una secuencia de acciones.” (*Ibíd*: 155).

Mientras que esta complicación, por principio, puede ser un suceso en el cual no intervienen personas, como por ejemplo un terremoto o una catástrofe natural, el principio anterior requerirá a lo largo del texto que se vean implicadas ciertas personas en su reacción ante el suceso. “En términos generales, esta reacción a menudo podría ostentar el carácter de una “dilución” de la complicación. Por eso, la categoría narrativa tradicional correspondiente es la RESOLUCIÓN.” (*Idem*: 155)

Con las dos condiciones anteriormente mencionadas: complicación y resolución se obtiene el núcleo de un texto narrativo cotidiano. van Dijk denomina suceso a este núcleo conjunto.

Resulta importante destacar que cada suceso ocurre dentro de una situación específica o determinada, es decir, en un lugar preciso, a una hora determinada y en determinadas circunstancias. El autor denomina marco a la parte del texto narrativo que especifica dichas circunstancias. El marco y el suceso en conjunto forman el episodio, el cual surge de suyo porque dentro del mismo marco pueden darse varios sucesos. “En otras palabras: la categoría SUCESO es recursiva. Lo mismo vale para el EPISODIO: los sucesos pueden tener lugar en sitios diferentes. Esta serie de episodios se llama TRAMA del texto narrativo (*Idem*)

Luego de exponer las categorías narrativas superestructurales, las cuales constituyen la parte más importante de un texto narrativo, el autor menciona otras categorías que aparecen regularmente en las narraciones cotidianas.

La mayoría de los narradores no sólo reproduce los sucesos, sino que también aporta su reacción mental, su opinión o valoración (p.ej.: que tenían miedo, estaban asustados o impresionados por los sucesos). Esta categoría se denomina generalmente EVALUACIÓN. Junto con la TRAMA, la EVALUACIÓN forma la verdadera HISTORIA, empleada aquí como término técnico. Obsérvese que la EVALUACIÓN en sí no pertenece a la TRAMA, sino que se trata de una reacción del narrador frente a la misma. (*Ídem*)

De igual forma continúa explicando que muchos textos poseen también un anuncio y un epílogo, los cuales son de esencia más pragmática que semántica, “por lo que se refieren a las acciones actuales y futuras del hablante/ narrador y/ o del oyente”. (*Ídem*) Un claro ejemplo de esta categoría de epílogo lo podemos observar en la fábula. Al final de la misma, se extrae una “lección” o una “conclusión”, la cual se conoce como la moraleja, en cierto sentido es una conclusión práctica: “¿qué se tendría/ tendrá que hacer o no en el futuro si se tienen presentes los sucesos de la historia?”. (*Ibíd:* 155, 156)

Mucho más importante y especialmente para la descripción empírica de tales textos narrativos, es el hecho de que algunas categorías como, por ejemplo, el marco, la evaluación y la moraleja puedan quedar implícitas, es decir, que el oyente ya conoce dónde o cuándo se produce el episodio, por lo cual puede intuir la evaluación del hablante/narrador, así como también las consecuencias, la moraleja, para ese contexto comunicativo.

A la inversa, en las narraciones (orales o escritas) “fijadas”, y en especial en los casos de personas ficticias, deberá efectuarse primero una descripción detallada del lugar, el momento, las personas y sus características, etc. Además es posible que la estructura narrativa básica (o canónica) arriba definida pueda ser modificada por ciertas *transformaciones*. Así podemos imaginarnos narraciones, por ejemplo, literarias, que comiencen con la COMPLICACIÓN y que sólo después aporten las especificaciones necesarias de las personas y sus “trasfondos”. (*Ibíd:* 157)

Por otra parte, van Dijk nos explica que el tipo de categorías introducidas lleva implícito que la estructura semántica del texto tenga limitaciones específicas. Razón por la cual los sucesos pertenecerán a la categoría de la complicación, y en la categoría de la resolución deberán generarse principalmente descripciones de

circunstancias y procesos, y la evaluación en un estado de ánimo.

Sobre la base de la primera regla de formación podemos ver que la estructura narrativa asume de hecho la estructura de la “consecuencia práctica”, puesto que una serie de circunstancias termina en una conclusión final práctica: la relevancia de la narración para el contexto narrativo. La descripción de las circunstancias en sí posee entonces la estructura binaria de tópico-comento, aun cuando el “comento” debe cumplir evidentemente el criterio pragmático de lo “nuevo” de la información: tiene que resultar interesante (intrigante, sensacional, extraño, extravagante, etc.). En el suceso en sí resulta de nuevo la estructura básica de condición/consecuencia manifestada por la COMPLICACIÓN y la RESOLUCIÓN. De ahí resulta para los textos narrativos en general, y cuando surgen limitaciones específicas (a saber, acciones “interesantes”), que se trata de una combinación de posibles estructuras elementales, a las que ya hemos aludido antes de manera especulativa. (*Ídem*)

II.3. Narrativa artificial

Ahora bien, para hablar sobre la narrativa artificial, debemos apoyarnos en Barrera Linares, quien nos aclara que para delimitar el campo de estudio de este tipo de narrativa sólo se deben tomar en cuenta los textos narrativos que presenten dos características principalmente: que el relato o el mensaje narrativo, no constituya una simple relación de sucesos como ocurre por ejemplo con la biografía, sino que por el contrario debe poseer un nudo conflictivo un desenlace y una resolución, y por otra parte, que la historia debe ser narrable, es decir, que el hecho narrado debe poseer una característica particular o fuera de lo común que lo haga interesante al lector. Luego de realizar esta aclaración, Barrera Linares elabora una lista de los principales fundamentos que generalmente distinguen a la narrativa artificial.

II.3.1 Principio de la elaboración artificial o constructividad: La narrativa artificial, bien sea el cuento o la novela propone al receptor el indicio, según el cual no se le permite al lector dudar sobre si los hechos presentados son reales o ficticios con respecto al mundo físico, es decir, si se ajustan o no a un hecho acontecido o acontecible dentro del mundo real, o lo que es lo mismo, si pueden ser o no tomados como verdad.

Esta especie de convenio preliminar que debe nacer entre narrador y lector pudiera aparecer expresado implícita o explícitamente en el texto. Si se trata del primer caso, suele ubicarse dentro de lo más adelante denominaremos ANUNCIO. (Barrera linares, 1995:66)

Así como también es importante resaltar que el lector de un texto narrativo-literario no busca en él una perfecta correspondencia entre el texto, es decir, lo narrado, y su propia experiencia o universo experiencial.

II.3.2 Principio de acción. La narración se lleva a cabo o se desarrolla por la actuación de uno o varios personajes, los cuales son distinguibles para el narrador de acuerdo a una serie de características específicas, que él mismo da a conocer directa o indirectamente.

II.3.3 Principio de trayectoria. “Toda secuencia de acciones de un texto narrativo debe aparecer más o menos ubicada en un cierto ámbito espacio-temporal” (*Ibíd:* 67). Es decir, que la totalidad de las secuencias debe producir la impresión de una acción acabada desde el principio al fin.

II.3.4 Principio del criterio de interés. El texto narrativo por lo general debe presentar una serie de personajes quienes de una u otra forma se involucran en un estado inicial de cosas, actuando sobre él y produciendo una serie de cambios y consecuencias, lo que produce en el lector la intriga de lo que acontecerá en el resto de la narración.

II.3.5 Principio de la coherencia. Todos los acontecimientos de la historia descritos en el relato deben poder ser sintetizados a través del sistema de macroproposiciones, es decir, “que debe poder ser resumido mediante la reconstrucción del “esqueleto de la historia” ”. (*Ídem*)

II.3.6 Principio de la transformación: Los hechos finales de la historia deben ser diferentes a los iniciales. “Es decir, no basta que haya secuencias interconectadas, es preciso que durante el proceso surjan algunos cambios que modifiquen el estado inicial”. (*Ídem*). Por esta razón, resulta importante que además de que ocurran los cambios el lector los capte, ya que “será éste quien al final ratifique la narratividad del texto”. (*Ídem*).

II.3.7 Principio de Preelaboración. Muchas veces las narraciones poseen partes que creemos haber visto u oído anteriormente, ello pudiera estar vinculándolo a dos aspectos de carácter psicolingüístico: la actualización y el desplazamiento temporal.

Aun cuando se trate de narraciones referidas en presente o en futuro (estructura superficial), proporcionan en el narratario la sensación de representar hechos ya ocurridos; quiere decir hechos que son actualizados en pasado en el nivel de la historia” (*Ídem*).

Independientemente del tiempo gramatical del discurso, el lector concreto distancia el hecho del contexto de lectura y lo supone casi siempre como algo ya acontecido.

Una vez revisados los conceptos que manejan tanto Barrera Linares como Teun van Dijk sobre la narrativa natural y la narrativa artificial, y ahondado con mayor profundidad en ciertos conceptos referentes a la narrativa natural, por ser de mayor relevancia en este trabajo de investigación, pasaremos a explicar ciertos conceptos referentes a una de las categorías de la narrativa natural como lo es la autobiografía, porque la misma constituye uno de los objetos de estudio en dicho trabajo.

II.4. El espacio biográfico. Mapa del territorio

La biografía, la cual como sabemos se encuentra vinculada con aquel relato en el cual se expone la historia de la vida de una persona específica presenta a lo largo de la historia un extenso proceso evolutivo, el cual envuelve diversos antecedentes, como por ejemplo la hagiografía propia de la Edad Media, o el estudio de personas ilustres en su individualidad, que comienza a despuntar en el Renacimiento con autores como Boccaccio o Maquiavelo. Pero es realmente a partir del siglo XVII cuando la biografía se establece como género literario.

Si queremos realizar un rastreo del proceso evolutivo del espacio biográfico a lo largo de la historia, debemos hacer referencia a la autora Leonor Arfuch, quien aborda este tema en su obra *El espacio biográfico*.

En dicho libro, la autora realiza un breve recuento del nacimiento y del posterior desarrollo que sufre el espacio biográfico a través de la historia. Para llevar a cabo dicha labor, comienza haciendo referencia en primer lugar a Norbert Elías ([1939] 1977-1979), porque de alguna manera con él nos remontamos a ese momento fundacional “del proceso de civilización” en el cual:

El estado absolutista comienza a afirmarse en el intento de pacificación del espacio social, relegando las expresiones violentas y pulsionales a otro ámbito, por la imposición de códigos de comportamiento coercitivos que, a partir de la corte, serían asumidos por las demás capas sociales. (Arfuch, 2002:36)

Por esta razón afirma que es justamente esa imposición de leyes y normas lo que funda la esfera de lo privado como una nueva manera de estar en sociedad, “caracterizada por el control más severo de las pulsiones, el dominio más firme de las emociones y la extensión de la frontera del pudor”. (*Ídem*). Lo que trae como consecuencia que en esta nueva “economía psíquica”, los cambios del estado terminen transformando radicalmente las estructuras de la personalidad.

Desde este punto de vista es importante el análisis de los escritos tanto de esa “literatura de civilidad”, es decir, “tratados, códigos, manuales de etiqueta, consejos y máximas, proverbios, sentencias, fábulas”. (*Ídem*), los cuales constituyen un requisito fundamental a la hora de estudiar la obra de Elías. Así

como también la literatura autógrafa

...donde se articulaba, con propósitos diversos, la relación incipiente entre lectura, escritura y conocimiento de sí. Prácticas que, alentadas por la alfabetización y las nuevas formas de religiosidad, diseñaban, no sólo el espacio interior del pensamiento y la afectividad, sino también el ámbito físico de la vivienda apto para cobijarlas: la alcoba, el estudio, la biblioteca (*Ibíd.* 36,37)

Por tanto, Arfuch explica que son esas prácticas de escritura autógrafa, “lejanos ancestros de nuestros géneros contemporáneos, las que nos interesan en particular”. (*Ídem*). Las mismas surgieron en un espacio hasta ese entonces inhabitual, el cual no es otro que la soledad:

-al amparo del secreto-, la lectura silenciosa, la meditación, a veces tan sólo como un remedo de la oralidad, las anotaciones que subsisten para la mirada de los etnólogos, historiadores o críticos literarios testimonian una especie de infancia de la subjetividad (*Ídem*).

De esta manera en un espacio muy heterogéneo y sin fronteras demasiado nítidas, coexisten las memorias clásicas de personajes públicos, los cuales centran su atención en acontecimientos importantes, con memorias en las cuales comienzan a “despuntar la propia personalidad, con los libros de razón (livres de raison)” (*Ibíd.* 37)

Empecinados cuadernos de cuentas o registros de tareas, que de pronto devienen en una narración sobre la vida cotidiana, con los diarios íntimos confesionales, que no sólo registran acontecimientos de la fe o de la comunidad sino que comienzan a dar cuenta del mundo afectivo de sus autores (*Ídem*)

Ahora bien, siguiendo con el recorrido histórico, luego de Norbert Elías, la autora se detiene en San Agustín (c.3979) y por lo tanto en sus *Confesiones*, sobre las cuales afirma que “dejaba sentada su precedencia en cuanto al hallazgo de un yo” (*Ídem*). Aun cuando su tema central, o su gran preocupación hubiese sido la virtud piadosa de la comunidad en vez de la singularidad de la vida terrenal. Pero:

Pese al énfasis otorgado al trayecto de la conversión, pese a la ajenidad que

reviste en su propósito histórico la propia idea de “subjetividad”, aun hoy este modelo sigue constituyendo, para algunos autores, el paradigma de toda historia autobiográfica (*Ibíd.* 37, 38)

Luego de las piadosas *Confesiones* de San Agustín, nos trasladamos al lado de lo profano, con el diario de Samuel Pepys (1660-1690), el cual constituye un ejemplo único y singular dentro de su género. En un avance considerable para su época, este personaje “empleado middle class del Almirantazgo de Londres” (*Ibíd.*39). Escribe un diario íntimo y autobiográfico, en el cual registra su cotidianidad, es decir, “gustos, usos, costumbres, viajes, inclinaciones amorosas, intimidad conyugal y relato de infidelidades”. (*Ídem*).

De esta forma la autora continúa su recorrido, explicándonos que el siglo XVII, también fue muy fértil en la “narración de vidas ilustres desde la óptica cercana, y a veces obsesiva, de un testigo privilegiado”. (*Ídem*). Como por ejemplo *El Diario de Héroard* (1602-629), médico de Luís XIII, quien acompañó día a día durante veintisiete años al príncipe.

La descripción de la vida de un otro que es a la vez la razón de la propia vida cobra aquí una dimensión particular, inaugurando quizá esa devoción que alentara, desde entonces, a tantas generaciones de biógrafos (*Ídem*)

Pero existe aún otra mirada sobre las vidas ajenas, “que parece dejar aquí una marca primigenia”. (*Ídem*), es decir, las “historias secretas”, las cuales tratan de explicar grandes acontecimientos como guerras y revoluciones, por medio de una cara más oculta, y por tanto más verdadera, es decir, “pasiones, celos, deseos irrefrenables, decisiones de alcoba, motivaciones que escapan a las causalidades públicas o públicamente invocadas” (*Ídem*). Dentro de este género entrarían obras como: *La historia secreta de María de Borgoña* (1694), *Enrique IV de Castilla* (1695) o *El señor d’ Aubigny* (1698). Las cuales podrían ser consideradas como antecedentes de las muchas biografías no autorizadas que develan intimidades contemporáneas.

De este modo Arfuch afirma, que si bien, la diversidad de fuentes y el carácter privado de las mismas dificulta su estudio, igualmente explica que las huellas que emergen de aquí y de allí permiten:

Reconstruir una trama de intelección para el análisis de la producción literaria del siglo XVIII, que iría afianzando su “efecto de verdad” tanto con la aparición de un sujeto “real” como garante del “yo” que se enuncia, como con la apropiación de la primera persona en aquellas formas identificadas como *fiction*, que darían origen a la novela moderna (*Ibíd*: 40).

De igual forma Habermas otorga mucha importancia al despliegue de la subjetividad que se expresaba en diversas formas literarias como cartas, libros, periódicos semanarios, etc, porque en ellos, los lectores encontraban un nuevo tema de entretenimiento, que no era ya la fabulación en torno a personajes míticos, sino la representación de ellos mismos en la cotidianidad o en sus costumbres cotidianas, así como también observaban una representación de la moral ya no ligada a lo teologal. De esta manera Habermas afirma que la esfera de lo íntimo privado comienza de alguna forma a desligarse de la familia y de la actividad económica ligada a ella, generando así una nueva forma de relación entre las personas. Para el autor este giro es tan significativo que él mismo califica al siglo XVIII como un siglo de intercambio epistolar.

Escribiendo cartas-la carta como desahogo del corazón, estampa fiel o “visita del alma”-se robustece el individuo en su subjetividad.” Cartas entre amigos, para ser publicadas en los periódicos, cartas de lectores, cartas literarias, el carácter dialogal adquiere un peso determinante, por cuanto toda autoobservación parecía requerir de una conexión “en parte curiosa, en parte empática, con las conmociones anímicas del otro Yo. El diario se convierte en una carta destinada al remitente; la narración en primera persona, en monólogo destinado al receptor ajeno... (Habermas [1962] 1990, 1994:86 en: Arfuch, 2002:40).

Resulta interesante destacar que de la misma forma en las novelas surgieron ciertos recursos para lograr una autentificación, como ocurre por ejemplo con los supuestos “manuscritos hallados” en el *Robinson Crusoe* de Defoe, así como las “cartas verdaderas” de *La nueva Heloísa* de Rousseau, *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos y *La campesina pervertida* de Rétif de la Bretonne. En ellas el carácter epistolar está dotado de un carácter íntimo y de supuesta veracidad y el hecho de que los autores pregonen que las mismas no fueron escritas para la novela, sino que eran verdaderas, es lo que logra despertar tanto interés en su tiempo.

De esta forma el más temprano antecedente a este tipo de novelas fue la

Pamela de Richardson (1740) “un verdadero best-seller que, en la búsqueda de un modelo de cartas, terminaría dando impulso a un nuevo género”. (*Ibíd*: 41). Dicha obra se anticipaba a la clásica novela psicológica en forma autobiográfica y su éxito la convirtió en un punto de partida en la constitución de la subjetividad burguesa. Esta obra trabajaba tanto la práctica del diario íntimo, como la forma epistolar, lo cual suponía un cambio bastante sustancial entre las relaciones del autor, la obra y el público, “que adquirirían así un carácter de “interrelaciones íntimas” entre personas interesadas en el conocimiento de lo “humano” y, por ende, en el autoconocimiento.” (*Ídem*)

Comenzaba así a definirse el círculo cuya paradoja no ha dejado de ser inquietante: el esbozo mismo de la esfera de lo privado requería, para constituirse, de su publicidad, es decir, de la inclusión del otro en el relato, no ya como simple espectador sino como *copartícipe*, involucrado en parejas aventuras de la subjetividad y del secreto. Los relatos epistolares en particular, con su impresión de inmediatez, de transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados, con la frescura de lo cotidiano y el detalle significativo del carácter, proponían a un lector llevado a mirar por el ojo de la cerradura con la impunidad de una lectura solitaria. Ficción de abolición de la intermediación, de la posibilidad de un lenguaje desprovisto de ornamentos, asentado en el prestigio de lo impreso pero como supliendo la ausencia de la *voz viva*, todavía determinante en la época, que en realidad suponía una mayor astucia formal del relato. La literatura se presentaba así como una violación de lo privado, y lo privado servía de garantía precisamente porque se hacía público. (*Ibíd*: 41, 42).

Por esta razón Arfuch expone que *Las confesiones* de Rousseau, las cuales constituían una narración exacerbada de la intimidad, fueron las que libraron definitivamente el umbral entre lo público y lo privado desde una autoexploración. En *Las confesiones* de Rousseau, la revelación del secreto personal y la narración de la propia vida, de algún modo, operan como reacción contra el avance de lo público/ social “en términos de una opresiva normatividad de las conductas”. (*Ibíd*: 42).

El surgimiento de esa voz autorreferencial (“Yo solo”), su “primeridad” (“Acometo una empresa que jamás tuvo ejemplo”), la promesa de una fidelidad absoluta (“Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza, y ese hombre seré yo”), y la percepción acendrada de un *otro* como destinatario, cuya adhesión es incierta (“Quien quiera que seáis... Os conjuro... a no escamotear al honor de mi memoria, el único momento seguro de mi carácter que no ha sido desfigurado por mis enemigos”). Trazaban con vehemencia la topografía inicial del espacio autobiográfico moderno. (*Ibíd*: 42, 43)

A pesar de lo cual la autora continúa exponiendo que mientras Rousseau pretendía cierta complicidad tanto con sus lectores como oyentes, precisamente por esa sinceridad expresada en una nueva retórica de lo íntimo, la mayoría reaccionó como ante cualquier obra literaria, cuyos procedimientos no eran muy diferentes a los ya conocidos.

Ahora bien, tomando como punto de partida la obra de Rousseau, Arfuch se centra en el estudio de la autobiografía basándose en la teoría de Lejeune, expresando de esta manera que luego de un largo rodeo teórico, el autor concluye que la diferencia cualitativa que emana de la lectura de Rousseau no es tanto el devenir de una vida en su temporalidad, apoyada en el nombre propio, aunque eso tenga su importancia o la revelación de la propia intimidad, sino que lo que más importa es el lugar otorgado al otro, es decir, ese lector que se presupone inclemente, y a quien se pretende exorcizar desde la interpelación inicial “a través de la explicitación de un pacto peculiar que lo incluye, el pacto autobiográfico” (*Ibíd.*45) ; es decir, que a Arfuch le interesa más la caracterización de la obra por su funcionamiento pragmático y por lo que pueda ofrecer al lector o a su destinatario, que por la especificidad temática que pueda seguir.

Posteriormente la autora nos muestra el concepto de autobiografía que maneja Lejeune “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975:14 en Arfuch, 2002: 45). Tomando como punto de partida esta definición se parte entonces de un reconocimiento inmediato por parte del lector, de un “yo” que a la vez es autor, es decir, un “yo de autor” el cual muestra la coincidencia “en la vida” entre los dos sujetos, los cuales no serían otros que el del enunciado y el de la enunciación, “acortando así la distancia hacia la verdad del “sí mismo” “(*Ídem*), pero ante esto surge una interrogante que preocupa tanto a Lejeune como Arfuch. Ambos se preguntan cómo es posible saber ¿qué “yo” es el que dice “yo? A lo que Lejeune después de muchas reflexiones sobre el estatuto precario de toda identidad, así como de toda referencia, llega a

...proponer diversas alternativas hasta anclar en el *nombre*, lugar de articulación de "persona y discurso": nombre, firma, autor. Pero tampoco aquí se ha llegado a puerto seguro: están los seudónimos, los desdoblamientos, los cruces pronominales-pasaje a la segunda, tercera persona...

Es ante la manifiesta imposibilidad del anclaje factual, "verificable", del enunciador, que Lejeune, conciente de enfrentar un dilema filosófico que atraviesa la historia de lo autobiográfico, propone la idea del *pacto autobiográfico* entre autor y lector, desligando así creencia y verdad. "Pacto (contrato) de identidad sellado por el nombre propio" (*Ibíd.* 45,46)

Para Lejeune el pacto autobiográfico es el compromiso que toma un autor de contar su vida, una parte, o un aspecto de la misma, pero todo dentro de un espíritu de verdad, razón por la cual Lejeune afirma que el pacto autobiográfico se opone al pacto de ficción, debido a que de alguna manera cuando alguien escribe una novela, aun cuando la misma puede estar inspirada en la vida del propio autor, él no espera en ningún momento que nadie crea que lo que él cuenta es verdad, así como de la misma forma el lector no espera que los hechos narrados sean totalmente ciertos, mientras que por el contrario el autobiógrafo promete que lo que va a decir es verdad, o por lo menos es lo que él cree verdad, es decir, que se comporta como un historiador o un periodista, con la diferencia de que el sujeto sobre el cual promete dar una información es él mismo. Por esta razón si el lector juzga que el autobiógrafo esconde o altera una parte de la verdad, podrá pensar que el mismo está mintiendo. Pero por el contrario es imposible decir que un novelista está mintiendo, esto no tendría sentido porque éste en ningún momento ha prometido decir la verdad. El lector podrá juzgar lo que lee verosímil e inverosímilmente, coherente e incoherentemente, bueno o malo, pero eso escapa de la distinción de lo verdadero y lo falso, mientras que un texto autobiográfico compromete la responsabilidad jurídica de su autor, el cual puede ser perseguido por ejemplo por difamación, o por invadir la vida privada de alguien, es como un acto de la vida real, aun cuando pueda tener los encantamientos de una obra de arte porque está bien escrito o bien compuesto.

De igual forma Lejeune expone que no se lee de la misma manera una autobiografía y una novela. En la autobiografía, la relación con el autor está conectada (le pide creerlo, le gustaría obtener su estima, puede ser su admiración

o su amor, su reacción a su persona está solicitada, como por una persona real en la vida cotidiana), mientras que en la novela está conectada (usted reacciona libremente al texto, a la historia, usted es solamente una persona que el autor solicita).

II.5. La Autobiografía

Precisamente ante este pacto autobiográfico Arfuch expone que surgen diversas interrogantes como por ejemplo: ¿Cuán real será la persona del autobiógrafo en su texto?, ¿hasta qué punto podrá hablarse de una identificación entre autor, narrador y personaje?, ¿cuál es el umbral que separa a la autobiografía de la ficción? Ante esta última interrogante Arfuch afirma que Starobinski dirá que bajo la forma de autobiografía o de confesión, y pese al deseo de sinceridad, el “contenido” de la narración puede escaparse, perderse en la ficción, sin que nada sea capaz de detener esta transición de uno a otro plano. Debido a que como más adelante aclarará la autora:

...más allá del nombre propio, de la conciencia “empírica”, el narrador es *otro*, diferente de aquel que ha protagonizado lo que va a narrar: ¿Cómo reconocerse en esa historia, asumir las faltas, responsabilizarse de esa otredad? y, al mismo tiempo, ¿cómo sostener la permanencia, el arco vivencial que va del comienzo, siempre idealizado, al presente “atestiguado”, asumiéndose bajo el mismo “yo”? (*Ibíd.* 46,47).

