



Grau de Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

**El tiempo y la narración en crisis:
efectos sobre el duelo y la autobiografía**

Marta Corella Aguilera

Dra. Teresa Rosell Nicolás y Dr. Robert Caner Liese

Barcelona, 3 de septiembre de 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 1 de setembre de 2021

Signatura:

M. Corag

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. DUELO Y AUTOBIOGRAFÍA, UNA RELACIÓN OSCURA	2
3. NARRACIÓN Y CRISIS, CRISIS Y NARRACIÓN.....	4
3.1. <i>La narración y su crisis</i>	4
3.2. <i>La crisis y su narración</i>	7
4. LA AUTOBIOGRAFÍA.....	9
4.1. <i>Jean Starobinski y “El estilo de la autobiografía”</i>	11
4.1.1. El concepto de «estilo».....	11
5. EL DUELO	17
5.1. <i>La constitución lingüística del duelo</i>	18
5.2. <i>La melancolía o el duelo intransitivo</i>	20
6. CONCLUSIONES	26
7. BIBLIOGRAFÍA.....	29

1. INTRODUCCIÓN

Una crisis de la experiencia se cierne sobre el sujeto contemporáneo; cuanto menos, sobre el occidental. Así lo atestiguan autores de primera línea como Walter Benjamin o Giorgio Agamben, quien ha advertido a toda la posterior labor investigadora de que “en la actualidad, cualquier discursos sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha privado de su experiencia” (Agamben, 2011, p.7). Pero ¿para llegar a dónde? Estas páginas toman por cierta la advertencia del filósofo italiano y hacen de ella su punto de partida. Esta crisis de la experiencia, estrechamente vinculada a la postmodernidad, empapa la política, la filosofía, el arte o la memoria; empapa, por supuesto, al sujeto mismo.

Dos son las tesis que dirigen esta investigación. En primer lugar, que dicha crisis de la experiencia es, en última instancia, una crisis de la narración y de la temporalidad. En segundo lugar, que esta crisis bifaz tiene efectos directos y palpables en las manifestaciones textuales que más comprometen el sujeto: aquellas en las que él es objeto de sí mismo. Propongo como ejemplos paradigmáticos de esta situación al duelo y la autobiografía; en tanto que crisis de la función narrativa, sus efectos se extienden a cómo lidia el hombre con su vida y cómo lidia el hombre con sus muertos. Esta investigación se estructura alrededor de cuatro ejes fundamentales. Tras un breve apartado propedéutico que tiene por objetivo arrojar luz sobre por qué alinear en una misma investigación dos cuestiones aparentemente inconexas como son la autobiografía el duelo, el cuerpo teórico del trabajo se abre con un examen de las características, funciones y alcance de la narración. ¿En qué consiste la crisis de narración?, ¿cómo narrar tras los efectos de la crisis? El hecho de que la misma postmodernidad haya sido descrita como «una crisis de los metarrelatos» apunta su incipiente relevancia y nos lleva a examinar las características del relato moderno de la mano de Hayden White, autor de *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Asimismo, el concepto de «regímenes de historicidad» movilizado por François Hartog, inicialmente relativo al campo historiográfico, permite interrogarse por qué nuevas formas de interacción entre el pasado, el presente y el futuro ofrecen las narrativas actuales. El tercer apartado está consagrado a la autobiografía, la primera forma de narración a examinar. Las reflexiones de Jean Starobinski en “Estilo de la autobiografía” facilitan aproximarse a la autobiografía como un espacio de constitución del sujeto en el que éste no construye un relato veraz sobre el pasado sino que manifiesta, a través de sus actos elocutivos, cuál es su relación con él, su interacción. Los efectos concretos de la crisis de la narración emergen a la superficie con la aplicación de las

reflexiones de Starobinski a pasajes de la *Metafísica de los tubos* de Amélie Nothomb y *Autorretrato* de Édouard Levé, dos obras que permiten observar deformaciones del relato autobiográfico tradicional. El cuarto apartado, dedicado al duelo, sigue una metodología pareja. La aproximación ofrecida por Darian Leader en *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión* funciona como un análogo psicoanalítico de Starobinski al aproximarse al duelo como un fenómeno narrativo en el que el sujeto aborda y reelabora su relación con el pasado en el que se sitúan los ausentes. *Suicidio*, obra también de Levé, mostrará las marcas lingüísticas y las consecuencias que pueden seguirse del fracaso de la narración en el seno de un duelo.

2. DUELO Y AUTOBIOGRAFÍA, UNA RELACIÓN OSCURA

A voz de pronto, duelo y autobiografía comparten al menos el color: negro. *The Dark Continent of Literature: Autobiography* de Stephen A. Saphiro describe la autobiografía como el continente eternamente ignorado por la cartografía literaria: “If a cartographer presented us with a map of the world that did not include the continent of Africa or that has mistaken about its configuration and major features, we would certainly protest. But literary cartographers have long been precisely mapping the continents of fiction, drama, and poetry, all the while pretending that autobiography was not there or simply coloring it a toneless black” (Saphiro, 1968, p. 421). Los motivos de esta negligencia histórica para con la escritura autobiográfica residen en buena medida en las características intrínsecas de su estatuto textual, complejo y ambiguo. ¿Es la autobiografía una forma de invención o de registro? El objetivo de estas páginas no pasa por demostrar la dignidad literaria de la autobiografía. Sin embargo, sí conviene notar que la oscuridad que rodea a la autobiografía deriva de su peculiar forma de pecar, por exceso y por defecto, de creativa. Demasiado fiel a la realidad para que aquellos que creen que “[...] when the times comes for the autobiographer to tell the story of his own life – his attitudes, actions, and evolutions– he just sits down and writes. One just copies oneself down. No invention or creation necessary” (Saphiro, 1968, p. 422), denuncia Saphiro; fue, sin embargo, demasiado creativa para los hermanos Schlegel, cuya revista *Athenäum* enumera los distintos perfiles del autobiógrafo y destaca, entre ellos, al *autopseutos* o “aquel que miente sobre sí mismo” (Catelli, 2007, p. 218).

En el caso del duelo, el color negro viste sus rituales occidentales. La elección de título de Leader –*La moda negra*– explota esta metáfora visual ampliamente estudiada por Alfonso M. di Nola en *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. La vestimenta y el color

señalan un determinado grado de parentesco con el difunto y simbolizan, a su vez, la automortificación del sujeto al unificar cromáticamente a los vivos y los muertos (Di Nola, 2007, p. 49). Di Nola denuncia la indistinción que rige, con frecuencia, el uso de los términos «duelo» y «luto». El duelo, del latín *dolium* y vinculado estrechamente con el dolor, se diferencia del luto en lo siguiente: “El luto consiga el conjunto de prácticas sociales y procesos psíquicos suscitados por la muerte de una persona durante un cierto lapso de tiempo” mientras que duelo, más acotado, “correspondería fundamentalmente al ámbito psíquico y emocional” (Di Nola, 2007, p. 11). La formulación psicoanalítica del duelo concibe el duelo como un proceso eminentemente privado, ajeno a una dimensión social y colectiva que en otro tiempo histórico le fue inherente. En esta misma línea, Leader caracteriza el duelo como un proceso interno para dar respuesta a una pérdida y en el que “nuestros recuerdos y esperanzas ligadas a alguien que hemos perdido son repasados y cada uno es confrontado con el juicio de que la persona ya no está aquí” (Leader, 2011, p. 59). El luto correspondería a la manifestación externa del duelo, entendido este último como un proceso introspectivo en el que el sujeto particular se enfrenta a la pérdida y reelabora así su relación con el ausente.

Durante las últimas décadas filósofos, sociólogos y antropólogos han señalado una tendencia creciente en lo que respecta al desvanecimiento de los ritos públicos de luto como es el caso de la codificación de la ropa tras las experiencias de pérdida (Di Nola, 2007, p. 49; Ariès, 2000, p. 87-95) y su substitución por un proceso privado de reminiscencia, afrontación y reorganización; este declive de la representación pública del duelo, que Philippe Ariès describe como una «muerte vedada», tiene sus inicios en el siglo XIX para eclosionar, finalmente, entre 1930 y 1950 (Ariès, 2000, pp. 83-84). En este sentido, la oscuridad que rodea al duelo occidental refiere no solo a su protocolización externa, sino también del no-reconocimiento del que participa la autobiografía dentro del canon literario, muy distinto al interés teórico.