A pesar de ello la autora encuentra una ventaja de la autobiografía, porque más allá de que la misma trate de envolver al lector en su red de veridicción “permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginativa del “sí mismo como otro” (*Ibíd.* 47), por dicha razón Arfuch pasa a explicar la especulación de Bajtín, a través de la cual permite superar esta limitación de la teoría por medio de un giro radical en la argumentación. Bajtín no encuentra ninguna posible identidad entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque él no considera que pueda haber una coincidencia entre la experiencia vivencial y la “totalidad artística”.

Resulta importante señalar que en su obra *Estética de la creación verbal*, específicamente en el capítulo dedicado al “Autor y personaje en la actividad estética”, Mijail Bajtín; expone que cada momento de la obra literaria se nos presenta como una reacción del autor, la cual comprende tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto, es decir, (reacción a la reacción); razón por la cual sería el autor quien de alguna manera le da “ el tono a todo

detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo , a sus pensamientos, sentimientos” (Bajtín, 1982: 13). De la misma forma que en nuestra vida real, evaluamos cualquier acción de las personas que nos rodean.

Igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean; pero en la vida tales reacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada; inclusive allí donde ofrecemos una definición completa de una persona y la definimos como buena o mala, egoísta, etc. Las definiciones expresan una postura pragmática y vitalista que adoptamos frente a esta persona, y no tanto la determinan, como más bien, dan cierto pronóstico de aquello que podría o no esperarse de la persona en cuestión; o, finalmente, nuestras definiciones son impresiones eventuales de una totalidad, o una mala generalización empírica; en la vida real no nos interesa la totalidad de la persona sino actos aislados suyos, que de una u otra manera nos importan. (*Ídem*).

Posteriormente continúa Bajtín su idea, refiriéndonos que en una obra artística, y más específicamente en la reacción del autor a las manifestaciones aisladas de su personaje, se encuentra “una reacción única con la *totalidad* del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto” (*Ibíd*: 13); por tanto, dicha reacción frente a la totalidad del hombre protagonista es específicamente estética. Agrupa todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y “las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido”. (*Ibíd*: 14), por lo que esa reacción total frente al héroe literario tiene un carácter creativo y productivo.

Aquello que en la vida, en la conciencia, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: es nuestra actitud la que define el objeto y su estructura, y no al revés. (*Ídem*)

De la misma forma refiere Bajtín, que solamente allí donde nuestra postura se vuelve eventual o caprichosa sólo cuando nos alejamos de nuestra actitud de principio hacia las cosas y el mundo la determinación del objeto se nos contrapone entonces como algo ajeno e independiente y comienza a desintegrarse, y nosotros mismos caemos bajo el dominio de lo casual, nos perdemos a nosotros mismos y la estabilidad de un mundo definido.

El autor tampoco encuentra en seguida una visión no eventual, fundamentalmente creativa, de su héroe, la reacción del autor no se torna básica y productiva enseguida, cuando de una actitud valorativa se desprende la totalidad del personaje; éste mostrará muchas muecas, facetas casuales, gestos falsos, acciones inesperadas relacionadas con las reacciones eventuales, caprichos emocionales y volitivos del autor, y éste último tendrá que avanzar a través del caos hacia su verdadera postura valorativa, hasta que su visión del personaje llegue a constituir una totalidad estable y necesaria. (*Ídem*)

De esta manera Bajtín continúa exponiendo que el autor de una u otra forma transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él. Esta actitud es realizada por él, es objetual, “pero en sí misma no llega a ser objeto de análisis y de vivencia reflexiva: el autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formado”. (*Ibíd*: 15). Por esta razón el autor sólo ve la generación del producto y no su proceso interno, el cual se encuentra psicológicamente determinado.

Por lo tanto, el artista no tiene nada que comentar acerca de su proceso creativo, “todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es- únicamente allí hemos de buscar ese proceso “. (*Ídem*).

Si tomamos en consideración todos los factores eventuales que determinan las opiniones del autor como persona acerca de sus personajes: la crítica, su visión actual de mundo, que pudo haber cambiado esencialmente, sus deseos y pretensiones (Gogol), sus consideraciones prácticas, etc., se vuelve absolutamente obvio el hecho de que las opiniones del autor acerca del proceso de la creación de sus personajes son un material con muy poco fundamento. (*Ibíd*: 15,16)

Dicho material posee un inmenso valor biográfico, así como también puede adquirir valor estético, “pero únicamente después de que sea ilegible el sentido artístico de su obra”. (*Ibíd*: 16), porque de alguna manera “El autor-creador nos ayudará a entender al autor persona real, y sólo después de todo aquello cobrarán una importancia vislumbradora y totalizadora sus opiniones acerca de su creación. (*Ídem*)”

Por lo tanto, no son solamente los personajes creados quienes se desprenden del proceso que los constituyó, sino que a su creador le acontece otro tanto. En dicha relación hay que resaltar el proceso productivo del concepto del

autor y el de su reacción total frente a su personaje “el autor no es portador de una vivencia anímica, y su reacción no es un sentimiento pasivo o una percepción “(*Ídem*). El autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida, sino como un producto cultural significativo y estable.

...y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido. (*Ídem*)

Por esta razón, Bajtín afirma que dentro del campo de la estética de la creación verbal ha reinado un caos completo, sobre todo en el campo de la historia de la literatura. La confusión de diversos puntos de vista, de diversos enfoques o de diferentes principios de evaluación, aparecen con mucha frecuencia.

Personajes positivos y negativos (desde el punto de vista del autor), héroes autobiográficos y objetivos, idealizados y realistas, heroización, sátira, humorismo, ironía; héroe épico, dramático, lírico; carácter, tipo, personajes; personajes de fábula.....- todas estas clasificaciones y definiciones de personajes no están fundamentadas en absoluto, no están jerarquizadas entre sí y, por lo demás, no existe un principio único para su ordenación y fundamentación. (*Ídem*)

Posteriormente, el autor continúa refiriéndonos que los intentos más serios de un enfoque fundamentado de personaje son los presentados tanto por el método biográfico, como por el sociológico, aunque dichos métodos aún no se fundamentan en una “creación estético- formal del principio de correlación entre el personaje y el autor, sustituyéndolo por esas relaciones pasivas y extrapuestas a la conciencia creadora, que son factores psicológicos y sociales” (*Ibíd:* 16, 17). El personaje y el autor no resultan ser los momentos de la totalidad artística de la obra, sino que llegan a ser “momentos de la unidad (comprendida prosaicamente) entre la vida psicológica y social” (*Ibíd:* 17).

Por este motivo, resulta casi imposible suponer que pueda existir una conciencia a nivel teórico entre el autor y el personaje. La correlación que se produce entre ellos es de un orden absolutamente distinto “siempre se destina el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes” (*Ibíd:* 17), y no se toma en cuenta cómo se expresa la actitud hacia el

pensamiento e inclusive hacia la visión de mundo. De igual forma habrá ciertas oportunidades, en las cuales el autor convierta a sus personajes en los portavoces inmediatos de sus propias ideas “según su importancia teórica o ética (política, social), para convencer de su veracidad o para difundirlas” (*Ídem*), pero este ya no sería un principio de actitud hacia el personaje, el cual pudiese llamarse estéticamente creativo; sin embargo, cuando sucede tal cosa generalmente resulta que:

...independientemente de la voluntad y la conciencia del autor, existe una adecuación de la idea a la totalidad del personaje, no a la unidad teórica de su cosmovisión; la idea se ajusta a la individualidad completa del personaje, en la cual su aspecto, sus modales, las circunstancias absolutamente determinadas de su vida tienen tanta importancia como sus ideas; es decir, en este caso, en vez de la fundamentación y propaganda de una idea tiene lugar la encarnación del sentido al ser. (*Ibíd*: 17,18)

Más adelante, Bajtín se dedica de lleno al análisis del autor, refiriéndonos que es él mismo quien de alguna manera confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra: “esta unidad se extrapone a cada momento determinado de la obra” (*Ibíd*: 19) debido a que:

La totalidad conclusiva no puede, por principio, aparecer desde el interior del protagonista, puesto que éste llega a ser nuestra vivencia; el autor no puede orientarse hacia el interior de su héroe, la conciencia de la unidad desciende al autor como un don de otra conciencia, que es su conciencia creadora. La conciencia del autor, es conciencia de la conciencia, es decir, es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia, que comprende y concluye la conciencia del personaje por medio de momentos que por principio se extraponen (transgreden) a la conciencia misma; de ser inmanentes, tales momentos convertirían en falsa la conciencia del personaje. (*Ibíd*: 19,20)

Por esta razón el autor no sólo está en la capacidad de ver y saber todo aquello que ven y saben sus personajes por separado y todos juntos, sino que además es capaz de ver y saber más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes. Es precisamente en este excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes “donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o la obra en general”. (*Ibíd*: 20)

Esta actitud, formulada aquí de una manera demasiado sumaria, es profundamente vital y dinámica: la *extraposición* se ha de conquistar, y a menudo se

trata de una lucha mortal, sobre todo allí donde el personaje es autobiográfico, aunque no sólo en estos casos: a veces resulta difícil ubicar su propio punto de vista fuera del punto de vista del compañero del acontecer vital o fuera del enemigo; no tan sólo el hecho de situarse dentro del personaje, sino también el situarse a su lado o frente a él distorsiona la visión debido a momentos que la completan de una manera exigua; entonces resulta que los valores abstractos de la vida son máspreciados que su mismo portador. La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las de otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia, mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto. (*Ibíd.* 22)

Posteriormente, Bajtín continúa haciendo referencia a tres casos típicos de la desviación de la actitud directa del autor con respecto a su personaje, las cuales tienen lugar cuando el personaje coincide con el autor, es decir, cuando es autobiográfico. Siguiendo con la actitud directa, “el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida.” (*Ídem*). Sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida, es decir, que “el autor debe convertirse en *otro* con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro” (*Ídem*). Lo que hacemos con frecuencia en nuestras vidas, porque nos valoramos desde el punto de vista de otros. Razón por la cual:

Quando un autor-persona vive el proceso de autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el “yo”: la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente, hay que determinarse a sí mismo dentro de los valores del otro, o más exactamente, hay que ver en sí mismo a otro, muy consecuentemente, porque la inmanencia de un fondo con respecto a la conciencia no es, en absoluto, una combinación estética entre el personaje y su fondo: el fondo debe destacar la conciencia en su totalidad, por más profunda y extensa que fuera, aunque fuese capaz de concientizar y volver inmanente a sí misma el mundo entero, y lo estético, sin embargo, debe darle un fondo extrapuesto (transgrediente) a lo inmanente; el autor debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente concluso, como lo es el personaje. Asimismo mi propia apariencia reflejada a través del otro no es la del personaje artísticamente objetivado. (*Ibíd.* 23.24).

Pero si el autor pierde este punto de vista valorativo de la extraposición, existen tres casos típicos de su actitud frente al personaje.

1. **El personaje se apropia del autor:** este primer caso lo podemos observar cuando la orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor que el mismo no puede dejar de ver el mundo de objetos, sin usar la visión de su personaje “no puede dejar de vivenciar los sucesos de la vida del personaje internamente” (*Ibíd:* 24). El autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje.

2. **El autor se posesiona de su personaje:** y lo hace de manera tal que llega a introducir en él momentos conclusivos, y la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. “El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe” (*Ibíd:* 26). Razón por la cual Bajtín continúa exponiendo que el personaje de este tipo puede desarrollarse de dos maneras:

a. **El personaje no es autobiográfico:** por lo cual el reflejo del autor que se percibe en él realmente lo concluye

b. **El protagonista es autobiográfico:** es decir, que al adoptar el reflejo conclusivo del autor, su total reacción formadora, el personaje la adopta como un momento vivencial propio y luego lo supera “este tipo de personaje es inconcluso, e interiormente rebasa cualquier definición totalizadora como inadecuada para él” (*Ídem*). El personaje vive la totalidad concluida como una imitación y le contrapone cierto miedo interior que no puede ser expresado. “¿ustedes creen que yo totalmente estoy aquí- parece que dijera el personaje-, que están viendo mi totalidad? Ustedes no pueden ver ni oír, ni saber aquello que es lo más importante para mí” (*Ídem*). Por esta razón Bajtín continúa explicándonos que esta clase de personaje es infinito para el autor. Muchas veces vuelve a renacer exigiendo formas conclusivas siempre nuevas y las destruye él mismo en su autoconciencia

3. **El personaje es su propio autor:** en este caso el personaje comprende su propia vida estéticamente. Se encuentra representando cierto papel; dicho

personaje a diferencia del infinito héroe del romanticismo “y del héroe no expiado de Dostoievski, es autosuficiente y concluido de una manera total” (*Ibíd:* 27)

Ahora bien, una vez aclarada la posición de Bajtín frente al autor y al personaje en el género autobiográfico Arfuch pasa a estudiar el espacio biográfico en relación con los géneros discursivos, y para ello comienza con la siguiente definición sobre los mismos, tomada de Bajtín:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados *reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas* no sólo por su contenido (temático), y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino ante todo por la composición y estructuración. Los tres momentos mencionados – el contenido temático, el estilo y la composición – están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado [...] Cada enunciado separado, es por supuesto, individual, pero *cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables* de enunciados a los que denominamos géneros discursivos (Bajtín, 1982:248 en: Arfuch 2002:54)

Luego de dar la definición de los géneros discursivos, Bajtín continúa enfatizando la multiplicidad de sus registros. Explica que los mismos están constituidos por una extrema heterogeneidad, porque entre ellos, afirma que hay que incluir por ejemplo las réplicas de un diálogo cotidiano, una orden militar, declaraciones públicas (en un sentido amplio, las políticas, las sociales), las manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios. De igual forma Arfuch, expone que este campo de los géneros discursivos se divide a su vez en dos grandes grupos: los primeros serían los géneros simples o primarios “ de la comunicación oral, inmediata (el diálogo, la conversación cotidiana, los intercambios familiares)” (*Ibíd:* 55), mientras que los secundarios o complejos estarían constituidos por “escritos, que remiten a la trama cultural de la comunicación en la sociedad (periodístico, literarios, científicos, jurídicos, políticos, etcétera)” (*Ídem*).

Posteriormente la autora continúa exponiendo los diferentes señalamientos, que podrían hacerse para confirmar la pertinencia del concepto de los géneros discursivos en el espacio biográfico. En primer lugar señala que la heterogeneidad

que constituye a los géneros y su estabilidad, la cual sólo es relativa al hecho de que no existen formas puras sino diversas mezclas e hibridaciones, en las cuales la tradición se equipara con el cambio y la novedad. Debido a que:

Los primarios, familiares – susceptibles de recontextualizarse en los secundarios, como el diálogo o la carta en la novela, por ejemplo-, son en particular para Bajtín un motor de transformación , en tanto que ofrecen una conexión directa con la cotidianidad, y aportan a la flexibilización de convenciones discursivas, prohibiciones, tabúes. Los usos de los géneros influyen de este modo en hábitos y costumbres, en la variación de los estilos y hasta en el “tono” de una época. A través de este prisma, se torna relevante el papel flexibilizador de las formas que nos ocupan, a través de la incorporación natural de los géneros primarios a su propia dinámica –la conversación, el chiste, la anécdota, la escena íntima, tanto en la autobiografía o la entrevista como en la crónica o el testimonio. (*Ídem*: 55)

En segundo lugar hace referencia a la naturaleza del otro como parte constitutiva del enunciado. Antes de toda consumación posible de la comunicación, encuentra su correlato en la idea de un lenguaje otro, el cual está lleno de voces que han dejado su huella con el uso de siglos “una palabra ajena que expresa sentidos, tradiciones, verdades, creencias, visiones del mundo, y que el sujeto asume de forma natural” (*Ídem*: 55), pero deberá apropiarse o hacerla suya dependiendo del uso combinatorio que haga de ella, los géneros discursivos que elija y especialmente por las tonalidades de su afectividad.

Se expresa así una idea dialógica de la comunicación, que no reconoce primacía al enunciador, en tanto está ya determinado por un otro, sino más bien una *simultaneidad* en la actividad de intelección y comprensión entre los participantes, ya se trate de una interacción en presencia, mediática o de escritura. En este marco, podemos ubicar ahora la peculiar intersubjetividad que generan las formas biográficas, también como un acuerdo, como una sintonía, y no solamente como un “pacto” firmado y “sellado” por el autor, que *obliga* a su lector , como en la primera versión de Lejeune. (*Ibíd*: 56)

Posteriormente Arfuch explica que en la reflexión bajtiniana, el vínculo no mimético entre lenguaje y vida, adquiere una gran importancia, más que nada en relación con las “formas de expresión de la propia experiencia a través de la obra artística” (*Ídem*). Pero igualmente señala que existe todavía un tercer aspecto que sería interesante resaltar, el cual consiste en la consideración de los géneros discursivos “como sistemas inmersos en una historicidad, que conllevan una

valoración del mundo” (*Ídem*), de manera que la dimensión estética, que se delinea en la totalidad temática, estilística y compositiva de los enunciados, será indisociable de una ética.

Más adelante continúa exponiendo las ideas de Bajtín sobre el valor biográfico aclarando, que al realizar su estudio sobre los géneros literarios canónicos, como la autobiografía, la biografía, la confesión, la hagiografía, etc., sería “donde alcanzaría su mayor realización, *el valor biográfico* es extensivo al conjunto de formas significantes donde la vida, como *cronotopo*, tiene importancia” (*Ídem*). En primer lugar la novela, pero también los periódicos, revistas, tratados morales, etc. Pero, Arfuch señala que en su opinión el concepto tiene una doble valencia, que sería por un lado tratar “de involucrar un orden narrativo que es, una orientación ética.” (*Ídem*), por lo que:

En efecto, habrá distintos tipos de valor biográfico: un valor heroico, trascendente, que alienta deseos de gloria, de posteridad; otro cotidiano, basado en el amor, la comprensión, la inmediatez, y aun es perceptible un tercero, como “aceptación positiva del fabulismo de la vida”, es decir, del carácter abierto, inacabado, cambiante, del proceso vivencial, que se resiste a ser fijado, determinado, por un argumento (Bajtín, 1982:140 en: Arfuch 2002:57)

Posteriormente sigue señalando que una vez entendida esta doble dimensión, es decir, la narrativa y la ética, el valor biográfico se convierte en un interesante vector analítico para el tema de su investigación. Si se quisiera, se podría decir que se transforma en un tipo de lectura transversal, “susceptible de articular no solamente géneros discursivos diferentes, sino también los diversos “modelos”, que emigran de unos a otros” (*Ídem*), en los cuales se plasman desde las vidas ideales, hasta las diferentes peripecias heroicas, porque:

...no hay modo de narrar una biografía en términos meramente descriptivos, exponiendo simplemente una lógica del devenir o una trama de causalidades, por fuera de la adhesión a – o la subversión de- alguno de esos modelos, en sus variadas y quizá utópicas combinatorias. (*Ídem*)

II.6. Biografía, Testimonios y Tiempo: presente, pasado.

En su obra *El espacio biográfico* Arfuch hace referencia al hecho de que las diversas formas que integran el espacio biográfico poseen un rasgo en común. Todas ellas de una u otra forma cuentan una historia o una experiencia de vida, de manera que “se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, la narrativa” (*Ibíd*: 87), por lo que deben estar sujetas a ciertos métodos compositivos, entre los cuales destaca el de la temporalidad. “En efecto, ¿qué otra cosa supone la atribución autobiográfica, sino el anclaje imaginario en un tiempo ido, fantaseado, actual, prefigurado?” (*Ídem*). Frente a lo cual Ricoeur se pregunta:

¿Cómo hablar de una vida humana como de una historia en estado naciente- se pregunta Ricoeur- si no hay experiencia que no esté ya mediatizada por sistemas simbólicos, y entre ellos, los relatos, si no tenemos ninguna posibilidad de acceso a los dramas temporales de la existencia por fuera de las historias contadas a ese respecto por otros o por nosotros mismos? “(Ricoeur, 1983:141 en: Arfuch 2002: 87)

Sobre lo que nos explica que “En tanto dimensión configurativa de toda experiencia, la narrativa, “puesta en forma de lo que es informe” ” (*ídem*), alcanza una importancia filosófica al ofrecer una relación posible entre el tiempo del mundo de la vida, el del relato y el de la lectura.

Relación de incoincidencia, distancia irreductible que va del relato al acontecimiento vivencial, pero, simultáneamente, una comprobación radical y en cierto sentido paradójica: *el tiempo mismo se torna humano en la medida en que es articulado sobre un modo narrativo.* (*Ídem*)

Posteriormente la autora se traslada al terreno del espacio biográfico, abriendo con la siguiente frase “Nunca recobramos nuestra infancia, ni el ayer tan próximo, ni el instante huido al instante, afirmaba Benveniste”. (Benveniste, [1974]1980:73 en: Arfuch 2002:88). Partiendo de este pensamiento, nos explica que la reflexión de Benveniste se basó prácticamente en tratar de delinear las nociones comunes del tiempo físico del mundo, como continuo y uniforme y el tiempo psíquico de los individuos, el cual era variable según su mundo interior y emociones. A partir de dichos tiempos distinguió el tiempo crónico, el cual

abarcaba la vida humana en tanto “sucesión de aconteceres”. Es decir, que era el “tiempo de nuestra existencia, de la experiencia común, continuidad donde se disponen, como “bloques”, los acontecimientos”. (*Ídem*)

Este tiempo, socializado en el calendario, instituido como computo, con un “punto cero”, axial, simbólico-el nacimiento de Cristo, de Buda, de algún soberano-, se articula a su vez a otro tiempo, el *lingüístico*, que no es reductible a ninguno de los otros, sino que se despliega en el acto de la enunciación, no ya como una manifestación individual sino *intersubjetiva*, en tanto pone en correlación presente, actual, un yo y un tú: *mi* “hoy” es tu “hoy”. Esta comunidad temporal es la posibilidad misma del relato biográfico. (*Ibíd*: 88, 89)

Ahondando sobre el mismo tema, la autora vuelve a citar a Ricoeur quien expone que la relación entre discurso y temporalidad, asume para él una modalidad aún más específica debido a que “la temporalidad no se deja decir en el discurso directo de una fenomenología sino que requiere la mediación del discurso indirecto de la narración” (Ricoeur, 1985:435 en: Arfuch 2002: 89)

En efecto, en tanto “el tiempo” siempre se alude en singular, es irrepresentable; es justamente la *trama* del relato la que opera un rol de mediación en el proceso mimético. Este –“tercer tiempo”-, configurado en el relato, en virtud de la cualidad mediadora de la trama, que opera a partir de una precomprensión del mundo de la vida y de la acción, confiere a su vez inteligibilidad a ese mundo, entablando una relación dialéctica entre presuposición y transformación, entre la prefiguración de los aspectos temporales en el campo práctico y la refiguración de nuestra experiencia por el tiempo construido en el relato. (*Ibíd*: 89, 90)

Por lo tanto, este tercer tiempo, el cual está constituido básicamente por la relación o el entrecruzamiento de la historia y la ficción, es decir, de esa mutua “imbricación de los relatos, encuentra en el concepto ya aludido de identidad narrativa, asignable tanto a un individuo como a una comunidad, un punto de articulación” (*Ibíd*: 90). El concepto de “identidad”, supone para Ricoeur la respuesta a la pregunta ¿quién ha hecho tal acción, quién fue el autor? , por lo tanto dicha respuesta debe ser narrativa, porque como Hannah Arendt afirma, responder supone contar una historia de vida.

Ahora bien, para ahondar un poco más en la importancia que posee el tiempo dentro del género autobiográfico, resulta interesante abordar la obra de Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. En ella el autor divide los tiempos verbales del castellano en dos grandes grupos: los tiempos del grupo I, los cuales predominan en la lírica, el drama, el diálogo, el

periodismo y la exposición científica. Y los tiempos del grupo II, los cuales predominan en la novela, el cuento y todo tipo de narración oral y escrita, exceptuando la parte de los diálogos intercalados. El grupo de tiempos I estaría conformado por: el presente, ante presente, futuro, ante futuro. Mientras que los tiempos del grupo II serían representados por: el pretérito, copretérito, ante pretérito, ante copretérito, pospretérito y ante pospretérito.

Como ya hemos señalado anteriormente los tiempos del grupo II, tienen en común las situaciones narrativas en las cuales narramos:

Acaso sea la descripción de un pequeño acontecimiento, la información de un periódico sobre el curso de una conferencia política, la reproducción de una aventura de caza, un cuento inventado, una leyenda piadosa, una novelita artística, una obra histórica o una novela. En cuanto al carácter de un relato como tal relato es indiferente que la historia sea verdadera o inventada. (Weinrich, 1974:66)

Weinrich expone que también se narra fuera de la literatura, porque el narrar es un comportamiento característico del ser humano “podemos comportarnos frente al mundo narrándolo. Narrándolo empleamos aquella parte del lenguaje que está prevista para narrar” (*Ibíd*: 67), para lo que se utilizan generalmente los tiempos del relato, porque su función en el lenguaje consiste en informar al que escucha una comunicación.