Mientras que la dimensión pública del duelo se desvanece, las llamadas «escrituras del yo» se multiplican y sus muchas manifestaciones se sitúan en el centro de las discusiones académicas de distintas disciplinas, reinan en las mesas de novedades editoriales. Esta creciente tematización de la memoria responde a la problematización de lo hasta entonces aproblemático: la capacidad de recordar y la relación del sujeto autodiegético con su propio pasado. Definida la memoria como un “concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye a partir de sus experiencias un sentido del pasado” (Pagni, 2004, p. 10), cabe preguntarse cómo se relacionan presente y pasado en el acto de recordar. Pasado, presente y futuro se articulan entre sí lingüísticamente, las relación entre los distintos tiempos está mediatizada “por el

lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa, se conceptualiza” (ídem). Sin embargo, mientras que la *mémoire* y las *écritures du moi* han sido objeto de una tematización explícita, el duelo, estrechamente vinculado a ese acto de recordar y recrear, permanece intratado.

Después de echar un vistazo entre los ensayos y no encontrar nada nuevo, fui hacia los estantes de ficción [...]. Por un momento, la enorme cantidad de obras me aturdió. Había pasado semanas aturrido por la ausencia de literatura sobre mi tema de investigación y ahora estaba frente a estantes y estantes de obras que no hablaban de otra cosa. Entonces se me ocurrió que tal vez la literatura científica sobre el duelo que había estado buscando era simplemente toda la literatura. (Leader, 2001, p. 13)

Esta denuncia de Leader permite pensar una nueva relación entre el duelo y la literatura autobiográfica. La totalidad de la literatura, no importa cuál sea su pretensión epistémica, no importa si es ésta ficcional o testimonial, rememora incontables experiencias de pérdida. Esta relación es tanto más obvia en el caso de la autobiografía, y es que la muerte de un ser querido supone uno de los principales puntos de inflexión en la historia del sujeto, experiencias significativas sobre las que acostumbra a detenerse la escritura autobiográfica. Mientras que la autobiografía cuenta la historia de una vida, el duelo cuenta la historia de una muerte. Desde esta perspectiva, autobiografía y duelo son, ambas, formas de articulación de un relato a través de la narración.

3. NARRACIÓN Y CRISIS, CRISIS Y NARRACIÓN

3.1. La narración y su crisis

Desde el punto de vista de la narratología, la narración “es un sustantivo verbal y por lo mismo indica acción, por lo que su elemento principal es la serie de actos o expresiones mediante los cuales el autor transmite el suceso” y se define como “el conjunto de actos o expresiones verbales mediante los cuales una persona hace el relato de un suceso” (Oseguera-Chávez, 2012, p. 84). Así pues, ésta no es más que la explicitación lingüística del relato, la manifestación lingüística de los hechos en tanto que reproducibles de forma coherente y ordenada. En esta misma línea funda Gerard Genette su teoría narrativa de *Figuras III*, donde distingue entre “la *historia*, el significado o contenido narrativo [...], *relato*, propiamente dicho el significante, enunciado, discurso o texto narrativo en sí mismo, y *narración*, el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación comunicativa real o ficticia en la que tiene lugar” (Genette, 1989, p. 72). Años después, Genette revisa sus opiniones en *Nuevo discurso del relato* y asienta la diferencia “entre *historia* (el conjunto de acontecimientos que se cuentan), *relato*

(el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar)” (Genette, 1998, p. 12), consideraciones que hacen de ella “*el relato de una historia por un narrador*” (Valles, 2015, p. 28).

La principal función de narración consiste en organizar los hechos que conforman la historia según secuencias ordenadas y relaciones inteligibles. Para ello se sirve de la imposición de un orden cronológico que es, a su vez, un orden lógico y a través del cual el relato se desarrolla desde un inicio hacia un fin o *telos*. La narración ordena temporalmente y establece relaciones de causa-efecto. Como resultado de la narración, la historia es percibida como un conjunto ordenado y orientado que puede ser aprehendido retrospectivamente (conf. Bourdieu, 1997; White, 1992). Cronología, teleología y lógica constituyen, así, los fundamentos de toda narración y se manifiestan lingüísticamente a través de la disposición de los tiempos verbales y las relaciones sintácticas que articulan tanto sus unidades de significado mínimas como, en un nivel más general, la coherencia de la totalidad de sus oraciones. El cine, cuya especificidad es, a decir de André Bazin, la captación de un tiempo que dura (Bazin, 2012, p. 23), ilustra magistralmente los mecanismos sintácticos de construcción del sentido. Uno de los elementos que aproximan el cine y la vida es el paso del tiempo, la presencia de una duración. Un artículo como “Problemas de cine-estilística” de Boris Eikhenbaum muestra que la construcción cinematográfica de la temporalidad se logra con la concatenación de imágenes a través del montaje, cuya función es “elaborar unidades de sentido y encadenarlas” (Eikhenbaum, 1998, p. 52). El montaje es, ante todo, un sistema de combinatoria o encadenamiento de los encuadres, una especie de *sintaxis del film*; también el cine tiene su narración, es decir, sus procedimientos fraseológicos. La elaboración de la historia personal se sirve de mecanismos parejos. La memoria, encargada de articular lingüísticamente presente y pasado (Pagni, 2004, p. 10), “hace su trabajo de producción del recuerdo a través de diferentes mecanismos [...]. Una forma de hacer memoria, constituida y autorreflexiva, consiste en seleccionar materiales; en montar secuencias y desenlaces; en tejer interpretaciones; en recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar entre sí relatos, sucesos y comprensiones.” (Nelly Richard citado en *íbid*, p. 13).

Hayden White dedica *El contenido de la forma* al problema de la relación entre el discurso narrativo o relato y sus usos en la representación histórica. El filósofo e historiador advierte de que plantearse la cuestión de la naturaleza de la narración adquiere rápidamente tintes antropológicos, y es que al hombre parece volcar impulsivamente la forma de la narración sobre su percepción de las cosas. Fruto de un impulso psicológico, la narración dotaría de

inteligibilidad a un mundo en realidad caótico (White, 1992, p.19). A este respecto, recuerda que un Roland Barthes “en patente equivocación” describía la narrativa “como la vida misma [...] internacional, transhistórica, transcultural” (Barthes citado por íbid, p. 17). Desde este punto de vista, la narración podría considerarse como una solución al problema de cómo traducir el conocimiento en relato o, en otros términos, el problema de la configuración de la experiencia humana en una forma estructurada y globalmente asimilable (ídem). Una postura así implica que, lejos de ser un código cualquiera, la narración constituiría un metacódigo en lo que a la semantización de la experiencia humana refiere. “La narrativa, que surge como dice Barthes, entre nuestra experiencia del mundo y nuestros esfuerzos por describir dicha experiencia, ‘sustituye incesantemente la significación por la copia directa de los acontecimientos relatados’” (íbid). Así las cosas, renunciar a la narración implicaría renunciar al significado. En esta misma línea, la década de los ochenta trajo consigo una tradición emergente en psicología y ciencias sociales que sitúa la narrativa en el centro de la comprensión de la vida humana y que es posible describir como un «paradigma narrativista», según el cual “con una historia incoherente no acertaríamos a darle sentido a nuestra vida, lo que es casi lo mismo que decir que propiamente no tendríamos vida *nuestra*, o no tendríamos *una* vida, sino sólo fragmentos, pedazos de vida rota, jirones. Por eso no darle sentido a la vida se puede entender como un fracaso; de ahí que no se pueda ser un narrador incoherente con impunidad: entonces se sufre” (González, 2000, p. 141). A la luz de esta nueva *psicología discursiva* las patologías del discurso manifiestan patologías del *yo*: la inconsistencia del relato da testimonio “de un *yo* desorganizado, que necesita volver a aprender las gramáticas localmente válidas” (ídem). El psicoanálisis freudiano, su gran precursor, vincula las categorías de salud mental y de *historia* (más o menos) *coherente*, de tal modo que “la enfermedad viene a consistir, en parte al menos, en el sufrimiento originado por una historia [*story*, en el sentido de ‘trama o argumento de un relato’ al que no se le tiene por qué exigir correspondencia con los ‘hechos’] incoherente, o por una explicación narrativa inadecuada de uno mismo” (González, 2000, p. 140). Tan natural es el impulso de narrar, parafrasea White, que “ésta solo podría parecer problemática en una cultura en la que estuviese ausente o bien, como en algunos ámbitos de la cultura intelectual y artística occidental, se rechazase programáticamente” (ídem). ¿No es esa nuestra cultura postmoderna?

En su acepción más común, la popularizada por François Lyotard, la postmodernidad se entiende como “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 1991, p. 12); se erosiona así la pulsión narrativa antes aludida, que pierde sus junturas de tal modo que el sujeto

postmoderno no es capaz de generar combinaciones lingüísticamente estables (ídem). Los metarrelatos, “global or totalizing cultural narratives schemas which orders and explains knowledge and experience” (Stephens, 1998, p. 6) entran en crisis y, con ellos, el tiempo y lo que en ella sucede, la vida. Gianni Vattimo llega a sostener en “The end of (Hi)story” que la visión de la historia comprendida como una ordenación aproblemática de la experiencia del tiempo, unitaria y continua, es, de hecho, el gran metarrelato moderno y que es ésta la historia que ha entrado en crisis (Vattimo, 1987, p. 22). Afirmaciones tales afectan a la relación entre el discurso narrativo y la representación histórica; hasta entonces asumida por la modernidad, ésta se vuelve problemática en el momento en el que la narrativa deja de concebirse como una forma discursiva neutral y pasa ser aprehendida en sus implicaciones ontológicas, epistemológicas, ideológicas y políticas. “Esta crítica del discurso narrativo [...] va de la mano del posmodernismo literario y de la idea, generalizada en nuestra época, de que nunca puede representarse fielmente la vida real como algo dotado del tipo de coherencia formal que encontramos en la narración convencional, formal o fabuladora” (White, 1992, p. 11). Se rompe así con una tradición iniciada por Heródoto, padre de una concepción según la cual la historia consistía en un agregado de relatos individuales y colectivos reescritos por el historiador en una narración cuya dimensión literaria se reducía a puntuales retoques estilísticos en busca de la aprobación e interés del lector (ídem). Las teorías más actuales del relato, situadas ya bajo la marca de la postmodernidad, “disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales o imaginarios, subrayando la común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales) por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente” (íbid, p. 12). El mismo título de Vattimo sugiere la asimilación del relato histórico y el relato ficcional: la historia es una historia, un relato; *History is rather a story*. Solo bajo esta premisa básica –la actual indistinción entre los términos ingleses *history* and *story*– tiene sentido acudir a textos cuya aparición se dio en el contexto historiográfico con el fin de interrogarse sobre la deriva problemática del relato autobiográfico y el relato doliente

3.2. *La crisis y su narración*

François Hartog aborda en “Regímenes de temporalidad: presentismo y la experiencia del tiempo” esa misma erosión de la *historia-relato* a la que aludían Lyotard o Vattimo, pero lo hace desde una perspectiva diferente: enfatizando su dimensión temporal. Su principal aportación, el concepto «régimen de historicidad» o «de temporalidad», refiere a las distintas

formas de experimentar los vínculos entre pasado, presente y futuro en sociedades variables (Hartog, 2007, p. 30). La reflexión del francés se articula en torno al tránsito entre dos regímenes de temporalidad contrapuestos: del régimen característico de la modernidad al de la postmodernidad, del llamado «tiempo histórico» al «presentismo» (íbid, p. 47). El tránsito entre estas dos experiencias del tiempo es percibido, a decir de Hartog, como una crisis en tanto que instante de inflexión: “el régimen de historicidad intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo [...] sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias” (íbid, p. 40).

Al adoptar la postura de Reinhart Koselleck en *Futuro pasado*, Hartog hace del tiempo del relato moderno “una tensión sostenida sobre la línea de progreso acelerado entre un espacio de experiencias, el pasado, y un horizonte de expectativas, el futuro” (Koselleck citado por Hartog, 2007, p. 13). Esta distancia creciente entre el «espacio de experiencias» y el «horizonte de expectativas» implica una progresiva separación entre el pasado y el futuro, los vivos y los muertos. El presentismo, en cambio, se caracteriza por la discontinuidad entre el pasado y el presente; “de ahí, quizá, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil” (Hartog, 2007, p. 40). El régimen de temporalidad postmoderno se sustenta sobre una atomización de la experiencia del tiempo o, lo que es lo mismo, su ausencia. La experiencia – la incorporación del pasado en el presente– está en déficit: “En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha privado de su experiencia” (Agamben, 2011, p. 7), sentencia Giorgio Agamben en un veredicto compartido por Walter Benjamin en textos como “Experiencia y pobreza” o “El narrador”. No existe experiencia atomizada, y es que la experiencia presupone siempre la superposición de dos tiempos, la posibilidad de una transferencia entre el *hoy* y el *ayer*. Para ser experiencia significativa, para *significar* algo para el sujeto, ésta ha de orquestar sintácticamente los instantes que involucra. A este respecto, es de especial interés que el alemán aluda a la crisis de la experiencia en un texto consagrado a la labor del narrador, enfatizando así su mutua dependencia. Cuando Benjamin declara que “las gentes volvían mudas del campo de batalla, no enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Benjamin, 2018, p. 167) hace de la pobreza de la experiencia una cuestión lingüística.

Llegamos, así, a la primera tesis de este trabajo. Si la narración ha de ser entendida como la ordenación lingüística de los hechos según categorías cronológicas, lógicas y teleológicas,

entonces es posible postular que la crisis contemporánea de la narración es, en última instancia, una crisis de la experiencia de la *temporalidad* (es decir, de las formas concretas que adquieren las articulaciones de los tiempos y sus consiguientes relaciones de causalidad), así como una crisis de la *historicidad* del sujeto (es decir, de la comprensión de la vida como una historia ordenada que parte de un pasado y se dirige hacia un fin). En virtud de la estrecha relación que une tiempo y narración, es posible afirmar que la erosión de la función narrativa es una erosión de la temporalidad y viceversa. Dado que esta experiencia del tiempo se elabora lingüísticamente, y como dijera Andrea Pagni, “importa, entonces, tener o no palabras para expresar lo vivido, importa tener o no tener la posibilidad de armar un relato” (Pagni, 2004, p. 10). O, como apunta Hartog, “el régimen de historicidad pone a nuestro alcance una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no” (Hartog, 2007, p. 39). ¿Qué historias son posibles bajo el régimen de historicidad del presentismo?, ¿es posible la representación no narrativa de la vida atendiendo al hecho de que ésta está atravesada por la temporalidad? ¿Qué efectos concretos pueden rastrearse en la autobiografía y el duelo?

4. LA AUTOBIOGRAFÍA

Corresponde a Ángel G. Loureiro y sus “Problemas teóricos de la autobiografía” en mérito de haber expuesto de forma brillante y sintética cuáles son los desafíos a los que se enfrenta toda reflexión sobre la autobiografía, así como cuáles han sido sus principales abordajes. De entre ellos, quisiera resaltar el de Wilhelm Dilthey, quien vio en la autobiografía una forma privilegiada de estudio de los principios organizativos de la experiencia en un momento histórico concreto al postular que “lo que hace comprensible una vida, como un todo en el que se unen diversas partes, es que el entendimiento se rige, además de por las categorías generales del pensamiento, por las categorías «vitales» de valor, propósito y sentido” (Loureiro, 1991, p. 2), categorías genuinamente presentes en el discurso autobiográfico. Desde este punto de vista, las formas que adquiere la vida vuelta sobre sí misma constituye un escaparate para las distintas interpretaciones históricas al respecto del mundo.

La posterior revisión fenomenológica, disconforme por el papel exclusivamente testimonial atribuido por Dilthey, verá en la autobiografía la exhibición de los mecanismos a través de los cuales una conciencia vuelta sobre sí misma dota de sentido a la experiencia, más allá de su mero valor historiográfico (Topuzian, 2003, p. 256). De este modo, la autobiografía se torna el lugar de producción de un discurso acerca del sujeto y su experiencia de sí, a pesar de (o, tal

vez, *debido a*) que el sujeto y su experiencia hayan sido problematizados (ídem). Loureiro insiste en estatuto de «problema» que ha adquirido la autobiografía en los últimos tiempos, en parte motivado por tratarse de un terreno de confluencia para los problemas teóricos más debatidos en la actualidad literaria y filosófica (Loureiro, 1991, p. 3). Y añade: “Al pretender articular mundo, yo y texto, la autobiografía no puede ignorar el acoso creciente a que están siendo sometidos conceptos como historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad” (ídem), una lista a la que ha de sumarse las complicaciones implícitas en el lenguaje en tanto que medio elegido por el autobiógrafo; complicaciones que pasan por preguntarse de qué modo el lenguaje es constituido por el sujeto o acaso lo constituye, una línea teórica que Loureiro creará ver culminar en las reflexiones de Paul de Man, quien hace de la autobiografía el más claro ejemplo de la retoricidad esencial del lenguaje que, lejos de representar fielmente sus referentes, los *produce* como resultado de su “productividad referencial” (De Man, 1990, p. 114). La profesora Nora Catelli señala que, desde la postura de De Man, la necesidad de narrar la propia historia “proviene de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que carece de *yo*. El *yo* no es así el punto de partida, sino lo que resulta de la propia vida” (Catelli, 2007, p. 226),