...ya que absolutamente todo, el mundo entero, verdadero o no verdadero, puede ser objeto de un relato, vamos a llamar a los tiempos del grupo II *tiempos del mundo narrado* o, abreviadamente, *tiempos de la narración*. “Mundo” no significa aquí otra cosa que posible contenido de una comunicación lingüística. Así pues, hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendido como relato. (*Ídem*)

El autor explica que las situaciones narrativas en las cuales narramos, tienen en común una actitud relajada, así como también refiere que por lo general los tiempos verbales de dicho grupo, poseen un prototipo de narrador, el cual “tal como siempre nos lo presenta la literatura en los relatos estereotipados es el narrador de historias” (*Ídem*), el cual siempre se encuentra en una actitud relajada, por lo que aun cuando el suceso relatado sea un acontecimiento bastante dramático, la situación narrativa continúa siendo relajada. Los sucesos terribles “quedan como pasados por el filtro del relato perdiendo mucho de su dramatismo”

(*Ibíd*: 69)

Ahora bien, pasando al grupo de tiempos I, Weinrich explica que con la sola exclusión del relato, casi toda la escala de las manifestaciones lingüísticas se sirve del grupo de tiempos I. “Como situaciones características, valgan el diálogo, el memorándum del político, la conferencia científica, el ensayo filosófico, el comentario jurídico y otras muchas” (*Ídem*). Si como característica de los tiempos del grupo II, encontrábamos la actitud relajada, la cual respecto del cuerpo, sólo es signo exterior del relajamiento del espíritu y del discurso. Por el contrario para el grupo I, será característica la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa.

En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido; tiene que mover y tiene que reaccionar y su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también en un ápice. Por eso, el discurso no narrativo es, por principio, peligroso. (*Ídem*)

Por esta razón, expone que hay tiempo para comentar y tiempo para narrar, razón por la cual, hay tiempos gramaticales del comentar y del narrar. Así como los tiempos del grupo II están para narrar, los tiempos del grupo I están para comentar, por lo que Weinrich, decide llamarlos grupo de tiempos del mundo comentado y tiempos comentadores.

De igual forma el autor refiere, que en el mundo comentado no es posible mostrar una figura prototípica del comentador, tal como lo hacíamos con la figura del narrador. Debido a que

La escala de las situaciones comunicativas es muy amplia; va desde la confesión más privada hasta la alocución más pública, y no existe otro signo identificable inequívoco en el comentador que el ser alguien totalmente distinto del narrador. Por su compromiso podrá conocersele. (*Ibíd*: 70)

Como señal para que el oyente advierta que se trata de algo que le afecta directamente y que el discurso exige su respuesta, hablada o no hablada, el hablante hace uso de los tiempos del grupo I, por lo que no se le permitirá al oyente una actitud relajada, como ocurre con los tiempos del grupo II.

A través de este pequeño acercamiento a la obra de Harald Weinrich, podemos concluir que el género autobiográfico por lo general se servirá de los tiempos verbales del grupo II, porque los mismos son utilizados en las situaciones comunicativas en las cuales narramos.

Posteriormente Arfuch aborda el tema del espacio biográfico en relación con el denominado de ficción, sobre lo cual refiere que entre ambos existen diversas diferencias, por lo cual prefiere realizar primero un deslinde entre historia y ficción antes de pasar a analizar la relación entre lo biográfico y la narrativa histórica, comentando así que gran parte de la crítica, en un principio estaba de acuerdo en que ambas poseían los mismos métodos de ficcionalización, pero que se diferenciaban básicamente por la naturaleza de los hechos involucrados. Unos eran hechos verdaderos, es decir, que realmente existieron, mientras que los otros eran producto de la invención, por el tratamiento de las fuentes y los archivos, por lo cual esta conclusión, que para la crítica no era muy innovadora, trajo como consecuencia un gran impacto en la historiografía tradicional, porque “desplazó el centro de atención de los “hechos” históricos, y la concepción referencial de la verdad, a la *escritura de la historia*, es decir, a otro régimen –discursivo-de veridicción.” (Arfuch, 2002: 91).

En cuanto a lo biográfico, en tanto a los “hechos” de la vida de alguien reclaman igualmente una historicidad de lo “sucedido” ¿en qué dirección se inclinará la balanza? Parecería que los géneros canónicos –biografías, autobiografías, memorias, correspondencias- jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción –entendida esta última menos como “invención” que como *obra literaria*-, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor – en el caso de escritores- y operando al mismo tiempo como testimonio, archivo, documento, tanto para una historia individual de la época. (*Ibíd*: 91)

Posteriormente, y ya volviendo a la noción de identidad narrativa, Arfuch nos expone las ideas de Teresa de Lauretis, quien avanza un poco más allá, porque permite analizar el ir y venir entre el tiempo de la narración, el tiempo de la vida, y la propia experiencia, así como también expone “la compatibilidad de una lógica de las acciones con el trazado de un espacio moral” (*Ibíd*: 93), razón por la cual, aparecerían nuevamente los acentos éticos que desde tiempos remotos, acompañan al ejercicio de la narración.

Pero en tanto esa posición involucra un “tú”, la cuestión nos conduce finalmente a la instancia de la lectura, a la recepción. Volviendo a Ricoeur, es la mirada hermenéutica- reelaborada en el crisol de la formalización semiótica- la que propondrá la articulación del “mundo del texto” y el “mundo del lector”, a partir de cierto horizonte de expectativa- con la salvedad de una mayor tensión hacia el *mundo* que hacia el texto-. La modelización que opera entonces en el relato sólo cobrará forma en el acto de la lectura, como conjunción posible de ambos “mundos”, pero lo trasciende, hacia otros contextos posibles, entre ellos, el horizonte de la “acción efectiva” (*Ibíd:* 93,94)

Luego, haciendo referencia a la voz narrativa, se pregunta cómo debe hacer para plantearse el cómo del espacio biográfico, así como también “¿Cómo aproximarse a ese entrecruzamiento de las voces, a esos yo que inmediatamente se desdoblan, no sólo en tú sino también en otros? (*Ibíd:* 95), con lo que Arfuch plantea que tanto Lejeune como Rimbaud señalaban el descentramiento y la diferencia “como marca de inscripción del sujeto en el decurso narrativo” (*Ídem*)

Ante lo cual resultan interesantes las ideas expuestas por Benveniste en uno de sus ensayos sobre la subjetividad. En el mismo expone cierta teoría, en la cual afirma que es tanto en lenguaje y por el lenguaje, que el ser humano se convierte en sujeto, porque el lenguaje “funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de “ego” (Benveniste, 1971:180), por tanto, más adelante explica que la “subjetividad” a la cual él se refiere durante el ensayo, es la capacidad que tiene el locutor de plantearse como sujeto, la cual:

Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia. Pues bien, sostenemos que esta “subjetividad” póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien dice “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad”, que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”. (*Ibíd:* 180/181)

Más adelante el autor nos refiere que la conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleamos “yo”, sino cuando nos dirigimos a alguien, que será un “tú” en la alocución, porque es precisamente esta condición de diálogo “la que es constitutiva de la persona, pues implica en reciprocidad que me torne tú en la alocución de aquel que por su lado se designa

por “yo” “. (*Ibíd*: 181), por lo que Benveniste expone que el lenguaje no es posible, sino porque cada locutor se coloca como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso. “En virtud de ello, yo plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo tú y me dice tú”. (*Ídem*)

Posteriormente aclara que la polaridad de las personas, que en el lenguaje es la condición fundamental del proceso de comunicación, no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática. Esta polaridad por lo demás es muy singular en sí, porque presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no aparece en parte alguna, fuera del lenguaje; por la cual no significa ni igualdad ni simetría

“ego” tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a tú; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición “interior/exterior”, y al mismo tiempo son reversibles. Búsqese un paralelo a esto no se hallará. Única es la condición del hombre en el lenguaje. (*Ídem*)

Por lo que el autor explica que es precisamente de esta forma como se van desplomando las viejas contradicciones del “yo” y del “otro”, así como también, del individuo y la sociedad.

Dualidad que es ilegítimo y erróneo reducir a un solo término original, sea éste el “yo”, que debiera estar instalado en su propia conciencia para abrirse entonces a la del “prójimo”, o bien sea, por el contrario, la sociedad, que preexistiría como totalidad al individuo y de donde éste apenas se desgajaría conforme adquiriese la conciencia de sí. Es en una realidad dialéctica, que engloba los dos términos y los define por relación mutua, donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad. (*Ídem*)

Luego, la autora hace referencia a la hipótesis de Benveniste, quien nos muestra que no hay ningún otro testimonio objetivo de la identidad de un sujeto, más que el que da él mismo sobre sí mismo, por esta razón dicha hipótesis fue de gran importancia para las teorías del discurso, el psicoanálisis y otras disciplinas, de manera que Benveniste sigue siendo un referente importante en la reflexión actual sobre la inscripción narrativa del yo en las formas biográficas.

A este respecto, cabe señalar la lucidez con que advierte esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el yo, como un momento de detención, un efecto de (auto) reconocimiento, de “permanencia de la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo- independientemente, podríamos agregar, de su “verdad” referencial-. Características que definen precisamente la especificidad, aún relativa, de lo autobiográfico, su insistencia y hasta su necesidad: al asumir el yo como forma de anclaje en la realidad, se convoca y despliega el juego de la responsividad. (Arfuch, 2002:96)

Más adelante Arfuch continúa exponiendo las ideas de Ricoeur, señalando ahora, que para él la permanencia en el tiempo, constituye una pieza clave para pensar la cuestión de la identidad personal, como uno de los momentos que definen la creación de una teoría narrativa. “Permanencia capaz de conjurar la ipseidad, la desestabilización que los constantes cambios imponen a la propia vivencia, y que se traduciría en dos registros fundamentales: el carácter y la palabra dada” (*Ibíd*: 97). Por carácter Ricoeur entiende el conjunto de las disposiciones durables, por las cuales se reconoce una persona. Estabilidad, que si se quiere es un tanto relativa, pero que de alguna forma permite una adherencia del “qué” (soy) al “quién”, mientras que en la palabra dada también está presente la idea de mantenimiento de una “mismidad” a través del cambio temporal y de la circunstancia, y “simultáneamente una pre-visión, una tensión hacia lo que se llegará a ser” (*Ídem*).

Partiendo de estas ideas la autora, se pregunta si podríamos pensar las formas autobiográficas como una especie de “palabra dada”, pero ya no como garantía de mismidad, sino de cierta permanencia en un trayecto que estamos invitados a acompañar, de un posible reencuentro con ese yo, después de atravesar la peripecia y el trabajo de la temporalidad, ante lo cual la teoría o hipótesis de un desplazamiento espacial que reenvía al cronotopo del “camino de la vida” “nos parece complementar adecuadamente tanto el “momento” de la unificación enunciativa en Benveniste como el despliegue de la temporalidad en Ricoeur” (*Ídem*), pero además Arfuch agrega que:

La idea de una “palabra dada” ofrece además otra articulación feliz-e insospechada- para nuestro tema, entre teoría y lengua cotidiana:(dar) “mi palabra” constituye, a la vez que una promesa, una afirmación autorial en el paradigma bajtiniano, es decir, la asunción de la palabra como “propia”- a diferencia de la “neutra” o la “ajena”- por las tonalidades, siempre peculiares, de la afectividad. Esa asunción de la palabra “propia”, como instauración afectiva del yo y simultáneamente, como don, como promesa de una (relativa) permanencia, me parece otra hipótesis sugerente para nuestro espacio biográfico (*ídem*).

Por esta razón, la novela es el territorio con más posibilidades para llevar a cabo la experimentación, porque puede operar en el marco de diversos contratos de veridicción, mientras que en el espacio biográfico el camino se reduce. Una vida que está catalogada como “real” está sometida a una mayor restricción narrativa, pero si de igual forma los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada (que no supone necesariamente veracidad):

otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como “desquite” ante tanto exceso de referencialidad “testimonial”: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial- un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia –otra, escribe con otros nombres, etc.etc-. Deslizamientos sin fin, que pueden asumir el nombre de “autoficción” en la medida en que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del “pacto” de referencialidad biográfica. (*Ibíd*: 98)

Estas muchas posibilidades de inscripción de la voz narrativa en el espacio biográfico, que va de las formas más canónicas a las menos discernibles, se presenta así en la discriminación del territorio teórico que venimos realizando, sin contradicción con la polifonía bajtiniana. Por esta razón lo que está en juego no es una política de la sospecha sobre la veracidad o la autenticidad de esa voz, sino más bien “la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciador, aun bajo la marca “testigo” del yo, su anclaje siempre provisorio, su cualidad de ser hablado y hablar, a su vez, en otras voces” (*Ibíd*: 99). Es decir, esas muchas voces que de una u otra forma suceden en el trabajo dialógico tanto en la oralidad

como en la escritura y cuya otra voz protagónica es la del receptor o lector, por lo que Arfuch afirma que:

el “retrato” del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo. No habría “una” historia del sujeto, tampoco una posición esencial originaria o más “verdadera”. (*Ídem*)

II. 7. Los géneros y sus límites

Como hemos podido ir observando a lo largo del desarrollo del presente capítulo, la autobiografía es un género literario que presenta unos límites bastante borrosos. Precisamente por ubicarse en ese espacio limítrofe que separa a la realidad de la ficción, por lo que resultaría interesante revisar un poco el estado de los géneros literarios hoy en día, para observar si cumplen con las normas establecidas para cada uno de ellos, o si por el contrario las trasgreden.

Para ello tomaremos como punto de partida *Los géneros del discurso* (1978), de Tzvetan Todorov. En dicha obra el autor explica que ya los géneros, como la poesía o la novela, desde el siglo XIX comenzaban a disgregarse en la literatura importante o reconocida de la época. Como hace constar Maurice Blanchot, refiriéndose a Hermann Broch, un escritor justamente moderno:

...él ha padecido, como tantos otros escritores de nuestro tiempo, esta presión impetuosa de la literatura que no sufre ya la distinción de los géneros y que desea romper los límites (Todorov, 1978:48)

Por esta razón afirma Todorov que un signo de auténtica modernidad en un escritor sería incluso, el no obedecer más a la diferencia entre los géneros. Pero igualmente expone que no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que han desaparecido sino que han sido reemplazados por otros, porque de algún modo ya no se habla más de “poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario.” (*Ibíd*: 49)

De igual forma nos refiere que el hecho de que la obra desobedezca o se revele contra su género no quiere decir que éste de alguna manera deje de existir, aunque:

...uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida. Se podría ir aún más lejos: la norma no se hace visible-no vive- sino gracias a sus transgresiones. (*Ídem*)

Ante lo cual continúa colocándonos el ejemplo que los poemas en prosa podían haber parecido una excepción en la época de Aloysius Bertrand y de

Baudelaire; pero, luego se pregunta quién sería capaz hoy en día de escribir un poema en alejandrinos, con versos rimados, a menos que lo haga para lograr la trasgresión de una nueva norma. Así como también se pregunta si los juegos de palabra de Joyce “no se convirtieron en la regla de una cierta literatura moderna? La novela, así sea muy <<nueva>>, ¿no continúa ejerciendo presión sobre las obras que se escriben?” (*Ibíd*: 50)

Ante todas estas interrogantes el autor se pregunta de dónde vienen los géneros. A lo que responde que de otros géneros. Porque un nuevo género siempre es la transformación de uno o varios géneros antiguos:

...ya sea por inversión, desplazamiento o combinación. Un <<texto>>de hoy (esto también, en uno de sus sentidos es un género) le debe tanto a la <<poesía>> como a la <<novela>> del siglo XIX, de la misma forma como la comedia sentimental combinaba trazos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. Jamás ha habido literatura sin géneros; ella es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los géneros en sí: en el tiempo, no hay un <<antes>> de los géneros. Ya decía Saussure : <<El problema del origen del lenguaje no es otro que el de las transformaciones >>(*ídem*)

Posteriormente pasa a analizar el concepto de géneros literarios, ante lo cual nos comenta que a primera vista la respuesta podría parecer evidente: los géneros son clases de textos, pero dicho concepto no es tan sencillo como parece, porque:

...tal definición, detrás de la pluralidad de términos en juego, finge mal su carácter tautológico: los géneros son las <<clases>>, lo literario es lo textual. Antes de que continuemos multiplicando las apelaciones, será mejor interrogarse acerca del contenido de estos conceptos. (*Ibíd*: 51)
En primer lugar acerca del contenido del texto, o para proponer un sinónimo de discurso. Es, podría decirse, un conjunto de frases. Y es aquí que comienza el primer malentendido. (*ídem*)

Ante lo cual expone que generalmente nos olvidamos de una verdad elemental de toda actividad cognoscitiva, la cual no es otra que el hecho de que el punto de vista escogido por el observador por lo general recorta y redefine su objeto. Por lo que si lo aplicamos al lenguaje, debemos decir que por lo general olvidamos que el punto de vista del lingüista expone en el seno de la materia lingüística, “un objeto que le es propio; objeto que no será ya el mismo si uno

cambia de punto de vista, aun si la materia permanece idéntica”. (*Ídem*: 51)

De manera que la frase será una identidad de lengua y de lingüística. La misma es una combinación posible de palabras, no es una enunciación concreta. Así como también la frase puede ser enunciada en circunstancias diferentes, pero “para el lingüista ella no cambiará de identidad aun si, a causa de esta diferencia de circunstancias, llega a cambiar de sentido.” (*Ídem*:51), por lo que posteriormente nos explica que:

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o más precisamente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que uno enuncia, y por otra, por su enunciación misma. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien uno se dirige, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y otro que sigue; en fin, un contexto de enunciación. En otros términos, un discurso es siempre y necesariamente un acto de habla (*Ídem*)

A continuación Todorov pasa a revisar el otro término que constituye la expresión “clase de textos”, es decir, la palabra “Clase” ante lo que nos explica que el problema fundamental lo constituye la facilidad que dicho término implica, porque con frecuencia se puede encontrar una propiedad común en dos textos y por lo tanto reunirlos en una sola clase. Frente a esta situación se plantea la pregunta que si hay algún interés en llamar “género” al resultado de tal reunión, a lo que responde

...que se podría estar siempre de acuerdo con el uso corriente de la palabra, y que al mismo tiempo se disponga de una noción cómoda y operante si convenimos en llamar géneros a las solas clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia. (*Ídem*)

Posteriormente señala que la existencia histórica de los géneros es señalada por el discurso sobre los mismos; lo cual no implica que éstos sean únicamente nociones metadiscursivas y no discursivas. Colocando como ejemplo el hecho de que nosotros podemos constatar la existencia histórica del género tragedia en la Francia del siglo XVII, básicamente por el discurso sobre la tragedia, el cual comienza con la existencia de la palabra misma; pero nos advierte que esto no quiere decir que las tragedias en sí mismas no contengan rasgos o características comunes y que por lo tanto resulte imposible dar una descripción de ellas diferente a la histórica, porque:

Como se sabe, toda clase de objetos puede ser convertida, a través de un pasaje que va de la extensión a la comprensión, en una serie de propiedades. El estudio de los géneros, que tiene como punto de partida los testimonios sobre la existencia de los géneros, debe tener precisamente, como objetivo último, el establecimiento de estas propiedades. (*Ibíd*: 52)

Por esta razón los géneros son entonces unidades que pueden ser descritas desde dos miradas diferentes, es decir, desde la observación empírica y desde el del análisis abstracto, porque dentro de una sociedad:

...se institucionaliza el constante recurrir de ciertas piezas discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género, literario o no literario, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas. (*Ídem*)

Ahora bien, Todorov continúa explicándonos que “Propiedad discursiva” es una expresión que entiende en un sentido inclusivo, porque según él todos sabemos que, aun ateniéndonos sólo a los géneros literarios, cualquier aspecto del discurso presenta la posibilidad de volverse obligatorio. Por ejemplo la canción se opone al poema por rasgos fonéticos; el soneto se diferencia de la balada en su fonología; la tragedia se opone a la comedia por los aspectos referentes al tema; el relato de suspenso se opone a la novela policial clásica por la disposición de la intriga; así como la autobiografía se diferencia de la novela en que el autor prefiere contar hechos que construir una ficción.

Por dicha razón refiere que gracias a que los géneros existen como una institución es que ellos:

...funcionan como <<horizontes de expectativas>> para los lectores, y como <<modelos de escritura>> para los autores. Estas son en efecto las dos vertientes de la existencia históricas de los géneros (o, si se prefiere, de este discurso metadiscursivo que toma a los géneros por objeto). Por una parte, los autores escriben en función del sistema genérico existente (lo cual no quiere decir que estén de acuerdo con él), en función de aquello de lo cual ellos pueden rendir testimonio tanto al interior del texto como fuera de él, o incluso, en cierto modo, en esa zona ubicada entre lo uno y lo otro: la portada del libro, evidentemente, este testimonio no es el único modo de probar la existencia de los modelos de escritura. Por una parte, los lectores leen en función del sistema genérico que ellos conocen mediante la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente mediante el decir de la gente; sin embargo no es necesario que ellos estén conscientes de este sistema. (*Ibíd*: 53)

Posteriormente el autor expone que por el lado de la institucionalización, los géneros se comunican con la sociedad en la cual se producen. Y precisamente por eso que interesan tanto al etnólogo como al historiador. En efecto, dentro de un sistema de géneros, el etnólogo podrá retener con mayor facilidad aquellas categorías que se diferencian de las de pueblos vecinos; pero igualmente dichas categorías habrá que ponerlas en correlación con los otros elementos de la misma cultura. Algo similar ocurrirá con el historiador, porque cada época tiene su propio sistema de géneros, “el cual está en relación con la ideología dominante, etc. Como cualquier otra institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la cual pertenecen “(*Ibíd*: 54). Ahora bien, esta necesidad de institucionalización permite responder a otra cuestión que quisiéramos plantear, expone Todorov, debido a que:

...admitiendo que todos los géneros provienen de actos del habla, ¿Cómo podemos explicar el hecho de que todos los actos del habla no producen géneros literarios? La respuesta es la siguiente: una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología; es por esto que la existencia de ciertos géneros en una sociedad, o su ausencia en otra, son reveladores de esta ideología y nos permiten establecerla más o menos con una gran certeza (*Ídem*)

Ya para finalizar plantea que debemos volver ahora a la cuestión inicial concerniente al origen sistemático de los géneros, la cual en cierto sentido ya recibió su respuesta, porque como dijimos, los géneros provienen, como cualquier acto de habla, de la codificación de las propiedades discursivas, por lo que afirma que se tendría que reformular entonces la pregunta de la siguiente manera “¿Hay alguna diferencia entre los géneros (literarios) y los demás actos de habla? Rezar es un acto de habla; orar es un género (literario o no)” (*Ibíd*: 56). Ante lo cual responde que la diferencia es mínima.

Pero, tomando otro ejemplo, contar es un acto de habla y la novela es un género en el cual ciertamente se cuenta algo; no obstante, la distancia es grande. En fin, un tercer caso: el soneto es en efecto un género literario pero no existe un acto verbal como <<sonetear>>. Existen entonces géneros que no derivan de un simple acto de habla. (*Ibíd*: 55/56)

Resulta importante destacar que todo este problema acerca de los géneros literarios modernos y la trasgresión de sus normas, posiblemente esté influenciado

por todo el desarrollo moderno, porque es precisamente dicha ciencia la que cuestiona la objetividad. Ahora dependiendo de donde se coloque el sujeto el objeto será diferente, es decir, que estamos en presencia de una verdad aproximada y no absoluta, como veremos a continuación.

II.8. Estética de la recepción

Como sabemos, se conoce bajo el nombre de estética de la recepción, una dirección de investigación que estudia los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario

Wolfgang Iser, en su ensayo *La estructura apelativa de los textos*, se pregunta cómo habrá que hacer para describir el status de un texto literario, a lo que responde que primero que nada habría que destacar el hecho de que el texto literario se diferencia de aquellos otros tipos de textos que representan o comunican un objeto que posee una existencia independiente del texto. Lo que quiere decir, que cuando se habla en un texto de un objeto que existe fuera de él con igual determinabilidad, entonces se dice que proporciona solamente una exposición de tal objeto.

En la terminología de Austin es un <<lenguaje declarativo>>, en contraposición con los textos que poseen un <<lenguaje realizativo>>, es decir, aquellos que constituyen su objeto. Se entiende que los textos literarios pertenecen al segundo grupo. No poseen objetos que les correspondan exactamente en el <<mundo de la vida>>, sino que obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo. (Iser, 1989: 135)

De esta manera el autor continúa la diferenciación entre aquellos textos que exponen objetos frente a los que por el contrario producen objetos, con el fin de mostrar lo específico del texto literario, porque existen por ejemplo textos, que aunque producen algo, no son considerados como literarios, debido a que:

...todos los textos que plantean exigencias, señalan metas o formulan objetivos, es decir, nuevos objetos que adquieren la determinación de su carácter objetivo sólo en la medida desarrollada por el texto. Los textos legales constituyen el caso paradigmático de tales formas de lenguaje. Lo mencionado por ellos se da como norma obligatoria de comportamiento en el trato humano. Por el contrario, un texto literario no produce nunca esos contenidos. No es de extrañar, pues, que se designe a esos textos como ficciones, pues ficción es una forma sin realidad. (*Ídem*)

Frente a lo que el autor se pregunta, si la literatura está realmente despojada de toda realidad, o por el contrario posee una que se diferencia tanto de los textos de exposición como de los textos de producción de objetos, “en la

medida en que éstos formulan regularidades de comportamiento reconocidas generalmente.”(*Ibíd*: 136), respondiendo que un texto literario ni describe objetos ni los produce en el sentido anteriormente expuesto; sino que por el contrario describe las reacciones producidas por dichos objetos. Por lo cual:

...no posee la intención de un texto literario nada totalmente idéntico en nuestra experiencia. Si tiene como contenido reacciones ante los objetos, entonces ofrece actitudes hacia el mundo por él constituido. Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en la consideración de la literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad. (*Ídem*)

Por lo tanto Iser expone que si un texto literario no produce objetos reales, quiere decir que obtiene su realidad “porque el lector cumple las reacciones esbozadas por el texto. Para ello el lector no puede ciertamente remitirse ni a la determinación de objetos ya dados ni a contenidos definidos” (*Ídem*), es decir, para comprobar si el texto expone su objeto de un modo correcto o falso, pero es importante destacar que esta posibilidad de comprobación, que poseen todos los textos expositivos, le es negada a los textos literarios.

Las situaciones mundanas son siempre reales, por el contrario los textos literarios son ficticios; por ello están radicados no en el mundo sino en el proceso de lectura. Cuando el lector recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le trasmite. Si el mundo del texto se proyecta en la experiencia propia, aparece una escala muy diferenciada de relaciones derivadas de la tensión surgida en la confrontación de la propia experiencia con una experiencia potencial. Se puede pensar en dos posibilidades extremas de reacción: o bien aparece el mundo del texto como fantástico porque contradice a todos nuestros hábitos, o bien aparece como banal porque se corresponde perfectamente con ellos. (*Ídem*)

Partiendo de la anterior cita, el autor afirma que de ahí se deriva la primera intuición acerca de la especificidad del texto literario. Por una parte se diferencia de otros tipos de textos en que “no explicita objetos reales determinados ni los produce” (*Ídem*), así como también se distingue de la experiencia real del lector, porque ofrece puntos de vista y abre perspectivas “con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera”. (*Ídem*). De esta forma el texto literario no se ajusta o corresponde completamente ni a los objetos reales del <<mundo vital>> ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación genera una

especie de indeterminación, que el lector trata de normalizar en el acto de lectura.

La indeterminación se <<normaliza>> cuando se mantiene el texto tan lejos de los datos reales y verificables, que sólo funciona como su espejo. En este reflejo se extingue su cualidad literaria. Pero la indeterminación puede llevar incorporadas tales resistencias que no sea posible ajuste alguno con el mundo real. Entonces se establece el mundo del texto en concurrencia con el mundo conocido, lo que no deja de influir sobre éste. El mundo real aparecerá sólo como una posibilidad que se ha hecho transparente en sus presupuestos (*Ibíd:* 136,137)

Es precisamente allí donde radica la especificidad del texto literario. Porque la misma se caracteriza por una especie de recorrido entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será “un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura”. (*Ibíd:* 137). Con respecto a la indeterminación el autor aclara que:

La indeterminación funciona como conmutador en la medida en que activa las representaciones del lector para la corealización de la intencionalidad dispuesta en el texto. Pero esto significa que se convierte en la base de una estructura textual en la que se ha contado siempre con el lector. En eso se diferencian los textos literarios de los que formulan un significado, o incluso una verdad. Los textos de esta especie son, según su estructura, independientes de los posibles lectores, pues la significación o la verdad que formulan existe también fuera de la formulación. Pero cuando un texto posee como elemento fundamental de su estructura el proceso mismo de la lectura, tiene que hacer que el lector se responsabilice de la realización de aquello a lo que tienden su significado y su verdad. (*Ibíd:* 147)

Si trasladamos esta comprobación a los textos literarios, habría que señalar que los mismos se caracterizan porque normalmente su intención no está expresamente formulada. Por tanto su elemento principal queda sin expresar, pero si esto es así, el autor se pregunta en qué lugar se encuentra la intención del texto, a lo que responde: en la imaginación del lector. Si el texto literario posee su realidad no en el mundo de los objetos, sino en la imaginación de sus lectores, tiene una ventaja sobre los textos que quieren hacer afirmaciones sobre el significado o la verdad. Es decir, “aventaja a los textos con carácter apofántico. Significaciones y verdades no son en principio invulnerables a la historicidad.”(*Ibíd:* 148). Así como tampoco lo son los textos literarios. Sin embargo, “como su realidad radica en la imaginación del lector, poseen, en principio, una mayor posibilidad de contradecir su historicidad” (*Ídem*). Y precisamente

En esto se basa la sospecha de que los textos literarios no aparecen como resistentes a la historia porque encarnen valores eternos, pretendidamente sustraídos al tiempo, sino, más bien, porque su estructura permite al lector, siempre y de nuevo, insertarse en los acontecimientos ficticios. (*Ibíd:* 148)

Posteriormente el autor continúa refiriendo que los textos de ficción no son totalmente idénticos a situaciones reales. No disponen de una congruencia real, por lo tanto:

En este sentido, pese a su sustrato histórico, que arrastran consigo, habría que decir que carecen de situación. Sin embargo, y precisamente, esta apertura los capacita para formar situaciones múltiples producidas por el lector en el curso de la lectura. Sólo en el acto de lectura se consolida la apertura a los textos de ficción. (*Ibíd:* 148)

Partiendo de la anterior cita, nos damos cuenta de que es precisamente en el proceso de lectura donde se basa la actividad creadora que experimenta el lector de los textos literarios, porque de alguna forma cuando en dicho proceso aparecen “modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad del texto, y los que cerramos otra” (Iser, 1989: 153), Por lo que podría decirse que la forma de lectura de los textos literarios corre como un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión.

De este modo y hasta cierto punto la lectura manifiesta la inagotabilidad del texto que a su vez es condición de esas decisiones de selección en la lectura para hacer posible la constitución del objeto imaginario. En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual de la lectura. (*Ibíd:* 153)

Más adelante el autor hace referencia a las consideraciones desarrolladas por G. Poulet, en el campo de la lectura. Éste piensa que los libros sólo existen verdaderamente gracias al lector, porque, aunque desarrollan las ideas del autor, es el lector, quien de alguna manera, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de las mismas. Desvaneciéndose así la separación o ruptura entre sujeto y objeto, división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción. “Con su desaparición es la lectura una posibilidad especial de acceso a la experiencia de un mundo ajeno” (*Ibíd:* 162).

Esta <<fusión>> singular entre texto y lector explica esencialmente el malentendido creado por la concepción de la relación entre el lector y el mundo del texto como una relación de identificación. A partir de la idea de que, al leer, pensamos las ideas de otro. Poulet concluye que:<<Todo lo que yo pienso forma parte de *mi* mundo mental. Y en este caso estoy desarrollando ideas que manifiestamente pertenecen a otro mundo mental, y que constituyen el objeto de mis pensamientos casi como si yo no existiese. Se trata de algo realmente inconcebible, sobre todo si pienso en el hecho de que, en la medida en que toda idea debe tener un sujeto que la piense, ese *pensamiento* que me es extraño, aunque se desarrolle en mi, debe tener igualmente en mi un *sujeto* que me sea extraño... Cada vez que leo pronuncio mentalmente un yo, y sin embargo ese yo que pronuncio no coincide conmigo (*Ibíd.* 162)

II.9. EI ESPACIO BIOGRÁFICO EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Arfuch expone en su obra, que en los últimos tiempos se ha visto un incremento de los llamados métodos autobiográficos, los cuales presentan relatos de vida, en los que se mezclan diversas disciplinas, como por ejemplo la antropología, la sociología, la lingüística, los estudios culturales, la historia de las mujeres, etc. A pesar de que presentan diversas formas de trabajo de campo al final todas producen objetos textuales o discursivos, no muy diferentes unos de otros, así como tampoco de los géneros literarios canónicos, es decir, autobiografías, diarios personales, testimonios, etc.

Los usos científicos considerados en sentido amplio como “biográficos” exceden ya la tradicional demarcación de un “método” y aún, de un “enfoque”, para articularse, en el espacio que venimos delineando, a otras formas narrativas en un constante proceso de hibridación. Formas que, desde la orilla más clásica de la indagación sobre *la voz del otro*- la de la etnografía, la antropología- fueron definidas como “para-etnográficas” (Clifford, 1988) y cuyo despliegue es bien reconocible en el horizonte contemporáneo: “géneros de la historia oral, la novela de no-ficción, el ‘nuevo periodismo’, la literatura de viajes y el film documental” (Clifford, 1998:24 en Arfuch, 2002:176)

Por lo tanto en este campo lleno de similitudes, hay una característica que es compartida por diferentes perspectivas, la cual no es otra que el carácter dialógico, conversacional e interactivo, “que hace del encuentro entre sujetos una escena fundante de la investigación”. (*Ibíd*: 178).

Posteriormente la autora señala la diferencia entre el periodismo y el discurso académico, enfatiza en primer lugar la pasión por lo directo, es decir, por ese registro “personalizado de la palabra del protagonista, testigo, partícipe, coetáneo, la captura obsesiva de la vivencia, el recuerdo, la rememoración, se retroalimentan sin cesar en uno y otro campo, haciendo evasiva la línea de la demarcación.” (*Ibíd*: 179), pero una diferencia se impone entre ellos:

Mientras que la entrevista mediática constituye un género en sí mismo, independientemente de la temática que aborde y de su posible tipología (entrevistas políticas, de actualidad, científicas, biográficas, etc.), y, en general, es publicada o difundida exhibiendo (o aludiendo a) su dinámica interaccional, la entrevista utilizada en la investigación académica, ya sea en su inscripción textual o magnetofónica, será a menudo un paso para ir *más allá*, hacia la elaboración de un producto-otro (historia de vida, relato, autobiografía, reconstrucción, grilla de contenido, glosa, informe, interpretación...), sólo ocasionalmente conservada en su estructura para otra lectura que la del investigador. Pero esta diferencia, por otra parte no siempre nítida, no atenúa una coincidencia esencial: ambos usos comparten el imaginario de la voz, la presencia, la proximidad, la idea de una “verdad”- de la vida, del acontecimiento-, que el diálogo, en sus innúmeras acentuaciones, sería capaz de restituir. Esa coincidencia es, precisamente, la que autoriza el trazado de una genealogía común. (*Ídem*)

Posteriormente Arfuch realiza un pequeño recuento de lo que ha sido la entrevista periodística. Para ella, el origen de dicho género, podría remontarse hacia mediados del siglo XIX, cuando la prensa empezaba a dar cuenta de los sucesos cotidianos, que ocurrían en la ciudad, como por ejemplo crímenes, robos, peleas, y se convertía en una pequeña crónica policial, la cual de una u otra manera, requería la presencia de un testigo, quien accedía a dar su versión sobre el hecho ocurrido.

Esta palabra del testigo anónimo era de suma importancia, porque a través de ella se dejaba una huella de autenticidad en la plana del periódico. Hacia la misma época encontramos la figura de Michelet, quien recogía en *Le Peuple* (1846) los relatos de las personas pertenecientes al pueblo en toda Francia “inaugurando así la práctica que más tarde se definiría como historia oral” (*Ibíd*: 180). De igual forma este tipo de práctica de recolección de datos, fue continuada por los folcloristas y los dialectólogos, hasta que hacia el fin de siglo, y con la invención de las grabadoras, tanto los especialistas como los periodistas pudieron ampliar sus registros “incorporando también las voces memorables, fundamentalmente de la literatura y la política” (*Ibíd*: 180). Otra etapa importante en el desarrollo histórico de este género la constituyeron los avances de la Escuela de Chicago en los años posteriores a la primera guerra mundial “cuyo interés socio/antropológico se plasmó en la utilización corriente de la entrevista, la

observación participante y la biografía como medios privilegiados para el análisis de la realidad” (*Ibíd*: 180, 181). Igualmente la autora señala que:

...el furor por el registro minucioso de voces, gestos, viejos modos de producción, antiguas costumbres y usos cotidianos, que pretendía salvar la memoria de un mundo al borde de la desaparición, fue sucedido luego por la ola de métodos cuantitativos, aquel espacio biográfico, entramado entre los años cuarenta y cincuenta a través de múltiples prácticas de registro de la experiencia de los sujetos, volvió a tener primacía en los setenta, afianzando en nuevas formas y obsesiones, en el eterno intento de capturar de la memoria y de lo irrepetible, y desde entonces no parece decrecer: el fin y el principio del siglo y milenio constituye sin duda en esta historia otro momento de inflexión (*Ibíd*: 182)

Si bien con el primer auge de lo biográfico, se había trabajado con diversas zonas de la memoria colectiva, como por ejemplo los recuerdos de la infancia y de la juventud de la gente común. Dando de esta manera origen a una literatura entre académica y periodística. En el ámbito periodístico, se produciría posteriormente un giro hacia lo subjetivo, pero no ya con el fin de obtener una copia fiel del pasado. Fue precisamente el “nuevo periodismo”, que surgió en Estados Unidos a mediados de los años sesenta, “el que marcó una tendencia hegemónica en cuanto a la postración abierta de lo íntimo privado en lo público” (*Ibíd*: 182, 183). Principalmente a través de entrevistas biográficas, antropológicas y testimoniales, las cuales, de alguna manera cambiaron la estética del género, flexibilizando léxico y dinámicas:

...a figuras del arte, del espectáculo, del *underground* o de la política, de una ficcionalización de escenas y personajes y de la construcción de un lugar excéntrico para el periodista, una especie de “observación participante” donde podía incluso dar rienda suelta a su propia afectividad (*Ibíd*: 183)

Los mayores representantes de este tipo de escritura fueron Norman Mailer, Truman Capote y Tom Wolfe, quienes más que literaturizar el periodismo o autenticar la ficción, ayudaban a la creación de un nuevo género que sería definido como no-ficción “donde los personajes o sucesos “verdaderos” eran contruidos en una trama de gran libertad narrativa y estilística, que desacralizaba la regla de objetividad y neutralidad” (*Ídem*). Este género, poseía una capacidad investigativa muy cercana al periodista detective, porque había que meterse en el lugar de los hechos, hablar con desconocidos, adentrarse en sus vidas y hacerles

preguntas que no tenían por que responder, para posteriormente darle a toda esa información una estructura que desde el punto de vista literario, resultase atrayente, pero que al mismo tiempo fuese verdadera.

Se producía así, con el auge mediático una *coincidencia funcional*, podría decirse, entorno de la entrevista, como el modo más efectivo de estimular tanto los relatos del pasado como los del presente. A su vez, la intersección de la mirada periodística y el interés, más o menos especializado- y militante-, por la realidad social, a través de la experiencia de los sujetos, dio lugar, en el transcurso del tiempo, a una variedad de formas mixtas susceptibles de entrar en múltiples taxonomías. (*Ídem*)

Más adelante la autora señala que hay otro registro que tiene que ver con el después, más que nada con los trabajos de análisis, con los diversos criterios de lectura y con la posterior evaluación del material que ha sido recogido, es decir, ¿qué se debe hacer con esas palabras que han sido recogidas en la entrevista?, ¿qué preguntas se le debe hacer?, y ¿qué deben responder? “cuál es el giro interpretativo, quiénes son los *destinatarios efectivos* de esa indagación” (*Ibíd.* 184). Por último cuál es el carácter que asume la difusión de resultados, bien sea en publicaciones, congresos, informes, etc.

Por tanto Arfuch comparte la idea de que es posible conocer, comprender, explicar, prever y hasta remediar situaciones, fenómenos, dramas históricos, relaciones sociales a partir de las narrativas vivenciales, autobiográficas, testimoniales, de los sujetos involucrados.

Valorización existencial que lo es también, según los grados, de la otredad cultural, de la “pequeña historia”, de las voces marginales, desposeídas, perseguidas, de las culturas subalternas, de aquellos que no han sido escuchados o no han logrado expresarse. Democratización de la palabra, recuperación de memorias del pueblo, indagación de lo censurado, lo silenciado, lo dejado a un costado de la historia oficial, o simplemente de lo banal, de la simplicidad, a menudo trágica, de la experiencia cotidiana: he aquí el imaginario militante del uso de la voz (de los *otros*) como dato, como prueba y como testimonio de verdad, científica y mediática. (*Ibíd.* 185)

Siguiendo esta misma línea, resulta interesante destacar que es ese afán de darle voz a los protagonistas, es lo que lleva a las ciencias sociales a ese retorno hacia lo biográfico, porque gracias a esa percepción de la vida y de la identidad, tanto de uno mismo y de los otros, como una unidad aprehensible y

transmisibile se observa “un hilo que va desarrollándose en una dirección, la ilusión biográfica” (*Ibíd*: 189). Ahora bien, si dicha ilusión es indispensable para la propia vida y por ende para la afirmación del yo, el investigador debe estar consciente de ello , es decir, que debe tomar conciencia de la imposible narración de uno mismo, así como también de todas las ficciones que contiene una autobiografía. Esto es lo que establece “en nuestra perspectiva, una considerable distancia teórica entre los usos científicos y los mediáticos” (*Ibíd*: 188)

Por esta razón resulta necesario advertir que el género autobiográfico también se encuentra relacionado con otro método científico, el cual no es otro que la historia, porque como sabemos el relato autobiográfico se construye sobre una base de hechos comprobables que generalmente son catalogados como históricos. Por lo que es necesario realizar una pequeña aproximación al género histórico para lo cual tomaremos como base las ideas expuestas por el autor François Châtelet en su obra *El nacimiento de la historia* (1978). En la cual expone que el hombre actual es entendido como un ser histórico porque está consciente de que todas sus acciones, palabras y comportamientos forman parte de una gran totalidad dinámica e irreversible y que:

...cada momento de su existencia resulta de su pasado y determina su futuro, que el <<curso del tiempo>> no es el simple marco vacío de su presencia, sino el lugar impuesto donde se desarrolla dramáticamente su ser. Sabe también que su suerte individual no podría ser separada del devenir actual de la humanidad, que todo acontecimiento le concierne finalmente y que está comprometido en esta acción global e incoherente que se llama historia presente. Sabe, en fin, que su vida, que esta historia actual que es su horizonte, no constituye más que un momento de una larga evolución en el curso de la cual se ha transformado la humanidad” (Chatelet, 1978: 1)

De igual forma el espíritu historiador cree en la realidad del pasado, considerando de esta manera que el pasado tanto en su manera de ser como en su contenido, no es por su naturaleza diferente del presente. “Reconociendo lo pasado como *lo-que-ha-sido*, admite que lo que antiguamente ha ocurrido ha existido, ha tenido lugar y fecha, exactamente como existe este acontecimiento que tengo actualmente ante los ojos” (*Ibíd*: 3). De esta manera el uso de testimonios y documentos (aun cuando se les considera con un cierto distanciamiento y pese a la crítica que se les pueda hacer), “Implica que hay un

testigo que ha visto, que ha conocido el hecho, como el historiador ve y conoce una acción contemporánea “. (*Ídem*)

Que el pasado sea considerado como *lo-que-ha-sido* significa que lo pasado, lo actual y lo futuro son considerados como participantes de una sola y única manera de ser, el ser que posee un *ahora* que se da –se ha dado o se dará- a un espectador o a un agente que lo aprehende como *real*. Esto quiere decir, en particular, que de ninguna manera está permitido tratar lo ya pasado como ficticio, como irreal, que la no actualidad del pasado (y del porvenir) no puede identificarse de ninguna forma con su no realidad. (*Ibíd:* 3,4)

Por esta razón si el pasado y el presente pertenecen a la esfera de lo mismo, están también en la esfera de la alteridad. De alguna forma es cierto que el suceso pasado ya ha concluido, pero también es cierto que “su <<preteridad>> lo diferencia de todo otro acontecimiento que pudiera parecersele” (*ibíd:* 4). Por tanto la idea de que hay repeticiones en la historia, o de que no hay nada nuevo bajo el sol, sólo puede adquirir sentido en una mentalidad no historiadora, porque basta que un hecho haya tenido lugar en un determinado sitio a una determinada hora, para que se diferencie de cualquier otro hecho por muy similares que parezcan. Queda de parte del historiador, demostrar *en qué y por qué* los dos hechos son diferentes

...pero el presupuesto por el que se rige el Espíritu historiador es que la sola situación en el espacio y en el tiempo constituye en sí misma una diferencia que no es posible abolir, que todo elemento del devenir, por el simple hecho de pertenecer al devenir, es radicalmente nuevo, que la temporalidad, por tanto, es efectiva (*ídem*)

Posteriormente el autor hace referencia al hecho de que la cronología o la sucesión de fechas de alguna manera impone el orden exterior del tiempo y permite a su vez la localización “pero no constituye más que un marco abstracto en el seno del cual se desarrolla una organización más profunda que es la dinámica efectiva de las *res gestae* mismas”. (*ibíd:* 5) en la medida en que se engendran las unas a las otras, entran en combinación y se interfieren. De esta manera el pensamiento del historiador acepta la causalidad por lo cual:

...el historiador erudito más preocupado por la contingencia admite que un cierto orden estructura las *res gestae*, que tal acontecimiento <<explica>> o permite <<comprender>> tal otro , que, en suma, es posible descubrir <<causas>> (o complejos de causas, <<motivaciones>>, en todos los casos, determinaciones históricas ellas mismas, gracias a las cuales los <<hechos pasados>> pueden hacerse inteligibles) (*ibíd:* 6)

Ahora bien, sobre la naturaleza de esta causalidad o sobre los problemas que plantea al historiador la obligación en que se encuentra de poner de relieve ciertos hechos, bien sea naturales, técnicos, económicos, sociales, culturales – y ciertos acontecimientos, sobre el privilegio que debe concederse a tal <<serie de acontecimientos>> o tal <<perspectiva>>, han tenido y tendrán lugar abundantes discusiones. Pero sea cual fuere la respuesta dada, la práctica histórica contemporánea se ha centrado en la búsqueda de un orden de comprensión destinado a asegurar la intelección del pasado

En la medida en que el pensamiento historiador tiene un objeto, en que cree en la *realidad* y en la *importancia* de este objeto, no puede dejar, al menos en su técnica, de pretender ser *objetivo*. En efecto, si se consideran los trabajos de los historiadores actuales – y no sólo las reflexiones sobre la historia (que estos mismos historiadores también escriben y en la que expresan sus dificultades y sus escrúpulos metodológicos) —se percibe que las polémicas concernientes a la imposibilidad de una <<verdad histórica>>, el carácter <<conjetural>> de la historia, el coeficiente irreductible de subjetividad que introduce en todo relato del pasado, tienen hoy día muy poco sentido. Porque la práctica historiadora sabe que no se trata de revivir el pasado, de percibirlo y experimentarlo como se percibe o se experimenta un espectáculo presente; tampoco de *re-presentarlo*, como una imagen esquemática esboza simplificando los contornos de un objeto, sino de *presentarlo* en una explicación que le haga inteligible. Aunque sean posibles varias presentaciones y éstas se completen o destruyan entre sí, el hecho es que cada una de ellas, gracias a los documentos que aporta, ignorados hasta el momento, a los hechos que esclarece, a las conexiones que descubre, arroja nueva luz sobre los acontecimientos del pasado (*ibíd*: 6,7)

Así como también es importante destacar que el historiador está consciente de que la lectura que él realiza sobre un determinado período en cierta forma no es definitiva y que además en ella no lo dice todo, así como también sabe que pueden existir documentos que se le han escapado, o simplemente ha ignorado hechos o relatos, porque él mismo en gran parte “es hombre de una época y emprende su investigación con preocupaciones determinadas”. (*ibíd*: 7), pero de igual forma porque el historiador ha tenido en consideración los trabajos de otros historiadores anteriores, porque ha cribado los resultados obtenidos, “porque obligado por el estatuto de la disciplina que practica ha debido justificar las nuevas interpretaciones que propone”. (*ibíd*: 7) está consciente igualmente de que su investigación constituye un paso adelante en el conocimiento de la historia. Por

tanto la obra histórica es una presentación del pasado profundizada y ensanchada continuamente.

Ya no existe el pasado; es ingenuo pretender experimentarlo tal como fue o querer <<ponerse en el lugar>> de los héroes muertos. Lo que sí es posible es conocer a los héroes –y a los otros hombres-, las circunstancias de sus actos, descubrir lo que es esencial, es decir, aquello gracias a lo cual el mundo abolido deja de ser para nosotros un dato opaco, a propósito del cual se transmiten <<recuerdos>>, y se convierte en un objeto *difícil* de captar, pero cada vez más claro gracias a una técnica apropiada. La idea de que el pasado es real –como es real mi vida con sus conexiones y sus consecuencias- implica la idea de que existe un orden y, en consecuencia, una inteligibilidad del pasado, una inteligibilidad que reclama y hace concebible una intelección (*Ibíd: 7,8*)

De la misma manera Châtelet expone que hoy en día existe un canon de objetividad de la historia, por lo cual aclara que la historia *rerum gestarum* se ha transformado en una ciencia consciente de su poder, sus límites y sus obligaciones. Entre las últimas una de las más importantes es la de la verificación. Puesto que el pasado es real, es necesario que pueda verificarse la exactitud de la lectura que se ofrece de él. “Por esto la búsqueda de la inteligibilidad, la voluntad de racionalidad, se apoyan ahora en un aparato mental y técnico cuya complejidad no cesa de crecer”. (*Ibíd: 8*)

Ha de verse en ello algo más que una preocupación positivista por la minuciosidad. El esfuerzo hecho para reconstruir un paisaje, para conocer la vida cotidiana, para encontrar técnicas, para delimitar los marcos sociales, la mentalidad, los sentimientos, incluso antes de relatar los acontecimientos, los combates, las decisiones, las acciones de los hombres, tiene por fin no lo pintoresco sino la racionalidad. Precisamente aspira a hacer menos gratuitas, menos misteriosas, estas acciones de los hombres, a verificarlas, a *hacerlas verdaderas*, es decir, a inscribirlas en una red de hechos y de motivaciones. En este sentido, la técnica de investigación, que cada día se desarrolla de manera más considerable y tiende a enriquecer constantemente la noción misma de *acontecimiento*, es el arma del racionalismo historiador, ese racionalismo que quiere captar en sus estructuras profundas el devenir de la humanidad empírica (*Ibid: 8*)

De igual forma es necesario destacar que la historia es saber, más no saber científico, es decir, saber que tiene la posibilidad de aportar las pruebas de su veracidad, sobre todo a partir del siglo XIX, porque es precisamente en dicho siglo que surge la novedad de la historia como ciencia, específicamente con los trabajos de Niebuhr, de L. Von Ranke, de la escuela histórica francesa, debido a que antes de ellos no hay con propiedad una ciencia histórica

Para que se dé la posibilidad de una historia objetiva, ésta debe servirse de una determinada técnica. Es indispensable que el pasado, considerado como real y decisivo, sea estudiado con seriedad: en la medida en que los tiempos pasados son concebidos como susceptibles de llamar la atención, en que les es asignada una estructura, en que existen huellas actuales, es preciso que todo el discurso que habla del pasado pueda establecer claramente por qué—en función de qué documentos, de qué testimonios—, de tal sucesión de acontecimientos, tal versión en lugar de otra. Conviene, en particular, que se preste especial atención a la datación y la localización del acontecimiento, ya que éste no adquiere su carácter histórico sino en la medida en que recibe semejantes determinaciones (*Ibíd*: 11)

Por esta razón debemos tomar en cuenta que aun cuando la historia se base en un riguroso y objetivo método de investigación, hay que estar conscientes que dicha ciencia no escapa de la subjetividad, por el simple hecho de que los acontecimientos del pasado son narrados desde un solo punto de vista que no es otro que el del historiador, como explica José María Muria en su artículo *Historia: de la objetividad científica a la subjetividad literaria*.