Un pasaje de “La ilusión biográfica” de Pierre Bourdieu aborda el meollo de esta cuestión: “Hablar de ‘historia de vida’ es presuponer al menos, lo que no es poco, que la vida es una historia y que una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como historia y el relato de esta historia” (Bourdieu, 1997, p. 74). Esta asunción, que supone la aceptación tácita de la filosofía de la historia en el sentido del relato histórico al que nos referíamos con anterioridad, concibe la vida bajo las imágenes metafóricas del camino y del libro, instancias a través de las cuales el sujeto está destinado a evolucionar (conf. Blumenberg, 2000). Desde el punto de vista etimológico, esta vida como evolución o *evolutio* remite al desplegamiento del texto en una de sus primeras formas escritas: el papiro, tradicionalmente almacenado en rollos (*volutae*) que, para su lectura, debía de ser desplegado (Blumenberg, 2000, p. 21). Así también la vida, cuya historia y su consiguiente comprensión requieren de un desarrollo que se articule lingüísticamente. El relato autobiográfico se construye sobre la ilusión retórica de dar sentido a la vida, de extraer una lógica a la vez retrospectiva y prospectiva que articule los días y sus acontecimientos (Bourdieu, 1997, p. 76). Para hacerlo, se sirve de un discurso totalizante que unifica lo disperso y ejerce sobre el mundo, presumiblemente caótico en esencia, un efecto cosmético. “La construcción del mundo de nuestra experiencia se realiza colmando los contenidos con

funciones de sentido que portan un sistema de estructuras referenciales y de ensamblaje. Mediante ellas las conciencia es puesta en condiciones de ‘deletrear fenómenos, para después leerlos como experiencias’” (Blumenberg, 2000, p. 21).

4.1. Jean Starobinski y “El estilo de la autobiografía”

En su artículo “El estilo de la autobiografía” Jean Starobinski le concede a la autobiografía una apariencia camaleónica (existen autobiografías de aspecto memorialístico, diarístico, etcétera) y sostiene que ésta no constituye un género literario *stricto sensu* (Starobinski, 1974, p. 65). Sin embargo, a pesar de no ser un género literario reglado, el crítico suizo señala la existencia de una serie de “condiciones generales [...] de orden ético y ‘relacional’” (ídem) que toda autobiografía habría de satisfacer y que son fácilmente vinculables al célebre «pacto autobiográfico» del que habla Philippe Lejeune (conf. Lejeune, 1991), y que De Man rechazaría frontalmente, a saber, la *identidad narrador-héroe* y la *veracidad* de esa narración autorreferencial (ídem). Además, la autobiografía exige la presencia de “duración y el movimiento” (ídem), elementos que, como se ha visto ya, se manifiestan en el tiempo.

El valor de la aportación de Starobinski reside en un cambio en la perspectiva temporal en lo que respecta a los acercamientos mayoritarios a la teoría de la autobiografía. Como dice Catelli de De Man, aquello que subyace a la teoría del belga es la denuncia de una huida hacia delante ante la constatación de que la semantización retrospectiva que caracteriza a la narración concebida por la modernidad es, en realidad, una invención del pasado. El movimiento autocognoscitivo y autonarrativo de contarse implica la producción de lo pretérito: “si el punto de partida filosófico de la identidad del *yo* en el tiempo no es evidente, nada mejor que utilización de los recursos del relato clásico como modo de otorgar una coherencia ostensible a lo que carece de ella” (Catelli, 2007, p. 35), un relato clásico que, a través de la forma de la narración, pretende fundamentar la continuidad del *yo* a través de la continuidad del tiempo. En definitiva, posturas como la demaniana enfatizan la deformación de que el presente ejerce sobre el pasado en su mirar atrás y se alinea con una postura crítica con la caracterización moderna del tiempo histórico, a la luz “de que nunca puede representarse fielmente la vida real como algo dotado del tipo de coherencia formal que encontramos en la narración convencional, formal o fabuladora” (White, 1992, p. 11).

4.1.1. El concepto de «estilo»

¿Cuál es el cambio de perspectiva operado por Starobinski? La introducción del concepto de «estilo». Definido por Starobinski como la irrupción del individuo en la satisfacción de los

requisitos generales de la autobiografía, el «estilo» implica una doble forma de autorreferencialidad para la autobiografía: a la autorreferencialidad explícita de la narración ha de sumársele “el valor autorreferencial implícito que conlleva un modo singular de elocución” (Starobinski, 1974, p. 66), de modo que aquello que el *yo* es no está contenido tan solo en los hechos relatados, sino que, también y de forma peculiar, en el modo singular de relatarlos.

La redundancia del estilo es individualizante: singulariza. ¿No ha sido elaborada la noción de divergencia estilística en función de un acercamiento a la singularidad psíquica de escritores? [...]. El estilo como divergencia se presenta sobre todo en relación a la *fidelidad a una realidad presente*. (íbid, p. 68)

Starobinski sitúa así la postura de críticos como De Man en el espacio de un polémico «malentendido» (íbid, p. 67): el de juzgar a la autobiografía en función de su “inevitable infidelidad a una *realidad pasada*” (íbid, p. 68). En contrapartida, hace del estilo la huella individual de ese *yo* que escribe en presente, un revelador sintomático de aquel que dice “yo” en el momento en que dice “yo”.

A decir verdad, solo se puede evocar el pasado a partir del presente: la “verdad” de los días pasados existe sólo para la conciencia que, al recoger su imagen en la actualidad, no puede dejar de imponerle su forma y su estilo. Toda autobiografía, aunque se ciña a la pura narración, es una autointerpretación. El estilo es en este caso la pista de la relación entre el escritor y su propio pasado, al mismo tiempo que descubre el proyecto, orientado hacia el futuro, de una manera específica de descubrirse al otro. (íbid, p. 67)

De este modo, el estilo vehicularía una veracidad *actual*; no la infidelidad a una *realidad pasada* sino la fidelidad a una *realidad presente*, la del instante mismo de la enunciación (íbid, p. 68). Su formulación no da cuenta del pasado tal y como sucedió, pero sí de cómo el escritor se relaciona con él y lo proyecta. Vehícula, así, presente, pasado y futuro. Nótese que divergencia en la autobiografía es doble: en ella divergen los tiempos y divergen las identidades, puesto que el *yo* que escribe no es ya el *yo* sobre el que se escribe. Sin embargo, este desplazamiento responde no solo a los motivos alegados por el belga (la invención retrospectiva) sino a la presencia de una “transformación radical” que *pone en marcha* el proyecto biográfico (íbid, p. 72). La autobiografía requiere no de identidad entre sujeto y objeto sino de *diferencia*, de evolución y narración; ese *yo*, que prevalece a nivel lingüístico a pesar de haberse transformado a nivel de contenido, no aspira a la identidad con aquello que fue sino que funciona como la instancia textual que reflexiona, estilo mediante, sobre el pasado y que, en ese proceso narrativo, da cuenta únicamente de lo que *hoy* (un término tan indécico como *yo*) es.

La propuesta de Starobinski permite aproximarse a las producciones literarias con voluntad autodiegética atendiendo a su estilo, *id est*, a relaciones entre los tiempos que manifiesta el *yo* narrador. ¿Qué puede observarse en una obra como *Metafísica de los tubos* de Amélie Nothomb?

“Una afirmación tan contundente –‘lo recuerdo todo’– no tiene posibilidad de ser creída por nadie. No importa. Tratándose de un enunciado de tan difícil comprobación, no tengo ningún interés en que nadie me crea” (Nothomb, 2001, p. 35). Esta afirmación, atípica en el seno de una autobiografía, apunta ambigüedad estilística interesante, a caballo entre la asunción de la autoficción y la imperturbabilidad del tono bíblico. A la luz de la noción de «estilo» de Starobinski, *Metafísica de los tubos* dibuja una relación entre vida y escritura no estrictamente genética (la dinámica causa-efecto se substituye por la escritura como «huella») y, sin embargo, sí hay un Génesis en ella. La obra empieza con una reelaboración de la escena bíblica que permite prestar atención al tratamiento de los “elementos verbales y atributivos” a lo largo del texto; en especial, la cuestión de los pronombres personales *yo*, *tú*, *él* (Starobinski, 1974, p. 72). La narración de esa niña-divinidad que presuntamente fue Nothomb se abre con la impersonalidad de un Dios que no es niño: todo rastro del *yo* es erradicado a través del uso de la tercera persona en su modalidad personal y reflexiva, *él/se*. Emile Benveniste, a quien Starobinski alude en el texto que nos ocupa, sostiene en “Estructura de las relaciones de persona en el verbo” que la tercera persona “no es una persona; es incluso la forma de la no-persona” (Benveniste, 1974a, p. 57). Estas consideraciones iluminan el caso de *Metafísica de los tubos*, donde Dios es despojado de toda personalidad e incluso vida a través de una tercera persona radical: “Dios era la satisfacción absoluta. Nada deseaba, nada esperaba, nada percibía, nada rechazaba y por nada se interesaba. La vida era plenitud hasta tal punto que ni siquiera era vida. Dios no vivía, existía” (Nothomb, 2001, p. 7).

A pesar de la divergencia temporal y de identidad que supone toda autobiografía, la ambigua constancia pronominal a la que apela Starobinski significa que un único *yo* subyace a ese Dios impersonal, la niña-divinidad y a la escritora a quien hemos convenido en llamar «Nothomb». Si toda autobiografía consiste en “*la conversión de la historia en discursividad, la sustitución del ‘él’ por el ‘yo’*” (Starobinski, 1947, p. 69), la obra de la belga ilustra magistralmente sus estadios. A decir de Starobinski, la narración del tránsito del *él* al *yo* está motivada por una “transformación radical” (íbid, p. 71). No es posible la identificación de una única transformación radical en *Metafísica de los tubos*; sin embargo, una de tales transformaciones

(uno de los dos nacimientos explícitamente abordados en la obra) merece especial mención: la irrupción del placer.

La voluptuosidad se le sube a la cabeza, le hace jirones el cerebro y hace resonar una voz que nunca había oído:

— ¡Soy yo! ¡ Yo soy la que vive! ¡Yo soy la que habla! No soy «él» ni «éste», ¡soy yo! Ya no tendrás que decir «él» para hablar de ti, tendrás que decir «yo». Y soy tu mejor amigo: el placer es mío.

Fue entonces cuando nació a la edad de dos años y medio, en febrero de 1970, en las montañas del Kansai y en el pueblo de Shukugawa [...]. (Nothomb, 2001, p. 30)

Este pasaje tan breve condensa el meollo pronominal, el tránsito del *él* al *yo* gozo mediante. La irrupción del placer da luz a la Gracia de la autoconsciencia y, con ella, la Gracia del lenguaje que inaugura la coincidencia entre *sujeto* y *objeto*, la autobiografía en sí misma (“nací...”). Por supuesto, el *yo* que exclama “¡Soy yo!” y el *yo* que declara haber nacido entonces no son completamente el mismo. Estrictamente hablando, *Metafísica de los tubos* describe un doble tránsito cuya niña-divinidad constituye un estadio intermedio y dual: del *él* que es Dios al *yo* que exclama haber descubierto el infante y de *ella* de esa niña al *yo* de la mano que escribe. Como en el Edén, tan solo la irrupción del placer da pie a la autoconsciencia de sus habitantes. “Previo al chocolate blanco, no recuerdo nada: tengo que fiarme del testimonio de mis allegados, reinterpretado por mí. Luego mis informaciones son de primera mano: la misma mano que escribe” (íbid, p. 36), dice la autora. Resulta interesante llamar la atención sobre el hecho de que esa «mano que escribe» y que revela sintomáticamente al *yo actual* del escritor establece en ocasiones un diálogo de *yo* a *tú* con su antecesora divina: “¿Te parece repugnante? [...] Mira, pues. Mira con los ojos bien abiertos” (íbid, pp. 132-133). Con este gesto, la identidad pronominal de ambos *yoes* adquiere un tinte de otredad sin caer todavía en la impersonalidad del *él*. Próxima a su final, la narración hace uso de unos elementos verbales y atributivos particulares, a saber, el uso del presente simple substituye el pasado simple (o *aoristo*) histórico al que alude Starobinski (conf. Starobinski, 1974). Como resultado, a la constancia pronominal parece sumársele una constancia verbal que aproxima el tiempo *que* se narra (objeto) al tiempo *desde el que* se narra (perspectiva): Apenas unas líneas después, la escena de la caída en el estanque de las carpas y la paulatina pérdida de consciencia de la protagonista devuelven al *él* su presencia: “La tercera persona del singular retoma poco a poco la posesión del ‘yo’, que me sirvió durante seis meses” (Nothomb, 2001, p. 138). *Yo* en tanto que *tú*, *yo* en tanto que *yo*, *yo* en tanto que *él*. Los frecuentes desplazamientos pronominales de las últimas páginas de *Metafísica de los tubos* invitan a reflexionar sobre la precariedad y ambigüedad de la identidad personal a lo largo del tiempo.

Lo que recuerdo con certeza es que, cuando estaba entre dos aguas, me sentía bien. A veces me pregunto si no estaba soñando, si aquella aventura iniciática no era un espejismo. Entonces me miro al espejo y veo, sobre mi sien izquierda, una cicatriz de una admirable elocuencia. Luego ya no volvió a ocurrir nada más. (íbid 143)

Cicatriz y registro. La continuidad física de la herida en la sien confirma aquello que el sujeto no puede: la continuidad pronominal que subyace a las experiencias registradas, reconstruidas o inventadas por la memoria y de las que *hoy escribe*. La última línea de *Metafísica de los tubos* ofrece un último enigma, hacer de sí la autobiografía de una mujer adulta que se da por concluida a los tres años, como si el largo lapso temporal que separa esas dos actualidades (la de infancia y la de la escritura) hubiera sido colmada por la impersonalidad de un *él* que abría sus páginas: “En el principio no había nada” (íbid, p. 7) y “ya no volvió a ocurrir nada más” (íbid, p. 143).

Esta autobiografía atípica de Nothomb adquiere el aspecto narrativo del relato autobiográfico clásico y satisface alguno de sus rasgos tradicionales (la presencia de un nacimiento y una transformación radical, por ejemplo) con una maestría no exenta de cierta parodia. La autora no solo atenta contra la fiabilidad de la memoria como fundamento último de la autobiografía –recordémoslo: “Una afirmación tan contundente –‘lo recuerdo todo’– no tiene posibilidad de ser creída por nadie. No importa. Tratándose de un enunciado de tan difícil comprobación, no tengo ningún interés en que nadie me crea”–, sino que, además, problematiza la continuidad entre el presente y el pasado al hacer de su *yo* infante *otro* radical, un *él* sin vida, cuya narración culmina en un vacío de experiencia al situar el final de su relato autobiográfico a la edad de tres años; antes, incluso, del surgimiento de una conciencia capaz de recordar.

El caso de *Autorretrato* de Édouard Levé se sitúa en las antípodas de Nothomb y, sin embargo, ambas obras bien pueden ser consideradas como frutos literarios de una misma crisis. Tal y como se ha visto, Starobinski sitúa la autobiografía tradicional entre los dos extremos del relato: entre la tercera persona y el *yo*, entre la historia y el discurso. *Metafísica de los tubos* ofrece una instancia del primer tipo: en no pocas ocasiones el narrador habla de su *yo* pretérito en tercera persona, hace del héroe un *él/se* secundario en favor del peso de una historia que se presenta como un acontecimiento impersonal. *Autorretrato*, en cambio, constituye un claro ejemplo de monólogo puro. Se detenga donde se detenga el lector, topa siempre con una primera persona al habla: “He visto un rayo. Lamento que no haya toboganes para adultos. Tengo más tomos I que tomos II. La fecha de nacimiento que figura en mi documento de identidad es falsa. No sé sobre quién tengo influencia. Les hablo a mis objetos cuando están

tristes” (Levé, 2016, p. 93). Durante el monólogo puro, postula Starobinski, “la afirmación exclusiva del *yo* supera ahora los intereses del *él* aparentemente desaparecido: el acontecimiento impersonal parasita clandestinamente el *yo* del monólogo, lo decora y despersonaliza [...], la saturación de la ‘primera personal’ se traduce en una ‘no persona’” (Starobinski, 1974, p. 70).