Si la circunstancia individual influye, en lo que se sabe del pasado y en su modo de aprehenderlo, ¿Cómo puede pedirse que el historiador se despoje por completo de su personalidad cuando estudia temas que tanto tienen que ver con su persona? El proceso historiográfico como lo señalaba Collinwood, es un proceso de *re-creación*- de volver a crear (no repetir, sino crear de nueva cuenta y por fuerza de manera diferente)-situaciones pasadas en el presente, en abono de la mejor comprensión de éste. Mas condición previa de esta re-creación es la heurística- la búsqueda, verificación, análisis y depuración de la información nueva para el historiador en el *corpus* cognoscitivo que ya posee de antemano: en lo que ya sabe. Visto así no cabe la menor duda de que resulta por completo imposible que el sujeto prescinda de su condición de sujeto- de él mismo y elimine por completo cualquier rasgo de *subjetividad*.

Pero además de imposible, tampoco resultaría deseable ese objetivismo completo, puesto que la búsqueda del pasado- si no olvidamos que éste es casi infinito e imposible, verdaderamente imposible, de ser abarcado en su totalidad debe hacerse en función de las necesidades, vocaciones, expectativas, anhelos, angustias, frustraciones del presente y al servicio de quienes viven en este qué clase de sujeto es y cuál es la naturaleza de su subjetividad. De esta manera, no sólo no se desprende de ella sino que la asume con plena consciencia y probablemente sabrá manejarla mejor al establecer la relación de su presente con su pasado.

Como pudimos observar a través de la anterior cita queda claro que la historia por mucho que lo intente no puede pretender ser del todo objetiva. Dicha ciencia se basa en la reconstrucción del pasado, y éste es visto desde un solo punto de vista que no es otro que el del historiador, por lo cual la versión de un

determinado hecho histórico puede variar dependiendo de la mirada con que haya sido observado

Posteriormente Arfuch continúa exponiendo que trabajar hoy en día con relatos de vida implica una herencia del lenguaje ya no visto como una materia inerte, donde el investigador se dedicaba a buscar información o contenidos que se adaptasen a sus hipótesis de investigación, bien sea para citar, entrecomillar, etc, sino que por el contrario “como un acontecimiento de palabra que convoca una complejidad dialógica existencial. (*Ibíd*: 190)

Y es justamente la concepción bajtiniana del lenguaje y de la comunicación, su elaborada percepción del dialogismo como un movimiento constitutivo del sujeto, la que permite situarse ante esa materialidad discursiva de la *palabra del otro*, en una posición de escucha comprensiva y abierta a la pluralidad. (*Ibíd*: 191)

Ahora bien, cuando se habla de pluralidad, la autora se refiere a la pluralidad de las lenguas o la heteroglosia; la cual lejos de constituir compartimientos estancos, se cruza y se une, creando con su diferencia “un sincretismo inventivo de las culturas” (*Ídem*) o si se quiere la pluralidad o polifonía de voces que marcan las herencias, los puntos de encuentro y las valoraciones acuñadas por la tradición que no dejan de hablar en la propia voz

Carácter material de la vivencia, de necesaria inscripción en el lenguaje, cualidad sígnica de la experiencia y de la subjetividad, que toma cuerpo en el enunciado y en la narración *para y por un otro*, y de este modo, se aventura ya como *respuesta*. (*Ídem*)

Siguiendo con el tema de la voz del otro, nos encontramos frente a la idea del discurso ajeno, del discurso dentro del discurso o del enunciado que se encuentra dentro de otro enunciado, lo que nos situaría frente al “desdoblamiento de la palabra que asumimos en tanto enunciadores – y simultáneamente, ante la percepción activa de la palabra del otro” (*Ibíd*:192), por lo que Arfuch se plantea una serie de interrogantes como por ejemplo: ¿cómo se debe percibir el discurso del otro? O “¿cómo vive el enunciado ajeno en la concreta conciencia del discurso interno del receptor?” (*Idem*)

Trabajo sobre la diferencia que lleva al reconocimiento del “enunciado autorial”, y por lo tanto, a la autorreflexión sobre los modos de asumir y retomar la palabra del otro (estilo indirecto, directo, cuasidirecto), sea desde una posición de autoridad centrada, monológica, o permitiendo asomar la multiplicidad de lenguas y voces, dejando “palpar (en el enunciado) *el cuerpo del discurso ajeno*”. (Voloshinov/Bajtín, [1929] 1992:155 en Arfuch, 2002:192)

Partiendo de la cita anterior sería importante aclarar algunos aspectos en ella mencionados sobre los modos de asumir y retomar la palabra del otro, es decir, los estilos directo, indirecto, etc.

En el estilo directo la reproducción es sencilla. “El estilo directo es la incorporación del coloquio a la narración mediante la transcripción literal” (Verdín Díaz, 1970:31), bien sea a través de una pausa, la cual puede ser expresada ortográficamente mediante los dos puntos, o por fórmulas de introducción como por ejemplo: “dijo”, “diciéndoles”, etc.

Por lo cual Guillermo Verdín Díaz en su libro *Introducción al estilo indirecto libre en el español*, expone que el estilo directo se limita a expresar íntegramente, es decir, con toda objetividad las mismas palabras del hablante. “De esta manera la reproducción directa cobra viveza y naturalidad enriquecida con los elementos expresivos de la lengua: interrogaciones, admiraciones, etc.” (*Ibíd*: 31). Un ejemplo de estilo directo sería el siguiente:

Carlos dijo: ¡Yo vivo aquí!

A través del ejemplo podemos observar como existe una pequeña separación entre la frase introductora y la frase reproducida, “una pequeña pausa señalada por los dos puntos que supone un corte brusco; de alguna manera una falta de íntima unión entre las dos frases” (*Ídem*). Ambas frases se complementan y necesitan una de la otra para componer una unidad de sentido, pero a la vez se pueden considerar como frases independientes; tanto así que muchas veces puede aparecer la frase reproducida sin la frase introductora:

¿Dónde vives tú?

¡Yo vivo aquí!

Por lo cual, Verdín Díaz afirma que “la independencia es absoluta, aunque nosotros, acostumbrados a un discursar lógico, suplamos mentalmente la frase introductora que no aparece explícita” (*Ibíd:* 32).

Otra característica de suma importancia en el estilo directo es su carácter vivencial. Dicho estilo se acerca a la realidad y para ello pone en juego todos los signos expresivos de que dispone el lenguaje, tales como admiraciones, interrogaciones, etc., e incluso las llamadas funciones apelativas vocativos, imperativos, etc. “Cosa que no ocurre en el resto de los estilos, por lo menos en lo que se refiere a las funciones apelativas, que sufren un cambio de forma”. (*Ídem*).

De igual forma a la hora de abordar el estudio del estilo directo, es necesario hacer referencia a la frase introductora del mismo.

Quando hablamos de frase introductora estamos haciendo alusión de manera especial a un elemento introductor- generalmente, un verbo de lengua o de pensamiento- contenido en la frase y en virtud del cual la frase recibe el nombre de introductora (*Ídem*)

Es justamente por medio de esta frase introductora que podremos conocer quien va a tomar la palabra, es decir, si es el personaje quien va a hablar, si es el narrador, o si por el contrario es el autor convertido en el portavoz de las palabras del personaje.

Junto con el estilo directo, el estilo indirecto puro es otra variante de la reproducción que nos ofrece el lenguaje. Guillermo Verdín Díaz nos aclara, que desde el punto de vista de la objetividad y la subjetividad, se pueden considerar a ambos estilos como procedimientos de reproducción completamente distintos. Como sabemos el estilo directo es la incorporación del coloquio a la narración mediante la transcripción literal, bien sea por medio de una pausa traducida ortográficamente por los dos puntos, o por medio de fórmulas de introducción como: dijo, diciéndoles, etc, mientras que:

El estilo indirecto puro en realidad comienza por el empleo de una conjunción subordinante. El coloquio está ligado a la narración por una fuerte subordinación a base de nexos y correspondencias verbales, cosa que no ocurre con el estilo directo. (*Ibíd:* 51)

Es decir, que la conjunción subordinante en el estilo indirecto puro vendría

a representar la pequeña pausa de los dos puntos del estilo directo, a partir de los cuales comienza la reproducción, y cuando estos faltan, “viene a sustituir el obligado corte del punto gramatical que separa la frase introductora de la reproducción en el estilo directo”. (*Ibíd:* 52). Ahora bien, en el estilo indirecto puro la unión entre la frase introductora y la frase reproducida es tan estrecha que ésta última funciona como un verdadero complemento de la primera.

Comparando algunos ejemplos de los diferentes estilos: directo e indirecto puro, veremos las características distintivas del indirecto anteriormente enumeradas:

Ramón dijo: Espero carta (directo)

Ramón dijo que esperaba carta (indirecto)

Luz dijo: ¡No escribiré! (directo)

Luz dijo que no escribiría (indirecto)

En los dos ejemplos del indirecto la conjunción sustituye la pausa representada por los dos puntos del directo. Es más estrecha la relación entre la frase introductora y la reproducción. Sin embargo, al indirecto le falta la vitalidad de los signos expresivos del directo que nos acercan a la realidad. (*Ídem*).

Igualmente resulta importante señalar, que si bien el estilo indirecto puro no reproduce textualmente ni las palabras ni los pensamientos, hay determinados casos en los cuales existe una gran semejanza entre el estilo indirecto puro y el estilo directo, aún cuando siga existiendo un gran abismo entre ellos.

Como hemos dicho anteriormente cuando quien cuenta algo utiliza el estilo directo, es porque de alguna manera le interesa reproducir fielmente las palabras del hablante. “dar a conocer no sólo el contenido, sino también la forma del pensamiento”. (*Ibíd:* 69), mientras que por el contrario cuando el narrador utiliza el estilo indirecto puro, sólo se preocupa de reproducir el contenido, es decir, el pensamiento y no la forma exacta.

Por ejemplo en la frase “Carlos dijo: ¡estoy feliz!”, lo interesante no es sólo el pensamiento, sino la forma de expresarlo, es decir, la excitación más o menos

representada por el tono con que se manifiesta el hablante (Carlos), mientras que si este mismo ejemplo lo pasamos al estilo indirecto puro “Carlos dijo que estaba feliz”, cambiamos visiblemente la expresión, es decir, “se pierde por completo la identidad de la frase. Se pierde la forma del directo y sólo interesa el hecho, la idea” (*Ídem*), es decir, que sólo interesa la idea de que estaba feliz, “prescindiendo en absoluto de los valores emocionales que ya no reproducimos como en el estilo directo” (*Ídem*)

El estilo indirecto puro trata de semejarse, en lo posible, al estilo directo. Trata de expresar fielmente el pensamiento, pero la forma es en él algo accesorio. Por esta razón, el estilo indirecto puro es el más apropiado para largos discursos. Con él se da la sensación de una continuidad ininterrumpida y se evitan a su vez los cortes bruscos del estilo directo. (*Ídem*)

El estilo indirecto libre de alguna manera rompe con los estilos directo e indirecto puro, ya que sólo se da en la lengua escrita. Además este estilo no necesita de verbos introductores para reproducir los pensamientos de los hablantes, por lo cual podría ser definido como “la incorporación del diálogo a la narración con la misma sintaxis que el indirecto puro, pero independiente de verbos introductores y nexos que indiquen subordinación o dependencia” (*Ibíd*: 80).

Por esta razón Verdín Díaz, expone que el estilo indirecto libre como forma de pensamiento está generalizado en la literatura de las lenguas modernas europeas. Así como también sus características se derivan principalmente de los estilos directo e indirecto puro. Del directo toma la variada gama de los signos expresivos del lenguaje, mientras que del indirecto puro toma la forma sintáctica. “A estas hay que añadirle como nota esencial distintiva el manifestarse libre de la clásica dependencia a que están sujetos los estilos directo e indirecto puro” (*Ídem*).

Es importante destacar que la carencia de verbos introductores explícitos hace que el estilo indirecto libre surja de manera espontánea en medio de la narración, ya sea en forma aislada o al lado del estilo directo o indirecto puro, o bien “encuadrado dentro de la heterogénea combinación de ambos. Bajo sus

formas se desliza con toda naturalidad la intimidad pensante” (*Ibíd*: 80,81).

Ahora bien, volviendo a las ideas expuestas por Arfuch, la misma expone que el tema de la autoridad o de la autoría es de suma importancia a la hora de trabajar con los relatos de vida. Nos remite a ese después que marca teóricamente y temporalmente una fuerte distinción con la instantaneidad mediática. ¿Qué hacer con la palabra del otro?, cómo transcribir (si se hace) lo registrado, qué signos respetar y reponer; cómo analizarla y exponerla, a su vez a la lectura pública (académica, editorial, mediática).

Porque, si esos relatos enfrentan la paradoja de una oralidad escrita, ¿cuál sería el verdadero corpus, la verdadera palabra? Y en el caso de optar por el trabajo directo con la grabación ¿qué hacer con ella, como traducir entonces su lenguaje y sentido? (*Ibíd*: 193).

Continuando con la voz de los otros, la autora coloca el ejemplo de tres libros, los cuales en su criterio constituyen una pieza importantísima en el trabajo relacionado con la voz y la vida de los otros. Dichas obras son: *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis (1965), *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska (1971) y *Blood of Spain* de Ronald Fraser (1979). De esta manera la autora resalta que en las obras se mezclan o se confunden las figuras tanto del historiador, como del periodista y del antropólogo esto, señala Arfuch, refuerza la hipótesis sobre los límites borrosos de la investigación social “y cuya cualidad común es, justamente, el hallazgo de una voz, no sólo de la identificación con esos otros, sino sobre todo de un arduo trabajo de escritura” (*Ídem*). En los tres libros anteriormente señalados, los autores al verse comprometidos con sus respectivos objetos de estudio deciden renunciar a la literalidad de la transcripción para realizar un entramado significativo de las voces.

Intentando rescatar, en la articulación de fragmentos de distintos enunciadores, una tonalidad expresiva a la vez lejos de los tropiezos de lo oral como de la artificiosidad de lo “escrito”. Dicho de otro modo, buscaron en la autenticidad de las voces, una forma de modulación vívida y literaria. (*Ídem*)

Capítulo III. Análisis de *Escrito para no morir*

Como ya ha sido expuesto en el capítulo anterior, con el término “biografía” se designa aquel relato en el cual se expone o se da a conocer la vida de una persona específica, por lo cual la obra *Escrito para no morir*, de María Eugenia Vásquez, entraría dentro del género biográfico, género que, siguiendo las clasificaciones establecidas por Teun van Dijk, se ubicaría dentro de la categoría identificada como narrativa natural o de no ficción, la cual como sabemos:

...alude a eventos presentados por el narrador como verdaderos dentro del mundo referencial inmediato a los interlocutores, como apegados a la verdad de lo ocurrido (la noticia periodística es un buen ejemplo: aunque no siempre sea cierta, se la presenta y se la procesa como tal) (Barrera Linares, 1995:63)

Por dicha razón van Dijk expone que ciertas categorías narrativas como la biografía, el testimonio o el parte policial entrarían dentro de este tipo de narrativa calificada como natural o de no ficción, pero resulta interesante destacar que aun cuando María Eugenia nos cuenta su vida, haciendo creer al lector que lo que está siendo narrado ocurrió realmente, a través de este trabajo buscaremos demostrar cómo hay varios elementos que acercan la obra a la ficción, tomando en consideración que el mundo de la ficción no es el mundo de la mentira como algunas personas creen, debido a que el escritor toma los datos de la realidad que le rodea, los elabora y luego los entrega transformados en obra de arte o realización estética. Por lo cual en el presente trabajo de investigación cuando utilicemos el término ficción lo haremos siguiendo la concepción de Victoria Stefano quien asume que:

La ficción no es imaginación desbocada, como seguramente piensan algunos. No. La ficción es una elaboración de la mente, sí, pero que no equivale a lo falso sino a lo que se construye a partir de la realidad y pasando por la subjetividad del escritor (*El Nacional*, 23 enero 2005, B/10)

Ahora bien, para comenzar a trazar los límites que separan la realidad de la ficción en la obra de María Eugenia Vásquez, *Escrito para no morir*, es necesario en primer lugar demostrar que dicha obra se amolda a los patrones o a las características establecidas por Teun van Dijk para la narrativa natural. Es decir,

que veremos si la obra cumple con las condiciones para un texto narrativo natural, expuestas en el capítulo anterior, para estar seguros de que la misma puede ser calificada como narrativa de no ficción, por lo cual a continuación presentaremos una pequeña sinopsis de la obra para que puedan ser comprendidos con mayor facilidad los posteriores análisis basados en la misma, así como también se presenta uno de los posibles resultados de la aplicación de la teoría expuesta por van Dijk, al texto.

María Eugenia, quien nace en Cali el 24 de julio de 1951, nos cuenta que durante su infancia no conoció a su padre ni a su hermano Humberto. Cuando su madre se encontraba embarazada de ella, su padre (Daniel Vásquez) le quitó al pequeño Humberto y se lo llevó a vivir con él.

La mayor parte de la infancia de María Eugenia transcurrió en casa de sus abuelos. Su madre (Ruth) trabajaba en Cali como relacionista pública en la cadena de Hoteles Unidos. Así que lo que más anhelaba la pequeña María Eugenia era la llegada de las vacaciones, que pasaba junto a sus abuelos en una finca de su propiedad llamada Cominal, ubicada en la cordillera (cerca del cerro Pico de Loro).

En la navidad de 1957, cuando María Eugenia tenía 6 años y se encontraba en Cominal para recibir la noche buena, su madre le presentó a un señor, que iba a casarse con ella. El Pato como lo llamaban, le agradó a la niña. Era un capitán de la policía, quien al poco tiempo fue nombrado alcalde militar de Sevilla, por lo cual María Eugenia y su madre viajaban todos los fines de semana para reunirse con él, pero al poco tiempo al Pato lo ascendieron y fue nombrado comandante de transportes de la policía de Bogotá, razón por la cual la familia se mudó a dicha ciudad.

En plena adolescencia de María Eugenia el Pato se enfermó, tenía un problema renal, por lo que se ve obligado a retirarse de la policía. Los médicos le aconsejaron que se fuera al campo a disfrutar el tiempo que le quedaba. Con la indemnización que recibió de la policía compró una finca en el valle de Sibundoy, en el Putumayo, a donde se trasladó inmediatamente la familia. Al poco tiempo

María Eugenia entra para cursar el tercer año de bachillerato como interna en el colegio Maridíaz.

En Sibundoy vivieron casi año y medio, porque cuando María Eugenia cursaba quinto año de bachillerato el Pato murió y no les quedó nada. Un hermano de él, quien era abogado y senador de la república se encargó de dejarlas sin nada, por lo que se mudaron nuevamente a Pasto donde la madre de María Eugenia consiguió trabajo como secretaria en la lotería de Nariño, mientras María Eugenia continúa sus estudios y descubre su afición al teatro.

En consideración de la situación económica por la que atravesaban ella y su madre, las franciscanas le ofrecieron una beca en el instituto Mariano para cursar una licenciatura en ciencias sociales por el buen desempeño académico de María Eugenia, quien acepta la oferta.

En contraste con el profundo tedio que le inspiraban las religiosas, María Eugenia alternaba sus clases con discusiones en un grupo de estudio maoísta que coordinaba un estudiante apodado el Diablo y cuyas reuniones se realizaban en casa de María Eugenia. Estas discusiones de alguna forma daban vuelo a las ganas que tenía María Eugenia de trasgredir la disciplina y la piedad franciscana, pero fue específicamente en una clase de sociales en la cual la profesora explicó el origen del género humano desde la teoría monogenética basada en la idea de una pareja inicial (Adán y Eva) cuando María Eugenia tuvo una fuerte discusión con la profesora y decide retirarse para siempre del ambiente franciscano, renunciando a la beca e inscribiéndose en la Universidad Nacional.

María Eugenia pasa los exámenes de admisión para entrar en la carrera de antropología, pero el sueldo de su madre no alcanzaba para costear sus estudios. Decide buscar a su padre Daniel Vásquez, quien sin ningún reparo accedió a correr con los gastos de la educación. En julio de 1970 ésta le dice adiós a Pasto y se muda a Bogotá, a las residencias femeninas de la Universidad Nacional.

Durante sus primeros años en la universidad María Eugenia realiza muchas acciones que la van acercando al ambiente comunista y revolucionario, hasta el punto en que en una oportunidad participa en una toma de la universidad en la

cual luego de expulsar y exigir la renuncia del rector permanecieron encerrados en la misma durante varias semanas.

Un amigo de María Eugenia llamado Jaime Sánchez, que apodaban el Pato, quien era un antiguo militante de izquierda le dice que la guerrilla es como Dios, porque estaba en todas partes y observaba para elegir a sus militantes entre los mejores, estimulada o animada por dicho comentario María Eugenia comienza a esforzarse para llegar a ser una buena revolucionaria.

Al poco tiempo de esto ya eran varios los que habían dado el primer paso para reclutarla, pero fue un compañero (Rogelio) quien la vinculó con Iván Marino Ospina, quien formaba parte del naciente proyecto que tenía Jaime Bateman para traer la guerra a las ciudades, cuando todavía no había sido expulsado de Las FARC

En su primera misión le tocó viajar junto a su compañero Rogelio hasta Pereira para entrevistarse con el guerrillero Iván Marino. A partir de este encuentro María Eugenia comienza a tener cada vez más vinculación con el movimiento, por lo que cada vez se le van asignando más tareas.

En una oportunidad en la cual Iván Marino planteó la necesidad de conseguir armas para la organización, María Eugenia sugirió la posibilidad de robar la colección de armas de la casa de su amigo Juan Manuel, propuesta que fue aceptada inmediatamente y llevada a cabo unos meses después.

Al poco tiempo María Eugenia queda embarazada de su novio Raúl. Su hijo Juan Diego nace el 13 de agosto de 1973, mientras duró su embarazo y en los meses posteriores al nacimiento del bebé María Eugenia se mantiene alejada del movimiento pero siempre conserva las ganas de volver. Hasta que a finales de 1973 es llamada nuevamente para realizar una misión, la cual resultó ser el robo de la espada de Bolívar, operación que se llevó a cabo con éxito el 17 de enero de 1974.

Cuando su hijo tenía apenas ocho meses María Eugenia descubre que su esposo Raúl tiene una amante, por lo cual cae en una gran depresión, se separa de él y regresa a la universidad. Éste vuelve a los cuatro meses le pide disculpas y ella lo perdona. Pero al poco tiempo María Eugenia conoce a su compañero Elmer

Marín, quien se convierte en su amante. Meses después María Eugenia consciente de que ya no quería a Raúl decide separarse definitivamente de él. Mandó un tiempo a su hijo a Cali con su madre y ella regresó a Bogotá donde se encuentra con Bateman a quien le manifiesta su interés por el trabajo de masas, éste la manda a hablar con Andrés Almaraldes quien le advierte de que tenía que decidirse por el campo legal o por el militar. En febrero de ese mismo año se cambió del frente operativo al legal y abandona su condición de ama de casa.

Durante 1975 María Eugenia junto a algunos compañeros del Eme se encarga del centro de estudios socioeconómicos, CISE, participa en las giras políticas, en las reuniones de comandos anapistas y en las escuelas de líderes. En el año de 1976, el M-19 secuestró al líder sindical José Raquel Mercado (en un intento por atraer a sectores obreros hacia la organización) y le hizo un juicio de responsabilidades por su posición entreguista del movimiento obrero en las huelgas que se realizaban. En ese momento ya los organismos de seguridad tenían claro que la investigación para dar con los responsables debía empezar por la Anapo socialista, por lo cual María Eugenia se ve obligada a esconderse durante un tiempo en una finca en la sabana, junto a otros compañeros.

De regreso a la capital entra a trabajar en el periódico Mayorías, donde conoce a Sebastián (jefe de redacción) con quien establece poco tiempo después una relación amorosa. Pero a mediados de 1977 cuando el periódico llegó a su fin por culpa de una terrible crisis, la relación entre María Eugenia y Sebastián llega igualmente a su fin. En septiembre de 1977, se ve obligada a volver a vivir junto a su madre y su hijo, mientras que el trabajo orgánico se estaba tomando un pequeño receso. Poco tiempo después se convierte en la amante de Jaime Bateman.