En la obra de Levé, empero, esta saturación del *yo* es también una saturación del presente, y es que las irrupciones del pasado y el futuro son mínimas. “Paso mucho tiempo leyendo, pero no me considero un gran lector. Releo. En mi biblioteca cuento tantos libros leídos como sin terminar (Levé, 2016, p. 63). “No me aprendo de memoria los nombres de los ministros. He aprendido lo poco que sé de la política agrícola común en la escuela preparatoria” (íbid, p. 77). “Todo lo que escribo es cierto, pero ¿qué importa? En los supermercados, cuando estoy en el extranjero, me viene a la cabeza la canción de The Clash *Lost in the Supermarket*” (íbid, p. 84). El texto se construye sobre una cadena ininterrumpida e inarticulada de oraciones simples en presente que se extienden durante noventa y dos páginas. La obra, presumiblemente autobiográfica, carece de una sintaxis que las orqueste como a una unidad inteligible. *Autorretrato* constituye un claro ejemplo de presentismo literario: su *yo* hipertrofiado deriva en un *no-yo*; su presente hipertrofiado, en la ausencia de significado. Todas sus oraciones giran alrededor del *yo*, están dominadas por el presente y, además, carecen de articulación entre sí. “Me preocupan las cuestiones morales. No entiendo que se dejen las cuestiones morales por dandismo o por una supuesta amplitud de miras, sin embargo, los moralistas me parecen tristes o reaccionarios. He estado en veintidós países: Francia, Inglaterra, Suiza, Alemania, España, Italia, Estados Unidos, Portugal... (íbid, p. 35). La obra enfrenta al lector a la expresión de una vida atomizada y anarrativa, una versión literaria de los anales historiográficos cuyo aspecto es el de “712. Inundaciones por doquier.713.714. Murió Pipino, mayor del palacio. 715. 716. 717. 718” (White, 1992, p. 22). La atomización que exhiben estas representaciones no narrativas de la historia, sea ésta personal o colectiva, manifiesta que el relato no requiere tan solo de una conexión cronológica de los acontecimientos sino que, además, “han de *narrarse*, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia” (íbid, p. 21). Pero, como sucede en *Macbeth*, es posible pensar la vida como una antihistoria, “como una historia contada por un idiota, una historia llena de ruido y de furia, pero vacía de significado” (Shakespeare, 2000, p. 187). Tal es el caso de *Autorretrato*, una autobiografía hueca de significado o de experiencia significativa al prescindir del factor cosmético de la ordenación lógica, cronológica y teleológica. “Lo real es

discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tantos más difíciles de captar cuanto que surgen de manera siempre imprevista, aleatoria” (Alain Robbe-Grillet citado por Bourdieu, 1997, p. 76) o, como puede leerse en otra obra de Levé¹:

Las tramas, múltiples, se construyen a lo largo de una lectura aleatoria. Según el orden, la historia cambia. Un diccionario se parece más al mundo que una novela, pues el mundo no es una secuencia coherente de acciones, sino una constelación de cosas percibidas. Uno lo observa, varios objetos desvinculados entre sí se unen, y la proximidad geográfica les otorga un sentido. Si los acontecimientos se suceden, uno cree que es una historia. Pero en un diccionario el tiempo no existe: ABC no es más ni menos cronológico que BCA. (Levé, 2019, p.31)

La ausencia de adverbios y conectores causales que presenciamos en *Autorretrato* resulta en un texto desprovisto de un andamiaje sintáctico sólido. Las oraciones se aglutinan en función de sus aires de familia semánticos: lectura, autores, moral, países, aficiones, etcétera. Acudimos, así, a una narración autodiegética sin diégesis, sin relato, al no satisfacer sus condiciones mínimas (lógica, cronología y voluntad cosmética). Su carácter fragmentario evoca a un *yo* hipertrofiado en un presente hipertrofiado, un *narrador* sin experiencia unitaria de sí mismo, cuya historia salta de un presente a otro sin crear un relato consistente de sí. Sucede, así, el presentismo literario: la trasposición al campo de la escritura de la atomización de la experiencia que, como sugería Benjamin, es también una atomización del lenguaje (Benjamin, 2018, p. 225). La crisis de la experiencia es, a la postre, una crisis de su articulación y su transmisión; se trata de una pobreza compartida.

5. EL DUELO

La moda negra. Duelo, melancolía y depresión, de Leader, se abre con una crítica de la tendencia biologicista con la que la psicología moderna aborda lo que con frecuencia han definido como la enfermedad de nuestro siglo: la depresión (conf. Andrés, 2015). Allí denuncia que la creciente medicalización de los pacientes, cuyo estado se resuelve químicamente como una falta de serotonina y deja de lado cualquier otra exploración de la interioridad humana que no reduzca la situación del sujeto depresivo a un puro déficit bioquímico, anulando cualquier posibilidad de que la llamada «depresión» responda a una determinada experiencia y no (o no *únicamente*) a una alteración biológica; con frecuencia, una experiencia de pérdida: pérdida de personas, pérdida de sentido (Leader, 2001, p. 10). En un contexto tal, el psicoanalista examina

¹ Se trata de un fragmento de *Suicidio*, la obra utilizada en un apartado posterior: el dedicado al duelo.

de qué modo la reducción de la «depresión» a una cuestión biológica ha conducido a la erosión del ejercicio autonarrativo que indaga y reconstruye en la historia personal del sujeto: en el caso de una pérdida, el duelo.

En su acepción actual, el concepto de duelo (*Trauer*) refiere a la elaboración individual de una experiencia de pérdida, muerte o abandono de un objeto muy querido. Sigmund Freud, *primer inter pares* de esta concepción, divide el trabajo de duelo (*Trauerarbeit*) en tres etapas diferenciadas, a saber: recordar, repetir y elaborar, *erinnern, wiederholen, und durcharbeiten* (Freud, 2007, p. 30). Su breve ensayo dedicado a esta problemática, “Duelo y melancolía”, sitúa el fin de este proceso en una “integración de la propia vida de una manera positiva y liberadora” (Pagni, 2004, p. 9). *La moda negra* caracteriza el duelo como una forma de responder a la pérdida en la que “nuestros recuerdos y esperanzas ligadas a alguien que hemos perdido son repasados y cada uno es confrontado con el juicio de que la persona ya no está aquí” (Leader, 2011, p. 59) y cuya función es, a decir de Freud, “separar los recuerdos y esperanzas de los sobrevivientes de la persona muerta” (Freud, 2007, p. 30). Así pues, el duelo constituiría ante todo un proceso de reconocimiento de la ausencia y reorganización de la propia vida o, en otros términos, de la historia personal, una formulación que aproxima el duelo al impulso autobiográfico.

Ahora bien, existen dos objeciones que podrían disuadirnos de abordar el duelo en una investigación que pretende asentarse en el terreno de lo autobiográfico. La primera de ellas refiere a la cuestión del *autos* o su elemento autorreferencial; mientras que parece evidente que el proceso de duelo tiene su origen en la pérdida de un otro, ¿en qué sentido inmiscuye también a las representaciones de un *yo?*, ¿quién es el perdido? La postura psicoanalítica a este respecto es firme: la muerte o desaparición de un otro obliga a la reelaboración de nuestra relación con él, una reelaboración a través de la cual el sujeto en duelo se enfrenta también a sus propias representaciones. La pérdida de otro es, también, la pérdida de uno mismo: el duelo trabaja alrededor de lo perdido y lo que hemos perdido en él (Leader, 2001, p. 117). En segundo lugar, es preciso abordar su dimensión lingüística y es que, *a priori*, el duelo es entendido como un proceso psíquico (conf. Freud, Leader) que poco o nada tendría que ver con la producción literaria. Es en esta cuestión en la que querría centrarme.

5.1. La constitución lingüística del duelo

De vuelta a Benveniste, esta vez en “Observaciones sobre la función del lenguaje en el lenguaje freudiano”, el autor establece las bases del papel del lenguaje en el psicoanálisis, perspectiva

desde la que Leader elabora su teoría sobre el duelo y que ha de ser abordada para una correcta comprensión de la relación entre el duelo y la elaboración discursiva. El lingüística francés señala que el psicoanálisis se distingue de otras disciplinas por operar “sobre lo que el sujeto le *dice*. Lo considera en los discursos de éste, lo examina en su comportamiento locutorio, ‘fabulador’, y a través de estos discursos se configura lentamente para él otro discurso que lo tocará explicitar, el del complejo sepultado en el inconsciente” (Benveniste, 1974b, p. 75). Este análisis del sujeto en tanto que sujeto que *se narra* lingüísticamente sirve al psicoanalista para su objetivo último, el hallazgo de una “*motivación* inicial” e “inconsciente” (ibíd, p. 76), causa de sus estados actuales, y a la solo se puede acceder a través de la regresión del impulso autobiográfico, en el que el sujeto mira atrás para dar cuenta de sí mismo. Sin embargo, este ‘hecho biográfico’ al que pretende acceder el psicoanálisis no reside en la pura recuperación de un hecho histórico que ha sido sepultado por la memoria, sino que, como apunta Benveniste:

[...] los acontecimientos empíricos no tienen realidad para el analista más que en y por el ‘discurso’ que les confiere la autenticidad de la experiencia, sin importar su realidad histórica, y aun (más valiera decir: sobre todo) si el discurso elude, transporta o inventa la biografía que el sujeto se atribuye. La dimensión constitutiva de esta biografía es que es verbalizada y así asumida por quien la narra como suya; su expresión es la del lenguaje. (ibid, p. 77)

Regresamos, así, a Starobinski, para quien la autobiografía en tanto que discurso autointerpretativo es espacio para la emergencia de un yo actual, al habla, y no una vía fiable de recuperación del pasado. El ‘hecho biográfico’ no es contemplado como un hecho histórico y extralingüístico, sino que es observado en sus manifestaciones verbales y locutivas. En virtud del concepto de «estilo», la forma concreta *decir* y *decirse* adquiere el verdadero carácter autorreferencial de la operación autobiográfica: revelar de qué modo el *yo* que narra se relaciona con lo narrado o, por utilizar un término genuinamente psicoanalítico, es *síntoma* de su relación. En palabras de Benveniste, “por el mero hecho de la elocución, el que habla de sí mismo instauro al otro en sí y de esta suerte se capta a sí mismo, se confronta, se instauro tal y como aspira a ser y finalmente se historiza en esta historia incompleta o falsificada. De modo que aquí el lenguaje es utilizado como palabra, convertido en expresión de la subjetividad apremiante y elusiva...” (ídem).

La postura de Starobinski permite acceder a Leader desde su propia caracterización del duelo, esto es, como un discurso autonarrativo que inscribe su relación con un objeto amado y perdido. Y es que también el duelo posee un estilo: dentro del paradigma psicoanalítico, el modo en que un sujeto aborda lingüísticamente lo perdido es *síntoma* de su relación con él. Tal y como se

ha señalado al inicio en relación al auge del «paradigma narrativista» que afecta, también, a la psicología, las patologías del discurso manifiestan patologías de *yo* (González, 2000, p. 141).

La moda negra es pródiga en ejemplos de esta clase. En ella, Leader analiza diversas producciones simbólicas, desde conversaciones de diván hasta películas o piezas literarias, a través de las cuales aborda una constelación sujetos reales y ficticios que se enfrentan la superación de la pérdida. En efecto: *reales y ficticios*, en virtud de la indistinción esencial entre discursos realistas y ficcionales en tanto que aparatos semiológicos (White, 1992, p. 12) y en virtud, también, del papel especial que Leader reserva a las ficciones en el proceso de duelo. Aludíamos, al inicio de estas páginas, a un fenómeno que había llamado su atención: el hecho de que la ausencia de bibliografía especializada sobre el proceso de duelo fuera contrarrestada por su proliferación en el campo de la producción literaria (Leader, 2001, p. 13). El valor de esa ‘literatura de duelo’ es doble: además de señalar un volcado del campo clínico al literario, las representaciones textuales del duelo tienen, para Leader, un inestimable valor terapéutico. Al respecto de este último se introduce el concepto «duelo prestado» o «diálogo de duelos» (ibid, p. 74). El psicoanalista postula que la confrontación con representaciones ajenas del dolor facilitan el reelaboración narrativa del propio. En el contexto de una pérdida, la toma de contacto con la aflicción de un tercero permite representar pasajes inexpressados de la propia narrativa y llama la atención sobre efectos activos de la comparación o, en otros términos, el diálogo de duelos. Como reza Shakespeare en *Ricardo III*: “Si la tristeza puede admitir compañía, / cuenta de nuevo tus penas al ver las mías” (Shakespeare citado por Leader, 2011, p. 75). Estas consideraciones refieren, empero, al efecto terapéutico de la confrontación con representaciones ajenas del duelo, pero ¿qué hay del propio? ¿Cuál es la relevancia de la narración para el sujeto en duelo?, ¿cuáles sus posibles fracasos o patologías?

5.2. *La melancolía o el duelo intransitivo*

En sus estadios iniciales, el duelo –inicialmente motivado por la pérdida de otro, ya sea éste un sujeto particular o un elemento abstracto– supone una interrupción en el curso de la vida y se caracteriza “por una total incertidumbre y una imagen caótica del mundo” (Di Nola, 2007, p. 12). La restauración de esa ‘imagen del mundo’, en adelante alterada por la presencia de una brecha o vacío, requiere de aquello que en “Duelo y Melancolía” se describía como un «trabajo de duelo» (*Trauerarbeit*), a través del cual “la totalidad del mundo interior debe ser re-creado” (Leader, 2001, p. 65). La satisfacción de su función última, “separar los recuerdos y esperanzas de los sobrevivientes de la persona muerta” (Freud, 2007, p. 30), pasa por cuatro estadios u

operaciones descritos por Leader² y de entre los cuales querría destacar la necesidad introducir un marco que señale el espacio simbólico o artificial en el que residen los ausentes.

La literatura, como el sueño³, facilita un espacio simbólico en el que las apariciones del objeto perdido pasan “de ser representadas a ser *representaciones*” (Kaltenbeck citado por Leader, 2001, p. 95), de modo que su carácter artificial queda explicitado. La literatura, como el sueño, es una forma de “discurso representado” (Iser, 1997, p. 46) a través del cual el sujeto puede *re-crear* su duelo, con más o menos interferencias cosméticas, y revelar, así, la relación que establece con su pasado a través del estilo como síntoma.

Examinemos un caso concreto: *Suicidio*, también de Levé. ¿Cuál es el estilo de *Suicidio*?, ¿qué relación establece el yo con el muerto al que evoca? Desde el punto de vista de la catalogación genérica, *Suicidio* es una obra ficcional. Esta observación pierde rápidamente relevancia a la luz de las palabras de Leader, según el cual buena parte de la bibliografía sobre el duelo se ha desplazado hacia la más estricta literatura. Pero hay más. Una nota del editor cuenta que Levé evoca el suicidio de un amigo, sucedido veinte años atrás y descrito, también, en las últimas páginas de *Autorretrato*. Allí decía:

Mis conversaciones más preciosas se remontan a un adolescencia, cuando un amigo con el que bebíamos cocteles que preparábamos mezclando al azar las bebidas alcohólicas de su madre, nos quedábamos hablando hasta que salía el sol en el salón de una casona que había frecuentado Mallarmé, durante el transcurso de esas noches formulé discursos sobre el amor, la política, Dios, Dios y la muerte, de los cuales no retiraría ni una sola palabra [...] años después este amigo le dijo a su mujer que se había olvidado algo en la casa cuando estaban saliendo para jugar al tenis, bajó al sótano y se pegó un tiro en la cabeza con la escopeta que ya había preparado cuidadosamente. (Leve, 2016, p. 92)

Suicidio, unos años posterior, se abre con esa misma escena: “Un sábado del mes de agosto, sales de tu casa vestido para jugar al tenis. A medio cruzar el jardín, le dices que te olvidaste la raqueta dentro. Vuelves a buscarla, pero en vez de dirigirte al armario de la entrada, donde suele estar, bajas al sótano” (íbid, p. 7). La obra se narra en segunda persona y adquiere así el aspecto de un diálogo con el muerto, quien, gracias a *tropo* de la prosopopeya –que atribuye

² Los cuatro procesos refieren a la introducción de un marco para señalar el espacio simbólico o artificial, la necesidad de matar a los muertos, la constitución del objeto y la renuncia a la imagen de quienes éramos para ellos.

³ Con frecuencia se ha visto en el sueño un espacio paradigmático de esta enmarcación que señala el carácter artificial de lo representado. Sigmund Freud, Boris Uspensky, Franz Kaltenbeck o Ella Sharpe son solo alguno de los autores que han abordado esta cuestión.

cualidades propias de los vivos, como la voz, a seres inanimados, como los muertos (Catelli, 2007, p. 224)– se eleva al estatuto de un interlocutor válido.