A fines del año 1977 vuelve a los grupos operativos donde tiene la misión de cuidar a un secuestrado. Ya en 1978, después de la sexta conferencia, Bateman le encarga una nueva misión, que consistía en apoyar el montaje de las móviles, las cuales eran estructuras para la acción político militar en zonas rurales y semirurales. Se montaban aprovechando el trabajo de las asociaciones campesinas. Es decir, que su labor consistía principalmente en transportar armas

de un lugar a otro en un jeep. En una ocasión participó en el robo de 5000 armas al ejército, en ese entonces trabajaba con un compañero llamado Manuel, con el cual estuvo hasta 1979.

A finales de 1979 María Eugenia y Manuel tuvieron una entrevista con el turco Fayad, quien en ese entonces ocuparía el puesto de Bateman como oficial superior, mientras éste último se encontraba en el exterior abriendo paso a la organización. Fayad les pide que funcionen de enlace entre el comando superior y los móviles o los regionales.

Luego de la cita los tres viajan a Melgar donde María Eugenia se instala en una casa de veraneo y se queda a vivir allí. Sus únicos contactos eran Manuel y Fayad, mientras ella se encargaba de recoger toda la información posible sobre los movimientos de los militares. Por otro lado María Eugenia se había separado por completo de su familia, porque el padre de Juan Diego había decidido llevárselo y esconderlo por precaución.

En una de las tantas misiones que le habían sido encargadas, se presentó un pequeño imprevisto. Manuel y ella viajaban en carros separados pero iban en caravana, el jeep de Manuel estaba fallando y sin darse cuenta quedaron atrapados en una alcabala. Manuel siguió de largo sin detenerse y María Eugenia trató de hacer lo mismo pero la fila en que ella se encontraba era más lenta, y cuando intentó pasar de largo un hombre metió su *metra* por la ventana y le preguntó que por qué no se detenía, mientras, Manuel seguía de largo, a María Eugenia le pedían los papeles del carro y la revisaban, cuando se dieron cuenta de que Manuel había escapado comenzaron a perseguirlo. María Eugenia salió muy nerviosa y asustada pensando que habían detenido a Manuel, sin embargo decidió volver a Melgar, cuando en la noche Manuel la llamó para decirle que todo había salido bien, María Eugenia comenzó a llorar de la emoción.

A los pocos meses se enteró de que Fayad había sido detenido, por lo que decidió regresar a Bogotá y alquilar un apartamento con un compañero, Lucho Otero, haciéndose pasar por una pareja.

La idea de rescatar a los múltiples compañeros detenidos se convirtió casi en una obsesión para la organización, por lo cual idearon un plan, que consistía en

secuestrar la embajada de República Dominicana y canjear a los diplomáticos por los 300 presos políticos. Llevaron a cabo el plan, en la embajada se encontraban diplomáticos de Estados Unidos, Venezuela, Brasil, Austria, Costa Rica, Haití, República Dominicana, Suiza, Guatemala, El Nuncio Apostólico, Uruguay, México, Israel, Egipto. Luego de un tiempo comenzaron las negociaciones en las cuales participaban representantes de la guerrilla, del gobierno y de los embajadores. Pero no lograron el canje, sino que por el contrario tuvieron que conformarse con una veeduría internacional en torno al respeto por las garantías procedimentales en los consejos de guerra realizados a civiles. Luego de soltar a los rehenes, los guerrilleros involucrados en la toma de la embajada, abordaron un avión hacia Cuba, donde luego de ser recibidos por el propio Fidel Castro, son entrenados en tácticas militares.

Hacia marzo de 1981, María Eugenia y varios de sus compañeros se encontraban en las riberas del río "Mira", con la misión de iniciar la ofensiva por el sur para prender la insurrección desde el territorio que había sido el último bastión del realismo en la Nueva Granada. Soñaban con días de gloriosos combates en la campaña político-militar que enterraría la amnistía condicionada, o "rendición incondicional", como ellos llamaban a la oferta de paz que hizo el gobierno de Turbay. Su contingente hacía parte de un plan de acción nacional del Eme tendiente a elevar el nivel de los operativos militares guerrilleros en distintos puntos geográficos. Esperaban ejercer presión sobre el gobierno para lograr una negociación de paz, menos onerosa que la ofrecida por el presidente.

Pasaron varios días caminando a través de la selva, cuando en un momento en que se disponían a comer algo, sonaron unos disparos y de un momento a otro se vieron rodeados por soldados que ellos creían que eran ecuatorianos, pero para su sorpresa era un pelotón de contraguerrilla colombiana al mando del capitán Morales, cuyas tropas se habían adentrado en territorio ecuatoriano y los sorprendieron. Los guerrilleros y entre ellos María Eugenia fueron capturados.

A los tres meses de la captura, ocho de los sesenta y seis condenados en el consejo de guerra de Ipiales fueron conducidos a la cárcel. A los hombres los

dejaron en la cárcel de Bellavista y a las mujeres en la cárcel El Buen Pastor. María Eugenia había sido condenada a nueve años de prisión. Cumple parte de su condena en el Buen Pastor, hasta que años más tarde es trasladada a la cárcel de Buga en el Valle del Cauca, una penitenciaría nacional de alta seguridad. María Eugenia sale libre en 1982.

Al salir en libertad continúa haciendo múltiples trabajos para la organización hasta que en 1984, comenzaron a establecerse con el presidente Belisario Betancur los acuerdos del cese al fuego, inaugurándose así las mesas de diálogos. En ese entonces Fayad le ordena a María Eugenia viajar hacia Corintio para reunirse con él y allí la convence de participar en las mesas de diálogo. Pero a pesar de estos intentos de paz, entre la navidad de 1984 y el año nuevo el ejército atacó con fuego el campamento de Yarumales, donde se hallaban concentradas las fuerzas de Pizarro. Argumentando que la guerrilla había secuestrado a un hacendado de la región y que lo escondían en el campamento. Luego se iniciaron nuevamente las labores de diálogo entre el gobierno y los guerrilleros.

Posteriormente María Eugenia continúa su trabajo junto a la organización, pero esta vez se volcaron hacia las ciudades para conquistar a las masas populares. Así fueron naciendo en las ciudades los campamentos de Paz, los cuales se fueron convirtiendo en lugares de convergencia de todas las personas que deseaban cambios en su cotidianidad y los socializaban en un espacio común, charlando con los vecinos a la sombra de unas banderas que les daban confianza y fuerza. Hasta que una mañana un periodista amigo les advierte que un oficial de inteligencia había amenazado con impedir que siguieran creciendo en la ciudad, por lo cual sabían que sectores militares y civiles de derecha harían intentos para sacarlos del ring.

Hasta que una mañana cuando María Eugenia y sus compañeros se encontraban desayunando en una cafetería, fueron alcanzados por una explosión. Luego del atentado recibieron una invitación para ser recibidos en México durante seis semanas. Los guerrilleros fueron, pero a los 45 días ya los estaban expulsando del país. Mientras hacían los preparativos para volver a Colombia

recibieron una invitación para asistir a la reunión continental sobre la deuda externa en la Habana, la cual se llevaría a cabo el 26 de julio de 1985.

En Cuba fueron muy bien acogidos, y todos recibieron tratamientos médicos para curar las lesiones que el atentado les había provocado, Gracias a esta ayuda médica María Eugenia puede tener un bebé saludable, porque ella se encontraba embarazada cuando ocurrió el atentado. El 17 de enero nace su segundo hijo Simón José Antonio cuyo padre era un muchacho miembro de la organización.

El año de 1986 fue un año fatídico para la organización, porque murieron muchísimos miembros de la misma, entre ellos Fayad, por lo que Pizarro asume el control del Eme. Por esta época éste manda a María Eugenia a viajar a Libia, por lo que se ve en la obligación de dejar a su segundo hijo en casa de la familia paterna. Viaja en abril de 1977 y llega a Trípoli en mayo del mismo año. En Libia recibirían una especie de entrenamiento militar.

Al tiempo de estar en Libia María Eugenia siente una extraña preocupación e insiste en llamar a su familia en Colombia aun estando consciente de que eso violaba todas las normas de seguridad. Consigue llamar a su familia en Bogotá y le dan la noticia de que su hijo mayor de trece años Juan Diego había muerto hacía tres meses. Decide volver a Colombia, empresa que le llevó aproximadamente seis meses. Llega en diciembre de 1987.

Una vez en su patria y sumida en una depresión absoluta tanto por la muerte de su hijo como por la de un gran número de compañeros, María Eugenia decide arreglar su vida y desligarse definitivamente de la organización. Consigue un trabajo, logra que la familia de su hijo se lo dejara los fines de semana y así poco a poco se va convirtiendo en una mujer nueva. A comienzos de 1989 cuando vuelve a la Universidad Nacional y retoma sus estudios de antropología comienza a escribir *Escrito para no morir*.

A continuación se presenta una de los resultados posibles de la aplicación de las condiciones para un texto narrativo natural, planteada por Teun van Dijk

Escrito Para no Morir

Infancia / Adolescencia.

Complicación: Conformación del grupo teatral las Euménides.

Resolución: le quitan el permiso de hacer teatro en el colegio.



Suceso



Primer episodio

Vida universitaria.

Complicación: renuncia a la beca otorgada por las franciscanas.

Resolución: ingresa a la Universidad Nacional.



Suceso



Segundo Episodio

Vida universitaria.

Complicación: Jaime Sánchez.

Resolución: Se une al movimiento de Bateman.



Suceso



Tercer Episodio

Ciudad.

Complicación: requisa en la alcabala.

Resolución: logra pasarla sin problema.



Suceso

Cuarto Episodio



Guerrilla.

Complicación: secuestro a la embajada.

Resolución: veeduría internacional.



Suceso



Quinto Episodio

Guerrilla.

Complicación: soldados ecuatorianos.

Resolución: Son capturados.



Suceso



Sexto episodio

Acuerdo de paz.

Complicación: atentado.

Resolución: viaje a México.



Suceso



Séptimo episodio

Libia.

Complicación: muerte de Juan Diego.

Resolución: Regreso a Bogotá.



Suceso



Octavo episodio

El relato de María Eugenia Vásquez puede ser dividido según las categorías narrativas planteadas por Teun van Dijk, en ocho episodios que en su conjunto forman la trama de la historia.

El primer episodio está formado por la etapa de la infancia y la adolescencia de María Eugenia, hasta que se nos muestra la primera complicación, la cual estaría representada por la conformación del grupo teatral las Euménides.

Un día llega al colegio Armando Guerrero, estudiante de derecho de la universidad de Nariño, quien le propone a María Eugenia y a un grupo de amigas armar un grupo de teatro. Al poco tiempo las ocho muchachas conforman el grupo teatral las Euménides, del cual Armando era su director con la asistencia de Álvaro Velasco, ambos militantes del partido Comunista Marxista-Leninista. El idealismo revolucionario, el activismo, las polémicas con los universitarios sobre la existencia de Dios, el estudio de los libretos de teatro, fueron ocupando el tiempo que le dejaba el colegio e introduciéndola en un mundo juvenil que confrontaba la sociedad tradicional. Dentro de este ambiente revolucionario entraría la resolución del conflicto, la cual estaría representada por la prohibición de hacer teatro en el colegio, porque en el Primer Festival de Teatro Estudiantil de Pasto, María Eugenia y su grupo presentaron *La Casa de Bernarda Alba*, cosa que molestó mucho al señor Obispo y a las monjas que habían ido a ver la representación. Hasta allí llegó el permiso de hacer teatro en el colegio. Les prohibieron seguir con el grupo y volver a presentar la obra durante el festival. Desde este hecho la rebeldía de María Eugenia encontró cauce, por lo cual comenzó a sacar malas notas en religión y no volvió a ir a los retiros espirituales, entre otras cosas. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían lo que en términos de van Dijk se denomina el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas situaciones o acciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso. Aclarado esto podríamos decir que el marco de este primer episodio se desarrolla en una primera instancia en Calí y en la finca Cominal, ubicada en la cordillera cerca del cerro Pico de Loro, donde María Eugenia pasó largas temporadas junto a sus abuelos, luego en Bogotá cuando se muda junto a su madre y el pato por el

ascenso del mismo y por último en el internado en Pasto donde precisamente ocurren los hechos anteriormente relatados.

El segundo episodio está formado por la etapa de la adolescencia de María Eugenia, hasta que se nos muestra la primera complicación, la cual estaría representada por la renuncia a la beca otorgada por las franciscanas para estudiar una licenciatura en ciencias sociales en el instituto mariano. A causa de una discusión que mantuvo con una profesora de sociales, porque la misma explicó el origen del género humano desde la teoría monogenética basada en la idea de una pareja inicial (Adán y Eva). Precisamente aquí entraría la resolución del conflicto, la cual estaría representada por el posterior ingreso de María Eugenia a la Universidad Nacional. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían lo que se denomina en términos de van Dijk el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas acciones o situaciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso. Aclarado esto podríamos decir que el marco de este segundo episodio se desarrolla alrededor de 1970 cuando María Eugenia todavía vive en Pasto y posteriormente la acción se traslada a Bogotá, cuando María Eugenia se muda para comenzar su carrera universitaria.

El tercer episodio está formado por la etapa en que María Eugenia entra a estudiar antropología en la Universidad Nacional, hasta que se nos muestra la primera complicación, la cual estaría representada por la figura de Jaime Sánchez, conocido como el Pato, que era un amigo de María Eugenia y un antiguo militante de la izquierda, quien de alguna manera le comienza a introducir ideas sobre los movimientos revolucionarios, y en una oportunidad le dice que la guerrilla era como Dios, porque se encontraba en todas partes y observaba para elegir a sus militantes entre los mejores, lo cual ocasiona que María Eugenia se concentre cada vez más en ser una buena revolucionaria, con la esperanza de ser reclutada por algún movimiento de izquierda. Aquí entraría la resolución del conflicto, la cual no es otra que la unión de María Eugenia al movimiento de Jaime Bateman e Iván Marino Ospina, para traer la guerra a las ciudades. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían lo que se denomina en términos de van Dijk el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas acciones o

situaciones específicas, que constituirían el marco del suceso. Aclarado esto podríamos decir que el marco de este episodio se desarrolla principalmente en Bogotá, debido a que está conformado por la etapa en que Dora desarrolla su vida universitaria en la Nacional, y por ende todas las acciones que se desarrollan durante este período el cual abarcaría aproximadamente desde 1970 hasta 1974.

El cuarto episodio está formado por la etapa en que María Eugenia ya es formalmente un miembro activo del M-19, hasta la aparición de la complicación, la cual estaría representada por un pequeño imprevisto que se le presenta mientras llevaba a cabo una de las tantas misiones que le son encomendadas. Es detenida en una alcabala cuando llevaba un jeep cargado de armas que debía trasladar a un determinado sitio. Su compañero Manuel que iba en otro carro, pasó la alcabala sin detenerse pero María Eugenia no pudo hacer lo mismo y los militares le revisaron el carro y le pidieron los papeles. Aquí aparece la resolución del problema, la cual se presenta cuando los oficiales ven que Manuel se escapa y empiezan a perseguirlo, por lo cual terminan rápido con María Eugenia y la dejan ir. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían lo que se denomina en términos de van Dijk el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas acciones o situaciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso, por lo cual podríamos decir que dicho marco se desarrolla aproximadamente desde 1975 hasta 1979, razón por la cual dentro del mismo entrarían todas las acciones que tienen lugar alrededor de dicha fecha como por ejemplo el tiempo que María Eugenia vive en Bogotá, cuando se esconde en la finca ubicada en la sabana, cuando trabaja en el periódico *Mayorías*, cuando le toca cuidar al secuestrado o cuando finalmente se instala a vivir en la casa de veraneo en Melgar.

El quinto episodio está formado por la etapa de la militancia de María Eugenia en el M-19, hasta la aparición de la primera complicación, la cual está representada por la toma de la embajada por un grupo de guerrilleros del M-19, entre los cuales se encontraba María Eugenia. Por medio de este secuestro buscaban el canje de los diplomáticos que se encontraban dentro de la embajada (Estados Unidos, Venezuela, Brasil, Austria, Costa Rica, Haití, República

Dominicana, Suiza, Guatemala, el Nuncio apostólico, Uruguay, México, Israel, Egipto) a cambio de la liberación de aproximadamente 300 presos políticos. El secuestro se prolonga un poco más de lo programado, porque no recibían respuesta del gobierno. Es justamente aquí donde aparece la resolución del conflicto, la cual está representada por el cese de la toma de la embajada, a cambio de una veeduría internacional entorno al respeto por las garantías procedimentales en los consejos de guerra realizados a civiles. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían lo que se denomina en términos de van Dijk el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas acciones o situaciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso, por lo que podríamos afirmar que el marco de este quinto episodio estaría determinado por las acciones que suceden en Bogotá mientras planean la toma de la embajada, las acciones que se desarrollan dentro de la misma y por último el marco se traslada a Cuba, cuando los guerrilleros son invitados a permanecer un tiempo en dicha ciudad, luego de la toma de la embajada.

El sexto episodio está formado por la etapa en que María Eugenia se encuentra en la selva, a orillas del río “Mira”, tratando de entrar nuevamente al país, hasta que se nos muestra la complicación, la cual estaría representada por la aparición de un grupo de soldados que los rodean, y que en un principio ellos creían ecuatorianos; llevándose una sorpresa al darse cuenta de que era un pelotón de contraguerrilla Colombiana al mando del capitán Morales. Aquí entra la resolución del conflicto la cual estaría representada por el hecho de que los guerrilleros son capturados y detenidos por unos meses, hasta que María Eugenia es condenada a nueve años de prisión en la cárcel El Buen Pastor. Ahora bien, tanto la complicación como la resolución formarían en términos de van Dijk el suceso de este sexto episodio, el cual está determinado por ciertas situaciones o acciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso, por lo cual podríamos afirmar que el mismo está representado por todas las acciones que se desarrollan mientras María Eugenia se encuentra en la selva antes de ser capturada, así como también todas las acciones que ocurren mientras se encuentra detenida.

Este séptimo episodio se desarrolla durante la etapa en que se comienzan a realizar con el presidente Belisario Betancur los acuerdos del cese al fuego y se inauguran las mesas de paz. Hasta la aparición de la complicación, la cual está representada por el atentado del cual María Eugenia y un grupo de compañeros son víctimas, una mañana en que se encontraban desayunando y fueron alcanzados por una explosión. Es aquí precisamente donde aparece la resolución del conflicto. Cuando los guerrilleros víctimas del atentado reciben una invitación del gobierno mexicano para pasar seis semanas en dicho país. María Eugenia y sus amigos luego del atentado se encontraban tan asustados que deciden aceptar la invitación del gobierno mexicano.

Tanto la resolución como la complicación formarían lo que en términos de van Dijk se denomina el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas situaciones o acciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso. Por lo cual podríamos afirmar que el mismo se extiende durante todas las acciones que María Eugenia desarrolla para llevar a cabo los acuerdos de paz, los cuales comienzan aproximadamente en 1982, cuando ella sale de la cárcel. Así como todas las acciones que ocurren luego del atentado en una primera instancia en México y luego en Cuba. Cuando son invitados a participar a la reunión continental sobre la deuda externa en la Habana, hasta que vuelve nuevamente a Bogotá en 1986.

El octavo episodio está formado por la etapa en que María Eugenia se encuentra en Libia. Cuando es enviada por Carlos Pizarro a recibir unos cursos de entrenamiento militar. Hasta que aparece la primera complicación, la cual está representada por el hecho de que en una oportunidad María Eugenia siente la necesidad de llamar a su familia en Colombia, lo hace y se encuentra con la noticia de que su hijo de trece años Juan Diego, había muerto hace tres meses. Aquí es precisamente cuando entra la resolución de la complicación debido a que María Eugenia decide volver nuevamente a Colombia y una vez allí decide retirarse para siempre de la organización y de la vida de guerrillera.

Tanto la complicación como la resolución formarían lo que en términos de van Dijk se denomina el suceso del episodio, el cual está determinado por ciertas

acciones o situaciones específicas, las cuales constituirían el marco del suceso. Por lo cual podríamos decir que este octavo episodio se desarrolla en una primera instancia en Libia y posteriormente en Colombia.

Como pudimos observar anteriormente, a la obra *Escrito Para no Morir*, de María Eugenia Vásquez, fue posible aplicarle las condiciones para un texto narrativo natural planteadas por van Dijk, razón por la cual podríamos afirmar que dicha obra se inscribe dentro de la categoría denominada como narrativa natural o de no ficción, es decir, aquellas narraciones que son consideradas como verdaderas.

Por lo que hemos podido observar a través del anterior análisis y la pequeña sinopsis, nos hemos dado cuenta de cómo la obra de María Eugenia Vásquez en cierta medida sigue aquel patrón utilizado por Rousseau en *Las Confesiones*, obra que como sabemos es una de las que inauguran el género autobiográfico. De esta manera observamos en *Escrito para no morir*, una exacerbada narración de la intimidad, ante la cual se confunden las fronteras que dividen lo público de lo privado al igual que ocurre en *Las confesiones*, en las cuales observamos por primera vez en la literatura:

El surgimiento de esa voz autorreferencial (“yo solo”), su primeridad (“Acometo una empresa que jamás tuvo ejemplo”), la promesa de una fidelidad absoluta (“Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza, y ese hombre seré yo”), y la percepción acendrada de un *otro* como destinatario, cuya adhesión es incierta (“Quien quiera que seáis... Os conjuro... a no escamotear al honor de mi memoria, el único momento seguro de mi carácter que no ha sido desfigurado por mis enemigos”). Trazaban con vehemencia la topografía inicial del espacio autobiográfico moderno. (Arfuch, 2002:42, 43)

De una manera similar advertimos en *Escrito para no morir*, cómo la autora hace uso al igual que Rousseau de esa voz autorreferencial, es decir, la utilización de la primera persona

Soy mujer y milité por más de dieciocho años en un grupo insurgente, el Movimiento 19 de abril, M-19. La decisión de renunciar a la militancia que constituyó durante tanto tiempo la razón fundamental de mi existencia, me dejó ante la vida como si esta fuera una hoja de papel en blanco. (Vásquez, 1998:13)

Nací en Cali el 24 de julio de 1951. Me encantaba decir que compartía con el libertador Simón Bolívar la fecha de natalicio.

Mi nombre lo escogió Humberto, mi hermano mayor. Me llamó María Eugenia, quizás porque estaba de moda (*Ibíd: 25*)

Pero a diferencia de Rousseau quien nos prometía una fidelidad absoluta María Eugenia desde un comienzo nos aclara que lo importante no es reproducir exactamente los acontecimientos porque:

El texto autobiográfico, como recuento de la vida de una persona, es una construcción donde lo relevante no es reproducir exactamente los hechos sino indagar por los patrones que llevan a la distorsión de esos hechos, encontrar el significado del trabajo de la memoria como un campo en renovación y construcción continua controlado por la voluntad humana. (*Ibíd: 20*)

Así como también al igual que Rousseau está consciente de que su relato está dirigido a un *otro* o a un destinatario:

En la autobiografía se elabora una memoria para algo o para alguien. En esa medida, no hay memorias ingenuas, la memoria tiene una finalidad, un poder, en tanto reconstruye el pasado para hacer que se oiga su voz acallada por diversas circunstancias. (*Ibíd: 17*)

Resulta interesante destacar que al igual que Rousseau, María Eugenia Vásquez quiere lograr a través de la obra una cierta complicidad entre el lector y ella. Precisamente por la sinceridad expresada a través de esta retórica de lo íntimo, es decir, que quiere que el lector llegue a identificarse con ella, o que por lo menos comprenda y tenga una nueva visión de la gente que hace la guerra, como personas que al igual que nosotros tienen una vida, sentimientos, amigos, familia, etc. Como podemos evidenciar a través de la siguiente cita:

En las noches o en las tardes de domingo, durante la siesta obligatoria, empezaba la reconstrucción de los más bellos momentos, los sitios y las personas que habían quedado en la memoria. Quieta en un rincón, unía fragmentos hasta lograr la nitidez del recuerdo, y en ese pequeño espacio cuadrado se reproducía un ayer con sus voces, sus palabras, la tibieza desatada por las sensaciones. Eran pedazos de mundo atrapados de nuevo. Todo mi cuerpo poseía memoria de huellas amorosas y guardaba en el tacto imágenes como si fuera ciega, delicias que devuelven la alegría por instantes, mientras se revive el pasado. (Vásquez, 1998: 292)

En el anterior fragmento podemos observar como María Eugenia nos muestra un lado totalmente diferente de la mujer fuerte que nos viene a la mente cuando pensamos en una guerrillera, porque nos está mostrando uno de sus lados más íntimos cuando en medio de la soledad y la tristeza de la cárcel lo único que

le queda es recordar aquellos días en que fue feliz. Así como también trata de sensibilizar al lector para que comprenda que las mujeres guerrilleras o en este caso las que se encontraban en la cárcel generalmente eran víctimas de determinados abusos, los cuales en la mayoría de los casos las habían llevado a actuar de manera incorrecta

Casi todas tenían una historia personal de relaciones afectivas y sexuales violentas. Varias se iniciaron con una violación o el abuso de hombres adultos de su propia familia; otras formaron pareja con varones que las golpeaban o que cortaban su cuerpo para accederlas carnalmente. La cotidianidad transcurría entre peleas, gritos, violencia y más violencia, atravesada por alcohol y droga. (*Ibíd*: 327,328)

Así como también nos muestra como los guerrilleros también sienten y muchas veces no se encuentran a gusto cuando por ejemplo matan a alguien, ya que por lo general lo hacen en contra de su voluntad, al contrario de lo que la mayoría de la gente piensa

--¡Lo matamos! ¡Lo matamos! Y era un muchacho, un trabajador, estaba desarmado- me repetía con angustia.

No sabía que decir. Me indignó esa muerte absurda. Sentí rabia con el imprudente que disparó sin necesidad, quise regañar a Manuel como responsable, me reproché por no haber ido yo. Manuel se pasaba la mano por el cabello, con impaciencia, como para despejar aquella imagen. Me afligió él. Pensé cómo estaría el patrón. No podía reprenderlos; era un momento crucial en su vida. Sólo podía tratar de hacerlo menos duro, pero recordé que era su jefe; no podía abrazarlo y llorar con él. Puse mi mano en su brazo. (*Ibíd*: 346,347)

A través de las anteriores citas pudimos darnos cuenta cómo se expresa en la obra *Escrito para no morir* esa cercanía o intimidad a través de la cual la autora busca una identificación entre ella y el lector. Por lo tanto resulta importante destacar que María Eugenia se encuentra consciente de ello, por lo cual a lo largo de este trabajo nos apoyaremos muchas veces en la María Eugenia teorizadora, quien realiza una serie de disertaciones en el prólogo de la obra, es decir, que no nos encontramos ante una escritura ingenua, sino ante una escritura consciente de sus alcances y de sus limitaciones.

Existe un aspecto del que poco se habla en la elaboración textual: la interacción entre la persona que cuenta sus experiencias y la audiencia, sus lectores. Esa audiencia intangible y siempre presente desempeña un papel creativo en la historia. Con ellos, con ustedes, se negocia la ruta de la memoria. Por eso desde el comienzo pensé en quienes hoy leen mi relato, en lo que deseaba decirles y en lo que podría ser útil de mi experiencia, de cara a un futuro de convivencia democrática, en el cual quepamos todos. Por eso quise mostrarles que tenemos piel y no solamente coraza, que estamos más cercanos de lo que se cree, que soñamos muchas veces lo mismo y, además nos correspondió pararnos en el mismo pedazo del planeta, así que es tiempo de mirarnos cara a cara para descubrirnos. (*Ibíd*: 19)

Como pudimos observar anteriormente, uno de los aspectos de mayor importancia en el relato autobiográfico, es el lugar otorgado al otro, es decir, a ese lector que se presupone inclemente y a quien se pretende exorcizar desde la interpelación inicial. Lo que no ocurre en la narrativa artificial porque el autor sabe que lo que está relatando son hechos que se encuentran bastante alejados de la realidad, y por lo tanto no le interesa si el lector cree verdadera o no la historia. A diferencia del relato autobiográfico en el cual el autor relata su propia vida, es decir lo que él considera verdad, preocupándose porque el lector asuma como verdadero lo que está leyendo.

Ahora bien, partiendo del concepto que maneja Lejeune sobre autobiografía “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975:14 en Arfuch, 2002: 45), podríamos afirmar entonces que en la autobiografía y específicamente en *Escrito para no morir*, se parte de un reconocimiento inmediato por parte del lector de un “yo” que es a la vez un “yo” de autor y de personaje. Como sabemos María Eugenia es la misma persona que protagoniza los hechos de la historia y es a su vez quien los narra, por lo cual los hechos narrados deberían ser cercanos a la verdad, pero es importante destacar que ante la presencia de estos dos “yo”, es decir, el de autor y personaje, nos podemos encontrar muchas veces ante la interrogante: Cuál “yo” es el que está diciendo “yo”. Por lo que Lejeune llega a:

...proponer diversas alternativas hasta anclar en el *nombre*, lugar de articulación de “persona y discurso”: nombre, firma, autor. Pero tampoco aquí se ha llegado a puerto seguro: están los seudónimos, los desdoblamientos, los cruces pronominales-pasaje a la segunda, tercera persona...

Es ante la manifiesta imposibilidad del anclaje factual, “verificable”, del enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar un dilema filosófico que atraviesa la historia de lo autobiográfico, propone la idea del *pacto autobiográfico* entre autor y lector, desligando así creencia y verdad. “Pacto (contrato) de identidad sellado por el nombre propio” (Arfuch. 2002: 45,46)

Partiendo de la teoría de Lejeune sobre el pacto autobiográfico, podríamos observar cómo María Eugenia Vásquez en *Escrito Para No Morir*, asume ese compromiso de contar su vida, o mejor dicho una parte de la misma dentro de un espíritu de verdad. El simple hecho de que la autora decida escribir una autobiografía en vez de por ejemplo una novela es muy significativo, porque el autobiógrafo de alguna manera promete que lo que él va a relatar en ese texto, en este caso *Escrito Para No Morir*, es verdad, o por lo menos lo que él considera como verdadero. Por lo tanto al asumir dicho pacto María Eugenia se convertirá en una especie de historiadora o periodista, es decir, que tratará de relatar los acontecimientos de su vida de una manera objetiva. Aunque puede ser que no siempre ocurra.

Ante este pacto autobiográfico, en el cual se promete decir la verdad, pueden surgir diversas interrogantes como ¿cuán real será la persona del autobiógrafo en su texto? ¿hasta qué punto podrá hablarse de una identificación entre autor, narrador y personaje?, o simplemente ¿cuál es el umbral que separa a la autobiografía de la ficción? Ante lo cual como exponíamos en el capítulo anterior Starobinski dirá que en esta forma autobiográfica o de confesión y pese al deseo de sinceridad, el contenido de la narración puede escaparse, perderse en la ficción, sin que nada sea capaz de detener esta transición de uno a otro plano. Más allá del nombre propio, el narrador es otro diferente al que ha protagonizado lo que va a narrar, entonces cómo reconocer las faltas y asumirse en esa otredad. Por lo cual *Escrito para no morir*, permite al enunciador (es decir, María Eugenia) la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir,

la construcción imaginativa del sí mismo como otro, como observaremos a través de la aplicación a la obra de la teoría bajtiniana sobre autor y personaje.

Bajtín no encuentra ninguna identificación posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía. El sujeto que cuenta la historia es diferente al que vivió los hechos, porque de alguna manera el tiempo que separa la vivencia del hecho de su posterior narración repercute en diversos aspectos, como por ejemplo el cambio de pensamientos, de ideales, de conductas, etc, por lo que podríamos afirmar que la María Eugenia que narra *Escrito Para no Morir*, es una persona distinta a la que vivió los hechos y acciones que son relatados en la obra. Como ella misma expone:

Cuento una vida anónima que relaciona una época, una sociedad percibida desde el mundo de la Universidad Nacional, una opción juvenil, las costumbres y los aprendizajes dentro de un grupo guerrillero urbano, el ser mujer en un mundo eminentemente masculino como el de los ejércitos, la resistencia en la cárcel y las incertidumbres del retorno a la vida civil (Vásquez, 1998: 13)

A través de la cita anterior podemos observar cómo María Eugenia nos explica que en la obra narra una vida anónima, es decir, una vida diferente a la que ella vive ahora, porque cuenta un mundo universitario, una vida de guerrillera. Pero quien lo narra es una mujer que se encuentra completamente alejada de ese entorno, una María Eugenia que ha decidido renunciar a ese mundo.

Con esa visita confronté la decisión de dejar la militancia y cerré una etapa de mi vida. Entré y salí del M-19 en los momentos en que decidí oportuno hacerlo, me jugué por el proyecto político hasta cuanto pude, y ahora me iba porque deseaba explorar otros caminos (*Ibíd*: 443)

Como podemos evidenciar, la persona que narra la cita anterior es muy distinta a la persona que expone lo siguiente:

Ninguno de nosotros pensaba que podíamos abandonar la sede de la embajada vivos y sin los compañeros. La consigna de "vencer o morir" condicionaba nuestra existencia, la interiorizamos realmente, asumimos la posibilidad de morir, sabiendo que la cosa más real y bella era vivir (*Ibíd*: 219)

En la primera cita podemos observar cómo habla una mujer madura, que luego de haber pasado por diversas etapas a lo largo de su vida, expresa que abandonó el mundo de la guerrilla porque deseaba explorar nuevos caminos.

Mientras que en la segunda cita observamos a una muchacha que tenía unos ideales y que estaba dispuesta hasta morir si era necesario para defenderlos.

Por lo tanto podríamos estar de acuerdo con la hipótesis de Bajtín en la cual expone que entre el autor de la autobiografía y el personaje no puede existir una identificación aun cuando se trate de una sola persona, porque el factor tiempo entre otras cosas, genera un alejamiento entre la persona que vive los hechos y la persona que los narra. Esto le ocurre fácilmente, por ejemplo, a cualquier persona que quiera contar su adolescencia porque al rememorarla se da cuenta de lo alejado que ahora se encuentra de ese mundo y por lo tanto que es muy complicado llegar a esos sentimientos, es decir, comprende que ahora es una persona diferente a la que fue en el pasado. Por lo cual el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, es decir, que debe lograr objetivarse, poder verse a sí mismo con ojos de otro. Como se evidencia a través de la siguiente cita:

Escribir mi vida para otros, examinarla una y otra vez objetivada en el texto, me permitió reconocer paulatinamente mi condición social, reconciliar pasado y presente (*Ibíd*: 17)

Por esta razón, podríamos pensar que el narrador aun cuando se trate de una autobiografía no está contando los hechos tal como los vivió en su momento. Porque como hemos dicho entre la persona que narra y la que vive los hechos existe un distanciamiento, por lo cual, el narrador puede que omita o que distorsione algunos hechos de su pasado con los cuales no se siente cómodo ahora.

También resulta interesante destacar que esta objetivación¹ que sufre la autora María Eugenia Vásquez al crear *Escrito para no morir*, permite de alguna manera salvar su pasado, porque el texto mismo salva, es decir, ayuda a pasar de una etapa a otra reconciliando su pasado con el presente como se evidencia con el mismo título *Escrito para no morir*, es decir, que se escribe precisamente para que su pasado no sea olvidado.

¹ El término objetivación hace referencia al hecho de que María Eugenia, quien es el sujeto se coloca a sí misma en el pasado como objeto, por lo tanto la autora sería al mismo tiempo el sujeto y el objeto de la obra.

En la medida en que escribía aparecían trazos tenues de una identidad que de tanto repasarlos se ponían de relieve. El escrito y yo nos influimos mutuamente, nos afectamos siempre. Gracias a este ejercicio, encontré sentidos y explicaciones antes invisibles. Supe que la vida tiene razones y sinrazones y que no vale la pena juzgar, sino entender. Pero lo más importante fue que puede encontrar en mi pasado la fuerza de una identidad que me sacó de la nostalgia. (Vásquez, 1998:17)

Como ya hemos hecho alusión anteriormente a lo largo de este trabajo, las diversas formas que integran el espacio biográfico poseen un rasgo en común, porque todas ellas cuentan una historia o una experiencia de vida. “se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, *la narrativa*” (Arfuch, 2000: 87), razón por la cual dichos relatos deben estar sujetos a ciertos métodos compositivos, entre los cuales destacan el de la temporalidad “En efecto, ¿qué otra cosa supone la atribución autobiográfica, sino el anclaje imaginario en un tiempo ido, fantaseado, actual, prefigurado?” (*Ibíd.* 87)

Al hablar de los tiempos verbales que predominan en *Escrito Para no Morir*, es necesario hacer referencia a que esta, al igual que muchas otras autobiografías es un intento por recobrar un tiempo pasado, es decir, ido. Por lo tanto en *Escrito Para no Morir*, podríamos encontrar ese tiempo, que Benveniste denominó tiempo crónico, el cual consistía en una especie de mezcla entre el tiempo socializado en el calendario, instituido como cómputo con un “punto cero”, axial simbólico, el nacimiento de Cristo, de Buda o de algún soberano y el tiempo lingüístico, el cual se despliega únicamente en el marco de la enunciación, no ya como una manifestación individual, sino intersubjetiva porque pone en correlación presente, un “yo” y un “tú” (mi hoy es tú hoy). En el momento en que María Eugenia relata su pasado, está haciendo que ese lector o ese tú, se traslade junto a ella a ese tiempo ido a través de sus recuerdos, por tanto al leer *Escrito Para no Morir*, nos sumergimos en el tiempo del relato o de la narración, es decir, que nosotros también de alguna forma nos trasladamos al tiempo en que se narran los hechos. A través de la siguiente cita podremos observar como María Eugenia rescata su pasado y a través del recuerdo vuelve a vivir y a tener los mismos sentimientos que experimentó en aquel momento.

Aún hoy, cuando rescato del recuerdo las imágenes, llega con toda su fuerza la alegría. En medio de aquel ambiente festivo volvía a ver a Iván Marino con Fany, su esposa, y los niños que ya eran hombres (Vásquez, 1998: 353)

Es precisamente esa sensación y esa vuelta al pasado lo que caracteriza al relato autobiográfico, nos traslada a un tiempo ido o fantaseado, que en este caso María Eugenia trata de recobrar a través de la memoria y por medio de la escritura nos los hace llegar a nosotros los lectores.

Para iniciar una expedición al pasado, como lo requería el trabajo, fue necesario pulsar el recuerdo y echar a andar el engranaje de la memoria. Así imágenes antiguas se activaban con cualquier apoyo sensorial o emocional y aparecían en el momento y lugar menos esperados como una avalancha incontenible (*Ibíd.*: 15)

Por lo tanto este tercer tiempo es una mezcla de realidad y ficción, porque de alguna forma en él convergen tanto el tiempo real o tiempo histórico, el cual lo podemos observar a través de fechas de hechos reales y el tiempo ficticio el cual está determinado por el recuerdo y por ende por la temporalidad psíquica de María Eugenia, es decir, que este tiempo no es objetivo, por lo cual no puede ser comprobable a diferencia del tiempo real. Esta mezcla puede ser observada en el siguiente fragmento cuando María Eugenia expone:

No podría hablar de tiempos precisos porque los procesos son caprichosos, pero años después de amasar mis recuerdos, de calibrar las ausencias, de confundir vida y muerte, encontré en el tiempo un hilo conductor para ordenar la memoria. Así nació el texto autobiográfico. (*Ibíd.*: 16)

O cuando escribe:

Muy despacio comencé a armar mi cuento, a tejer la memoria y a darle sentido, a matizarla de grises y colores. Mi relato no constituye un todo homogéneo; por el contrario, presenta vacíos, rupturas y discontinuidades propias de la dinámica entre olvido y recuerdo, de las texturas de la vida, de las contradicciones conmigo misma y la intencionalidad de la memoria que iba elaborando. (*Idem*)

De esta forma podemos observar como a través de la obra se teje una red de ficción, porque como la misma María Eugenia expresa, no se puede hablar de tiempos exactos o precisos. Así como también existen huecos o vacíos a lo largo

de la historia, es decir, que hay partes de su vida que han sido omitidas, bien sea por el olvido o por un proceso de selección de la autora. Como podremos evidenciar a través de la siguiente cita:

La pesadilla de los interminables días siguientes es mejor dejarla en un compartimiento de la memoria donde no husmeo para mantener controlados los sentimientos de desasosiego. La tortura, sin importar su grado de sofisticación ni la intensidad de dolor o terror que produzca, es una práctica orientada a quebrar la dignidad de los seres humanos. Nada hay más aberrante que someter por la fuerza a una persona, la impotencia lastima lo más profundo del ser. Quiero olvidar esas sensaciones que asocio con el paso por un túnel estrecho, sin tiempo y sin otra noción de vida que el sufrimiento del mismo cuerpo. (*Ibíd*: 247)

Por lo que podemos concluir que en la obra *Escrito Para No Morir*, no se narran los hechos de una manera exacta tal como ocurrieron, sino que han sido reconstruidos por la autora, por lo cual muchos acontecimientos podrán haber sido obviados en la narración, y muchos otros distorsionados un poco por el juego entre olvido y recuerdo.

En la memoria autobiográfica, los olvidos, las incoherencias, las inexactitudes, las distorsiones o los falsos recuerdos también dicen cosas: es preciso seguirles la pista. El olvido realiza su trabajo en la memoria, puede ser fuerza devastadora, salvadora o renovadora, actúa como límite para el recuerdo, es a la vez, sabio y cruel. (*Ibíd*: 20)

Ahora bien, siguiendo con el tema del tiempo en *Escrito Para no Morir*, es necesario destacar que al realizar la lectura de la obra, podemos observar cómo a lo largo de la misma predominan los tiempos verbales del grupo II (siguiendo la clasificación de Weinrich), es decir, los tiempos del mundo narrado, como lo son por ejemplo el pretérito y el copretérito, como podemos evidenciar en el siguiente fragmento:

Los pequeños *éramos* felices. El profesorado lo *componían* mujeres muy especiales que nos *hacían* sentir personitas importantes a todos, incluso a Isabelita Garza, la retardada mental que se *alzaba* la bata en clase para mostrarnos los calzones (*Ibid*: 40)

A lo largo de toda la obra observamos cómo al igual que en la anterior cita, predominan los tiempos en pretérito y copretérito. Como sabemos el uso de los tiempos verbales pertenecientes al grupo II, origina de alguna manera que el lector adopte una posición cómoda o una actitud relajada ante la narración. Los mismos

nos remontan a un tiempo lejano o a un pasado ya ido. Es decir, todo lo contrario de lo que ocurre con la utilización de los tiempos verbales del grupo I, los cuales provocan una sensación de tensión en el lector, porque utilizan un discurso dramático. Tratan temas que de una u otra forma afectan directamente al lector.

Si nos concentramos en el tema del espacio biográfico, en relación con el denominado de ficción, es necesario resaltar que gran parte de la crítica se encuentra de acuerdo en que ambos presentaban los mismos métodos de ficcionalización, pero se diferencian básicamente por la naturaleza de los hechos involucrados, porque la biografía presenta hechos verdaderos, es decir, que realmente existieron, mientras que los otros son producto de la invención por el tratamiento de las fuentes y los archivos.

En cuanto a lo biográfico, en tanto a los “hechos” de la vida de alguien reclaman igualmente una historicidad de lo “sucedido” ¿en qué dirección se inclinará la balanza? Parecería que los géneros canónicos –biografías, autobiografías, memorias, correspondencias- jugaran un juego doble, a la vez historia y ficción – entendida esta última menos como “invención” que como *obra literaria*-, integrándose así, con este estatus, al conjunto de una obra de autor – en el caso de escritores- y operando al mismo tiempo como testimonio, archivo, documento, tanto para una historia individual de la época. (Arfuch, 2002: 91)

Por lo cual podríamos observar que la obra *Escrito Para no Morir*, está construida mediante un proceso que toma ciertos datos de la historia oficial, es decir, aquellos hechos que han sido catalogados como históricos, debido a que los mismos han sido documentados en diversas fuentes como periódicos, noticieros, etc. y en base a ellos se elabora la obra artística literaria, pero igualmente a lo largo de la obra se presentan una cantidad de hechos que no pertenecen a la historia oficial, porque los mismos están vistos desde el punto de vista de los excluidos que en este caso serían María Eugenia y sus compañeros, es decir, que constituirían la otra mirada de la historia, con lo cual no queremos decir que la mirada oficial sea más real que la mirada de María Eugenia, pero por ser la historia oficial la que se encuentra documentada y por ende la que puede ser comprobada con mayor facilidad, en este trabajo de investigación nos basaremos en estos hechos para demostrar el apego de la obra autobiográfica a la realidad.

Razón por la cual a continuación se presenta un cuadro que recoge los hechos históricos comprobables que se presentan a lo largo de la obra.

FECHA	LUGAR	ACONTECIMIENTO
1971	Universidad Nacional de Bogotá	Expulsión del rector por el estudiantado y posterior toma de la universidad
Septiembre de 1977	Colombia	Paro cívico durante el gobierno de López Michelsen
Marzo de 1979		Primer foro por los derechos humanos
27 de febrero 1980		Toma de la embajada de República Dominicana, por miembros del M-19
1982	Colombia	Se proclama la ley de amnistía, la cual cubría automáticamente todos los procesos por delitos políticos
Abril de 1983	Entre Santa Marta y Panamá	Muerte de Jaime Bateman
17 de enero de 1984		Robo de la espada de Bolívar por miembros del M-19
Agosto de 1984		Se celebran durante el gobierno de Belisario Betancur, los acuerdos de cese al fuego y se inauguran las mesas de diálogo
Diciembre de 1984		El ejército rompe el acuerdo de paz, atacando el campamento de Yarumales, donde se encontraban concentradas las fuerzas de Pizarro
26 de julio de 1985	Habana, Cuba	Se celebra la reunión continental sobre la deuda externa

1986		Pizarro queda como comandante del M-19
------	--	--

Es preciso hacer la aclaración de que los hechos presentados anteriormente son considerados como datos históricos porque han sido documentados como tales, luego de ser sometidos a un proceso de investigación realizado por un historiador, a través del cual los datos son ubicados dentro de un período o de una fecha específica y como ocurridos en un lugar determinado. De igual forma debemos estar conscientes de que el historiador está al tanto de que la lectura que él ha realizado sobre los hechos ocurridos en un determinado período en cierta forma no es definitiva y que además en ella no lo dice todo, así como también sabe que es probable que puedan existir documentos que se le han escapado, o simplemente ha ignorado hechos o relatos que pueden alterar su visión del hecho. Por lo tanto debemos estar conscientes de que la historia por lo general está narrada desde un solo punto de vista (el del historiador) lo que le otorga cierta subjetividad, aun cuando dicha ciencia se base en un riguroso método científico de investigación. Cada época tiene su propia visión de la historia, y por lo tanto el cambio mismo de las circunstancias va ocasionando diversas transformaciones, no sólo en la visión que se tiene del pasado, sino también en su forma de estudiarlo. Por lo tanto si la circunstancia individual influye, en lo que se sabe del pasado y en el modo de aprehenderlo, es casi imposible pedirle al historiador que se despoje por completo de su personalidad cuando estudia temas tan relacionados con su persona. Por lo cual la subjetividad de la historia resulta hágase lo que se haga inevitable, lo que el historiador debe procurar por todos los medios (apoyándose en sus métodos y técnicas de trabajo) es evitar que dicha subjetividad desvirtúe su trabajo en vez de aprovecharse de ella.

Por esta razón debemos estar conscientes de que los hechos políticos que han sido presentados anteriormente en el cuadro, son considerados históricos porque han sido ubicados en una fecha específica y como ocurridos en un

determinado lugar, luego de ser sometidos a un exhaustivo proceso de investigación llevado a cabo por un historiador, pero como ya hemos expuesto anteriormente están presentados desde un solo punto de vista (el del historiador), por lo cual la visión de los hechos podría cambiar si se mirase desde un punto de vista diferente. Pero guiándonos por el punto de vista que es presentado en el cuadro, podríamos decir que es por medio de estos hechos, los cuales pueden ser comprobados porque se encuentran documentados en diversas fuentes independientes entre sí como periódicos, revistas, documentos del gobierno, etc, que observamos que la obra autobiográfica narra hechos reales y por lo tanto estos hechos históricos son los que de alguna manera anclan al relato autobiográfico a la realidad.

Al enfocarnos en el tema de la identidad narrativa, surgen varias interrogantes, como por ejemplo” ¿Cómo aproximarse a ese entrecruzamiento de las voces, a esos yo que inmediatamente se desdoblan, no sólo en tú sino también en otros?” (Arfuch, 2002: 95). Para lo cual resultan interesantes las ideas expuestas por Benveniste en uno de sus ensayos sobre la subjetividad. El autor afirma que el hombre en cuanto es en el lenguaje y por el lenguaje es como se convierte en sujeto. Es decir, que esta subjetividad sería la capacidad que tiene el locutor (en este caso María Eugenia) de plantearse como sujeto.

Posteriormente Benveniste continúa refiriéndonos que la conciencia de sí no es posible, más que si se experimenta por contraste, es decir, que no empleamos un "yo" sino únicamente cuando nos dirigimos a alguien que en la alocución funciona como un tú, por lo tanto el lenguaje es posible porque cada locutor se coloca como sujeto y remite a sí mismo como un yo en su discurso. Razón por la cual este yo remite a otra persona que exterior a mi se vuelve mi eco al que digo tú y me dice tú.

Lo que quiere decir, que *Escrito Para no Morir*, nace por la necesidad que tiene María Eugenia de contar su vida, por lo cual, se convierte en un "yo", que se dirige a un tú, que en este caso seríamos nosotros los lectores, como podemos comprobar a través de la siguiente cita:

Cuando una persona narra su vida y otra u otras la escuchan o la leen, la protagonista siente que existe: se siente. Ese, por sí solo, es para mí un buen comienzo (Vásquez, 1998: 13)

Por lo cual Benveniste expone que no habrá ningún otro testimonio objetivo, más que el que da un sujeto sobre sí mismo. Pero igualmente debemos tomar en cuenta que es precisamente este yo, quien a su vez se desdobra en otros en el relato autobiográfico. Es decir, que es María Eugenia, quien en *Escrito Para no Morir* se transforma en un "yo" que cuenta a un "tú" sus experiencias, pero también es ella quien asume la voz de todos los otros personajes en el relato, es decir, tanto de amigos como de enemigos, razón por la cual sería muy difícil creer que dicha narración es completamente objetiva. La misma está siendo contada desde un sólo punto de vista, que no es otro que el de María Eugenia, porque la obra se construye desde su recuerdo. Por lo cual la subjetividad acerca la obra al terreno de la ficción más que al de una copia fiel o exacta de la realidad.

Ahora bien, si nos enfocamos en el tema de la voz del otro debemos resaltar que en la obra *Escrito para no morir*, nos encontramos frente a la idea del discurso ajeno, es decir, del discurso dentro del discurso o del enunciado dentro del enunciado, lo que nos situaría frente al “desdoblamiento de la palabra que asumimos en tanto enunciadorees – y simultáneamente, ante la *percepción* activa de la palabra del otro” (Arfuch, 2002: 192). Por lo cual Arfuch se plantea una serie de interrogantes como por ejemplo: ¿cómo se debe percibir el discurso del otro? O “¿cómo *vive* el enunciado ajeno en la concreta conciencia del discurso interno del receptor?”.(Ídem).

Trabajo sobre la diferencia que lleva al reconocimiento del “enunciado autorial”, y por lo tanto, a la autorreflexión sobre los modos de asumir y retomar la palabra del otro (estilo indirecto, directo, cuasidirecto), sea desde una posición de autoridad centrada, fonológica, o permitiendo asomar la multiplicidad de lenguas y voces, dejando “*palpar* (en el enunciado) *el cuerpo del discurso ajeno*. (Voloshinov/Bajtín, [1929] 1992:155 en Arfuch, 2002:192).

Por lo que podemos observar que en la obra *Escrito Para no Morir*, la autora hace uso del estilo directo para reproducir el discurso ajeno a lo largo de la narración, como podemos evidenciar a través de la siguiente cita:

- ¿Compañera, usted no está embarazada?
- Si
- ¿Cuántos meses tiene?
- Tres, ¿Por qué?
- Porque estos ejercicios no convienen en su estado. Puede retirarse (Vásquez, 1998:112)

Como pudimos observar en el fragmento anterior, el estilo directo reproduce las conversaciones o los pensamientos de algunos personajes (de una manera objetiva y apegada a la realidad), así como también es importante señalar que la reproducción directa cobra vida y naturalidad, porque la misma es enriquecida con los elementos expresivos de la lengua, como por ejemplo: exclamaciones, interrogaciones, etc. Igualmente resulta importante señalar que la historia que María Eugenia nos cuenta ocurrió hace algunos años, por lo tanto resulta un poco difícil creer que ella se acuerde de palabras textuales dichas por algunos personajes. Por el contrario, es mucho más fácil pensar que el estilo directo sea un recurso utilizado por María Eugenia para darle a su obra un toque de realidad y para que el lector crea que lo que está leyendo de verdad ocurrió. Por lo tanto el estilo directo más que acercar la obra al campo de la realidad como comúnmente se cree, la acerca a la ficción.

Como ya ha sido expuesto en el capítulo anterior, Todorov muestra que los géneros hoy en día no siguen patrones o reglas tan rigurosos como por ejemplo seguían los géneros antiguos, sino que por el contrario en la actualidad un signo de auténtica modernidad en un escritor podría ser el no obedecer más a la diferencia entre los géneros literarios. Así como también el autor expone que los géneros más que nada existen como “<<horizontes de expectativas>> para los lectores, y como <<modelos de escritura>> para los autores” (Todorov, 1978:53). Es decir, que en este caso la autora María Eugenia Vásquez, escribe siguiendo un patrón o amoldándose a los parámetros establecidos para el género autobiográfico, lo cual no implica que la autora esté necesariamente de acuerdo con ellos o que los siga rigurosamente, porque como ya hemos mencionado la trasgresión de los géneros es algo muy común en la actualidad, mientras que por otra parte los lectores realizan su lectura en función del sistema genérico que ellos

conocen “mediante la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente mediante el decir de la gente; sin embargo no es necesario que ellos estén conscientes de este sistema” (*Ibíd*: 53). Es decir, que si bien la autora María Eugenia Vásquez está determinada por el género que ella escogió para desarrollar su obra, el cual no es otro que el autobiográfico, los lectores de la misma manera están determinados por el género. Desde el momento en que ellos deciden leer el libro tomando en cuenta que la portada indica que es una autobiografía, adoptan una actitud totalmente distinta a la que tendrían si estuviesen leyendo por ejemplo una novela, porque al estar conscientes de que van a leer un relato autobiográfico los lectores están dispuestos a creer que lo que el autor relata ocurrió realmente, es decir, que aceptan el pacto autobiográfico que mencionaba Lejeune. Lo que quiere decir que tanto lector como autor tienen las mismas expectativas porque ambos se mueven en una misma tradición que ha sido fijada por los géneros.

Ante lo cual resultan interesantes las ideas de Wolfgang Iser, cuando expone que la realidad de los textos literarios no se basa en reproducir realidades existentes, sino más bien se centra en preparar intuiciones de la realidad, por lo cual afirma que el pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más grandes que se dan en la literatura, porque “La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad” (Iser, 1989: 136), por lo cual el autor continúa exponiendo que si el texto no produce objetos reales, quiere decir que obtiene su realidad gracias al lector, es decir, que las situaciones mundanas son siempre reales a diferencia de los textos literarios que son siempre ficticios. Por lo cual ellos no están radicados en el mundo sino en el proceso de lectura, es decir, que a medida que el lector recorre las páginas del texto literario, las juzga tomando como base su propia experiencia a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto trasmite. Ante lo cual aparecen dos posibilidades extremas de reacción: o surge el mundo del texto como fantástico porque contradice a las creencias o hábitos del lector, o aparece como banal porque se corresponde perfectamente con ellos, por lo tanto el texto literario ni se corresponde completamente a los objetos reales del mundo, ni a las experiencias del lector, lo que origina una especie de indeterminación.

Esta indeterminación se convierte en la base de una estructura textual, en la cual se ha contado siempre con el lector y es precisamente aquí en que los textos literarios se diferencian de aquellos que formulan una verdad, porque éstos son por su estructura independientes de los lectores. La verdad que proponen o formulan existe más allá de la conciencia del lector, mientras que en los textos literarios su intención no está expresamente expuesta, por lo que la misma queda formulada en la imaginación del lector, es decir, que posee su realidad no en el mundo de los objetos, sino en la imaginación de sus lectores.

Tomando como base esta teoría de la indeterminación propuesta por Wolfgang Iser, podríamos concluir que por más que María Eugenia nos presente su obra como verdadera, es decir, como un relato de hechos que ella vivió y que realmente ocurrieron y aunque nosotros mediante este trabajo de investigación tratemos de demostrar que la obra se acerca más a la ficción que a la realidad, la última palabra la tiene el lector, ya que por ejemplo, la obra no va a originar la misma reacción en un lector que haya sido un guerrillero, o que en cierta forma esté familiarizado con ese entorno, porque de alguna manera él tendrá una mayor experiencia para juzgar si los hechos que se relatan son verdad o ficción. Él conoce más ese mundo porque ha vivido en él, mientras que una persona que no esté familiarizada con ese entorno probablemente tome como verdadero los hechos relatados. No posee ningún patrón de referencia para juzgar si los mismos se acercan a la realidad o la ficción y tomando en cuenta que la autora promete que los hechos relatados son verídicos probablemente el lector decida creerle a María Eugenia. Es decir, que en última instancia será el lector quien juzgue como realidad o como ficción el contenido de la obra, por lo tanto cada lector tendrá una percepción distinta de la misma.

Como mencionábamos anteriormente, en los últimos tiempos se ha visto un incremento en la producción de los llamados métodos autobiográficos (relatos de vida), en los cuales se mezclan diversas disciplinas como por ejemplo la antropología, la sociología, la lingüística, etc. A pesar de que presentan diversas formas de trabajo de campo, al final todas producen objetos textuales o

discursivos, no muy diferentes unos de otros, así como tampoco de los géneros literarios canónicos, es decir, autobiografías, diarios personales, testimonios, etc.

Los usos científicos considerados en sentido amplio como “biográficos” exceden ya la tradicional demarcación de un “método” y aún, de un “enfoque”, para articularse, en el espacio que venimos delineando, a otras formas narrativas en un constante proceso de hibridación. Formas que, desde la orilla más clásica de la indagación sobre *la voz del otro*- la de la etnografía, la antropología- fueron definidas como “para-etnográficas” (Clifford, 1988) y cuyo despliegue es bien reconocible en el horizonte contemporáneo: “géneros de la historia oral, la novela de no-ficción, el ‘nuevo periodismo’, la literatura de viajes y el film documental (Clifford, 1998:24 en Arfuch, 2002:176)

Es precisamente ese afán de darles voz a los protagonistas, lo que lleva a las ciencias sociales a esa vuelta hacia lo biográfico. Gracias a esa percepción de la vida y de la identidad, tanto de uno mismo y de los otros, como una unidad aprehensible y transmisible se origina una especie de hilo que se desarrolla en una sola dirección, que no es otra que la ilusión biográfica. Si dicha ilusión es indispensable para la propia vida y por ende para la afirmación del yo, el investigador debe estar consciente de ello, es decir, que debe tomar conciencia de la imposible narración de uno mismo, así como también de todas las ficciones que contiene una autobiografía.

Pasando al ámbito sociológico, resulta interesante destacar, que la obra *Escrito para no morir*, presenta una mirada de la guerra desde un punto de vista distinto al que siempre se ha estudiado, porque nos presenta el conflicto colombiano desde una visión minoritaria que no es otra que la mirada femenina, es decir, de la mujer guerrera:

Hay un aspecto que considero necesario destacar: la memoria cultural no es homogénea, tiene fisuras y una de ellas se relaciona con la identidad de género. Ser mujer, en un campo evidentemente masculino como el de los ejércitos, resulta muy conflictivo. Al relatar mi vida, fui descubriendo como ciertos elementos cuestionan el poder dentro de una organización que, pese a romper muchos esquemas sociales vigentes e innovar, incluso, en la práctica política de la izquierda tradicional, mantuvo contradicciones con el sentido de equidad frente a las mujeres y, en el mejor de los casos, destacó o afianzó en nosotras virtudes compartidas con los roles femeninos tradicionales. (Vásquez, 1998:18,19)

Yo fui soldado. Mi calidad de mujer por definición biológica no me estorbó, pero tampoco fui muy consciente de lo que ello significaba en un mundo que nos homologaba en torno de las ideologías. Pesaba más la igualdad que la diferencia (Vásquez, 1998: 435,436)

Exploté mi condición femenina con propósitos conspirativos: ser mujer me servía para despistar, eludir requisas y conseguir información. Sobre todo, los más machos, los que nos subvaloraban, no nos concedían el estatus de enemigos suyos, ventaja que nosotras aprovechábamos. Pero si descubrían que habíamos penetrado en su terreno, el de la guerra, eran implacables. Nos castigaban doblemente, como subversivas y como mujeres. (Vásquez, 1998:436)

Para comprender un poco mejor la situación es necesario aclarar que desde el punto de vista sociológico se puede definir la guerra como:

Lucha armada entre masas humanas organizadas que se consideran soberanas políticamente y desde el punto de vista ético, autorizadas para hacer valer sus derechos por la fuerza; derechos que según ellos no son reconocidos ni respetados por sus adversarios armados (Prat, 1960:137).

Pero en el caso de Colombia la guerra se presenta como un tipo de conflicto armado interno. Es decir, una especie de guerra civil, la cual se caracteriza por ser una lucha que:

se libra entre secciones distintas de un mismo cuerpo político, con frecuencia tales guerreros adoptan la forma de rebelión, en cuyo caso la soberanía política de un grupo es más una cuestión de convicción, de aspiración y de teoría que de realidad (*Ibíd*: 138).

Históricamente en la guerra se suelen enfocar los sucesos políticos y los grupos sociales que se enfrentan sin tomar en cuenta cómo afectan estos conflictos a sus comunidades. Generalmente los enfrentamientos bélicos se estudian desde el “punto focal” del sujeto masculino que se exalta en la guerra por sus hazañas dentro de la misma. Sin embargo, existen visiones periféricas de los conflictos armados, tales como la mirada de la mujer y la experiencia infantil, que permiten conocer de manera distinta cómo las guerras afectan a la familia, porque muchas veces la disuelven creando odio entre sus integrantes y otras veces constituyen una salida para algunos de sus miembros, quienes ante la terrible situación económica se unen a ella para buscar una mejor vida.

Miguelito era, entre todos, el más consentido, tal vez por su figura menuda con cara de viejito, señal de desnutrición crónica, o porque se ganaba a las mujeres con ternuritas y carantoñas. Decía tener trece años, pero parecía de ocho. Su mamá fue a visitarlo al campamento y él hizo un recorrido para presentarla a todos sus amigos. Una mujer pequeña y huesuda, con el rigor de la vida reflejado en la cara. No venía, como pensamos muchos, para llevarse a Miguelito, sino para traernos al menor de sus hijos, porque su paga como lavandera no le alcanzaba para mantenerlos y los niños tenían que rebuscarse el sustento en la calle. En cambio según ella, con nosotros aprendían “cosas buenas” y recibían cariño. La guerrilla era preferible al peligro de la calle. (Vásquez, 1998:364)

Por ello el testimonio de María Eugenia Vásquez en *Escrito para no morir*, constituye un ejemplo de la visión periférica que permite acercarnos de manera histórica a un conflicto armado. Como podemos evidenciar claramente a través de la siguiente cita:

Las memorias oficiales manejan el olvido para ocultar a personas o sectores sociales e imponer su versión legitimadora. Pero desde los excluidos también se construyen memorias que interpelan las diversas formas del poder. Hoy en día, sectores tradicionalmente invisibles para el conjunto del país, como las mujeres, los negros, los indios, los jóvenes y los habitantes de la calle se han propuesto llenar de palabras sus silencios y recuperar sus historias como parte de un proceso de construcción de identidad y de búsqueda de reconocimiento social. La memoria rescata del pasado las huellas de identidad y de búsqueda de reconocimiento social. La memoria rescata del pasado las huellas de identidad que necesita en función del presente: allí reside su potencial cambio. Yo sentí que renacía mientras escribía mi vida, fue como dibujarme para otros. (*Ibíd.*: 19).

A través de este análisis, pudimos observar cómo la obra de María Eugenia Vásquez, se inscribe dentro del género biográfico. *Escrito para no morir* presenta algunas características en común con la obra de Rousseau, *Las Confesiones*, que como sabemos abrió las puertas al espacio biográfico moderno. De igual forma hay muchos elementos que acercan a *Escrito para no morir*, al campo de la ficción, porque la autora no sólo revive los hechos como sucedieron, sino que los convierte en escrito y por lo tanto en literatura, para un público lector con quien quiere compartir sus experiencias y así al contarnos su historia, la misma se transforma y es distinta de la experiencia original, por lo que posee muchos elementos comunes con la ficción. Como por ejemplo está el hecho de que la persona que cuenta la historia sea diferente en cierto sentido a la que vivió los hechos. Como afirma Bajtín ni en el género autobiográfico es posible la identificación entre autor y personaje, así como también el hecho de que toda la

historia es contada desde un solo punto de vista ayuda a crear este ambiente de irrealidad en la obra, que hace que se pierda la objetividad de la misma, así como también el hecho de que la historia sea organizada a través del recuerdo de la autora acerca la obra a la ficción porque es evidente que muchos acontecimientos pueden haber sido omitidos precisamente por olvido o por un proceso de selección de la autora.

CONCLUSIÓN

En el capítulo I se realizó una pequeña aproximación al proceso de la guerra civil colombiana, así como también revisamos algunos elementos concretos de la vida de la autora, como por ejemplo el hecho de que militó durante más de dieciocho años en el movimiento diecinueve de abril M-19, estudió antropología en la Universidad Nacional durante los años setenta y participó en el movimiento estudiantil de la época. También se hizo referencia al proceso de creación de la obra, en el cual pudimos evidenciar que *Escrito para no morir*, fue producto del deseo que tenía María Eugenia de reconstruir su historia para un público, por lo cual a partir del recuerdo comenzó el proceso de reflexión que trajo como consecuencia la narración autobiográfica.

En el capítulo II se establecieron las bases teóricas, para más adelante poder demostrar como el testimonio autobiográfico de María Eugenia Vásquez en *Escrito para no morir*, mezcla tanto la realidad como la ficción. Para ello se partió de diversas teorías como por ejemplo la de Barrera Linares quien en su obra *Discurso y literatura*, se plantea la división propuesta por Teun van Dijk en *La ciencia del texto*, entre narrativa natural y narrativa artificial. Concluyendo que la primera alude a una descripción de acciones presentadas por el narrador como sucesos verdaderos y se caracteriza por tener referentes concretos e inmediatos a los interlocutores. Ejemplo: la noticia periodística (aunque pueda no estar en lo cierto se toma por verdadera cuando se lee), mientras que la narración artificial tiene que ver con una serie de acciones en las que unos personajes creados dentro de la ficción se asumen como verdaderos. Ésta narración no tiene un referente concreto e inmediato al interlocutor, sino que este asume las acciones como posibles del mundo real.

Posteriormente se tomaron como base las ideas desarrolladas por Leonor Arfuch en su obra *El espacio biográfico*, realizando en primer lugar un breve recuento del nacimiento y del posterior desarrollo que sufrió el espacio biográfico a través de la historia. Luego, partiendo del concepto de autobiografía manejado por Lejeune, se pasó a explicar brevemente la teoría del Pacto autobiográfico manejada por dicho autor, para luego hacer referencia a la teoría del personaje

propuesta por Mijail Bajtín, en la cual el autor expone que no considera posible que pueda existir ninguna identificación entre autor y personaje, aun en la autobiografía, porque no cree posible una coincidencia entre la experiencia vivencial y la totalidad artística.

Para explicar el aspecto de la temporalidad se tomó la teoría desarrollada por Benveniste en la cual el autor trata de delinear las nociones comunes del tiempo físico del mundo, como continuo y uniforme y el tiempo psíquico de los individuos, el cual es variable según su mundo interior y emociones y a partir de dichos tiempos distingue el tiempo crónico, el cual abarca la vida humana en tanto “sucesión de aconteceres”. Igualmente se revisó la teoría propuesta por Harald Weinrich en su obra *Estructura y función de los tiempos del lenguaje*, específicamente cuando divide los tiempos verbales del castellano en dos grandes grupos. Los tiempos del grupo I, los cuales predominan en la lírica, el drama, el diálogo, el periodismo y la exposición científica. Y los tiempos del grupo II, predominantes en la novela, el cuento y todo tipo de narración oral y escrita.

Luego se hizo referencia a la teoría desarrollada por Tzvetan Todorov en su obra *Los géneros del discurso*, en la cual se aborda el problema de los géneros literarios en la modernidad, es decir, si los límites entre los géneros se han vuelto más borrosos en la actualidad, o si es que por el contrario los géneros han dejado de existir. Posteriormente se estudió la teoría de la Indeterminación, propuesta por Wolfgang Iser, en la cual básicamente se expone que el lugar en donde se encuentra la intención del texto literario, es en la imaginación del lector.

Por último, se realizó una pequeña aproximación a los métodos biográficos de hoy en día, los cuales por lo general mezclan diversas disciplinas como por ejemplo la antropología, la sociología, la lingüística, los estudios culturales, la historia de mujeres, etc. Para luego hacer referencia a los modos de asumir y retomar la palabra del otro, es decir, los estilos directos e indirectos, para lo cual se tomó como base el libro *Introducción al estilo indirecto libre en el español*, de Guillermo Verdín Díaz.

En el capítulo III, le fue aplicada a la obra *Escrito para no morir*, las condiciones para un texto narrativo, planteadas por Teun van Dijk, ante lo cual

obtuvimos ocho posibles episodios cada uno con su respectiva Complicación y Resolución, las cuales en su conjunto formaron el suceso de cada uno de los episodios determinados por el marco. Con lo cual se comprobó que siguiendo los parámetros establecidos por van Dijk la obra *Escrito para no morir*, cumplió con todos los requisitos necesarios para ser considerada dentro de la narrativa natural o de no ficción, es decir, aquellas narraciones que se apegan a la realidad y por tanto son consideradas como verdaderas.

También pudimos darnos cuenta como *Escrito para no morir*, presentó algunos rasgos en común con la obra de Rousseau, *las Confesiones*. Ambos autores hacen uso de la primera persona, están conscientes de que su obra va dirigida a un otro o a un destinatario y buscan cierta complicidad entre ellos y el lector precisamente expresada a través de esa retórica de lo íntimo. Lo que resulta muy importante por ser las *Confesiones*, la obra que marca un parámetro en la consolidación del género biográfico moderno.

Igualmente comprobamos en *Escrito para no morir*, la presencia de ese pacto autobiográfico propuesto por Lejeune, el cual es asumido tanto por el autor como por el lector. María Eugenia promete que lo que va a narrar es cierto por tanto trata de relatar los hechos de una manera objetiva, mientras que el lector igualmente asume el pacto, porque decide creer que lo que está leyendo es cierto. Pero es importante señalar, que aún cuando exista dicho pacto y a pesar del deseo de sinceridad, el contenido de la narración fácilmente puede escaparse y perderse en la ficción sin que nada sea capaz de detener dicha transición. Más allá del nombre propio el narrador es otro diferente al que protagonizó los hechos, porque como afirma Bajtín no existe ninguna identificación posible entre autor y personaje ni siquiera en la autobiografía, porque la María Eugenia que vivió los hechos que son relatados en la obra es muy diferente a la María Eugenia que los narra. La primera es una muchacha que cree en unos ideales hasta tal punto de estar dispuesta a morir por ellos si es necesario, mientras que la segunda es una mujer madura que ya se encuentra alejada de todo este mundo, por lo tanto podríamos hablar de dos María Eugenia totalmente distintas. Aún cuando se trate de la misma persona no existe identificación alguna entre la que vivió los hechos y

quien los narra, porque entre cosas el tiempo genera un alejamiento o distanciamiento entre ellas. Por lo cual el narrador puede que no esté contando los hechos objetivamente o que omita o distorsione algunos sucesos, bien sea porque no se siente cómodo con ellos, o por el juego entre olvido y memoria.

También observamos como al leer *Escrito para no morir*, nos trasladamos al tiempo en que se narran los hechos del relato. María Eugenia rescata su pasado y a través del recuerdo vuelve a vivir y a tener los mismos sentimientos que experimentó en aquel momento, por lo tanto nos encontramos en presencia del tiempo que Benveniste denominó tiempo crónico, el cual es una mezcla de realidad y ficción, porque en el convergen tanto el tiempo real o histórico y el ficticio, el cual está determinado por el recuerdo de María Eugenia, ayudando así a crear una red de ficción, por lo que en la obra no se puede hablar de tiempos exactos y precisos

A través del tema de la subjetividad, pudimos observar que la obra *Escrito para no morir*, presenta un yo que a su vez se desdobra en otros en el relato autobiográfico. Es decir que es María Eugenia quien se transforma en diferentes personas en el transcurso de la narración, porque es ella quien asume la voz de todos los otros personajes de la historia, es decir, tanto de amigos como de enemigos, por lo cual resulta muy difícil creer que la obra sea completamente objetiva. La misma está siendo contada desde un solo punto de vista. Por lo que la subjetividad acerca más a la obra a la ficción.

También pudimos comprobar que *Escrito para no morir* presenta hechos verdaderos, es decir, que realmente sucedieron. Por lo tanto observamos que hay una serie de elementos históricos que acercan a la obra a la realidad. Precisamente es a través de estos hechos reales que la autora construye la ficción, porque de lo único que podemos estar seguros nosotros los lectores es que estos acontecimientos de verdad ocurrieron. De la actuación o la participación que María Eugenia tuvo en ellos no tenemos ninguna constancia. Por lo tanto los hechos históricos son los que anclan al relato autobiográfico en la realidad.

Por último pudimos comprobar que aunque como hemos observado a lo largo de este trabajo de investigación, hay muchos elementos que acercan a la

obra *Escrito para no morir*, a la ficción perdiéndose de esta manera esa diferencia entre la narrativa natural o la narrativa artificial. La última palabra la tiene el lector, porque la obra no va a originar las mismas reacciones en todos sus receptores. En última instancia será el lector quien juzgue como realidad o como ficción el contenido de la obra, por lo tanto cada individuo tendrá una percepción distinta de la misma.

Por último debo expresar que para mí la lectura de la obra *Escrito para no morir*, ha sido un motivo de reflexión porque me ha llevado a conocer un poco mejor la situación de la guerra o conflicto armado que vive Colombia, desde la perspectiva de una mujer colombiana que ha sido testigo y protagonista de los acontecimientos, que se ha servido de la escritura como medio de salvación o curación personal y que continuamente con sus comentarios reflexiona sobre la naturaleza de su propia escritura, todo lo cual me ha obligado a mi a reflexionar sobre lo específico y característico de este género literario que es la autobiografía, la cual como sabemos está enmarcada dentro de la narración.

Referencias Bibliográficas

- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Bajtín, M.M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI.
- Barrera Linares, L. (1995) *Discurso y literatura*. Caracas: La casa de Bello.
- Benveniste, E. (1971) *Problemas de lingüística general*. México: siglo XXI.
- Châtelet, F. (1978) *El nacimiento de la historia*. México: siglo XXI.
- González, F. (2003) *Cientelismo y presencia diferenciada del Estado en un contexto del conflicto armado*. Trabajo no publicado.
- González, F e Bolívar, I. (2003) *Evolución territorial del conflicto armado y formación del Estado en Colombia*. Trabajo no publicado.
- Iser, W. (1989) "La estructura apelativa de los textos". En R. Warning (1989): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor (pp. 133-148).
- Iser, W. (1989) "El proceso de lectura". En R. Warning (1989): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor (pp. 149-164).
- Lejeune, P. (2002) *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*. [Homepage]. Consultado del día 24 de enero de 2006 de la World Wiide Web: worldserver.oleane.com/autopact/pacte_autobiographique.html.
- Murià, J.M. *Historia: de la objetividad científica a la subjetividad literaria*. [Homepage]. Consultado el día 15 de noviembre de 2006 de la World Wide Web: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/8_dic_ene_2005/casa_d_el_tiempo_num83_23_26.
- Prat, H. (1960) *Diccionario de sociología*. México: Fondo de cultura económica.
- Todorov, T. (1996) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- Van Dijk, T. (1983) *La ciencia del texto*. Madrid: Taurus.
- Vásquez, M. (2000) *Escrito para no morir*. Colombia: Antropos Ltda.
- Verdín Díaz, G. (1970) *Introducción al estilo indirecto libre*. Madrid: Revista de filología española, N° XCI.

Weinrich, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: gredos.