El hecho de que Levé evoque el suicidio de amigo, ¿hace de ella una obra en algún sentido autobiográfica? *Suicidio* es una obra queridamente ambigua. Si atendemos a la tropología especular propia de la autobiografía, lo cierto es que no existe concordancia entre el nombre propio del autor y el héroe de la narración. Prácticamente la totalidad de la obra está dirigida a un *tú*, el suicida, protagonista del monólogo interior de un *yo-narrador-Levé*. Desde este punto de vista, la obra constituye un claro ejemplo de ‘literatura de duelo’, en la que un sujeto real o ficticio, Levé o una voz narrativa no asumida por nadie, lleva a cabo un proceso de *recreación* del objeto perdido desde una constelación de perspectivas posibles (la escena de la muerte, los domicilios, deportes, hobbies, viajes, filosofías, ideologías...). “No sólo son nuestros pensamientos sobre la persona amada lo que cuentan, sino lo que hacemos con ellos: cómo son organizados, dispuestos, repasados, alterados. Es como mirar un diamante no sólo desde un ángulo sino desde todos los ángulos posibles; en términos freudianos, debe accederse al objeto perdido en todas sus representaciones variables” (Leader, 2011, p. 82), expresa Leader.

¿Cómo se articulan las representaciones del objeto perdido?, ¿qué forma adquiere el relato de la obra? Desde el punto de vista del orden temporal, *Suicidio* reproduce magistralmente los presupuestos modernos sobre la ordenación cronológica del relato:

Tu manera de abandonar la vida reescribió tu historia en negativo. Quienes te conocieron releen cada uno de tus gestos a la luz del último [...]. Cuando alguien habla de ti, empieza describiendo tu muerte, antes de remontarse en el tiempo para explicarla. ¿No es raro que ese último gesto invirtiera tu biografía? Desde tu muerte, nunca he oído que nadie contara tu vida empezando por el principio. Tu suicidio se ha transformado en el acto fundacional, y tus actos anteriores, a los cuales creías liberar del peso del sentido con ese gesto que te gustaba por absurdo, se ven, por el contrario, enajenados. Tu último segundo cambió cómo los demás veían tu vida. (Levé, 2019, p. 28)

Este pasaje permite una distinción nítida entre el presente y el pasado, además de referirse de forma explícita a la semantización retrospectiva que ejerce el hoy sobre el ayer, capaz incluso de invertir el orden natural de la biografía. El fin de la historia, también el de la historia personal, se yergue así como centro de toda clave interpretativa. En apariencia, nada en ella evoca a *Autorretrato*, una obra marcada por la atomización y su carácter antinarrativo, incapacidad de establecer vínculos experienciales entre distintos tiempos. Lejos de esta situación, en cambio, cuatro son los tiempos verbales que dominan la narración de *Suicidio*: el

presente simple (*eres*), el pretérito perfecto compuestos (*has sido*), el pretérito perfecto simple (*fui*) y el pretérito imperfecto (*eras*). Los dos últimos, pretérito perfecto simple e imperfecto, evocan la vida pasada del difunto. El presente, desdoblado entre el presente simple y el pretérito perfecto compuesto, en cambio, queda reservados para la escena del suicidio y las reflexiones que éste inspira en el narrador. Es notable que la escena de la muerte se reproduzca en un estricto presente simple: “Unos segundos después, siente la descarga de un arma de fuego [...]. Se arroja sobre ti, llorando, y te golpea en el pecho de amor y furia” (íbid, p. 8), una escena que el narrador dice haber revivido cientos de veces, inalterada e inalterable: “La memoria, como las fotos, congela los recuerdos” (íbid, p. 9).

Las pocas apariciones del *yo* narrador gozan de un valor presente que permiten aproximarse a él como a un *yo* actual, como sugería Starobinski, y cuyos actos elocutivos serían *síntoma* de su relación con el pasado. Como veíamos, *Suicidio* reproduce con normalidad la concepción moderna de la historia y, en este sentido, parecería que el objetivo último del duelo –*id est*, la separación de los vivos y los muertos– está teniendo lugar. Pero ¿es efectivamente así? Estas irrupciones del *yo*, actuales en virtud del valor de presente que caracteriza el pretérito perfecto compuesto, manifiestan una relación problemática entre el presente y el pasado al margen de sus correctas articulaciones. El elemento crítico no se manifiesta en las articulaciones sintácticas sino, por el contrario, en la pura semántica del texto: es el contenido el que revela la incapacidad de separarse de los muertos. Cito por extenso algunos pasajes especialmente llamativos. Las cursivas son propias y tienen una función enfática:

Un día un hombre te dijo ‘Te amo’. No fui yo. Cuando estabas vivo nunca se me ocurrió, pero hoy puedo decirte lo mismo, aunque no se trata del mismo amor que el de aquel hombre. Mis palabras llegan demasiado tarde. No te hubieran hecho cambiar de decisión, pero hubieran cambiado mi recuerdo. *Amar a alguien después de su muerte, ¿es amistad?* (íbid, p. 14)

En la casa de tu madre había un viejo perro guardián y gatos domésticos, pasivos e inútiles. Repetíamos esta máxima: dale de comer a un gato toda una vida y te abandonará un día, dale de comer a un perro un día y te será fiel toda la vida. Fui el gato, *yo soy el perro*. (íbid, p. 20)

Has *acaparado* mis recuerdos de rock triste. Cuando escucho ciertas canciones, se tiñen de tu presencia difusa. (íbid, p. 22)

El sometimiento del presente al pasado que manifiestan las expresiones del narrador anulan la ilusión de evolución narrativa que parecerían derivar de la asunción de una historia lineal; el pasado eclipsa al presente, al que ha *acaparado*. Acudimos así una nueva forma de presentismo

literario que no consiste ya en la imposibilidad de integrar el pasado en el presente a través de un relato consistente, sino, más bien, en la incapacidad de separarse de él. A pesar de la elaboración de un «discurso representado», a pesar de trasladar la pérdida al registro simbólico de lo literario, el yo actual que narra *Suicidio* es incapaz de avanzar en el duelo. ¿Por qué? Porque el muerto y el narrador coexisten en un mismo tiempo verbal, el presente. Si llevar a cabo el trabajo de duelo presupone “la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (Idelber Avelar citado en *íbid*, p. 10), es *conditio sine qua non* que el pasado sea tal, pasado, un tiempo *otro* respecto a aquel en el que se sitúa el sujeto doliente. De no ser así, en caso de no trabajar el duelo, sucede la melancolía. El texto de Freud, “Duelo y melancolía”, describe la segunda como la forma patológica del duelo (conf. Freud 2004): lejos de generar una narración que los separe, el sujeto melancólico se identifica con el objeto perdido y lo introyecta, permanece unido a él. En un pasaje de inestimable valor, Leader comenta que Freud vinculaba las diferencias entre el duelo y la melancolía a “dos sistemas psíquicos, uno ligado a la percepción de las cosas y uno ligado a las palabras y el discurso” (Leader, 2001, p. 168). Mientras que el duelo se sustenta sobre un tránsito efectivo entre las palabras y las cosas a través del habla y la memoria, la melancolía constituye una patología del discurso: es incapaz de él. “Así, en el corazón de la melancolía hay un problema que tiene que ver con el lenguaje” (*íbid*, p. 169). El fracaso lingüístico del melancólico se traduce en la imposibilidad de restaurar el ‘orden del mundo’ que ha sido fracturado por la pérdida y dotarlo, de nuevo, de significación: “Sentido y destino son anagramas recíprocos, y en esta casualidad idiomática se cifra enigmáticamente la dificultad de separar el sentido del duelo del duelo del sentido” (Moreiras, 1999, p. 89).

Bajo esta nueva luz, la melancolía puede ser descrita como un duelo marcado por la literalidad, intransitivo en lo que respecta a la separación entre el mundo y la palabra, el presente y el pasado, los vivos y los muertos. Un artículo de Tzvetan Todorov, “La memoria amenazada”, nos recuerda la preeminencia de la memoria en el sistema freudiano, donde la relación *presente-pasado* es la primera de las fuentes de neurosis y el sujeto, para su curación, ha de pasar por un proceso de recuperación y relocalización de lo vivido, reincorporándolo en su historia personal como *experiencia*: “la recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera” (Todorov, 2000, p. 8). Todorov distingue allí entre dos usos de la reminiscencia que pueden arrojar luz sobre esta nueva forma de literalidad melancólica: la «memoria literal» y la «memoria ejemplar». La llamada «memoria ejemplar» afronta el evento traumático hasta

hacer de él una manifestación entre otras una categoría más general, una experiencia aplicable a nuevos sujetos y situaciones: “La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o de duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo, marginándolo; pero, por otra parte [...] abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección” (íbid, p. 11). El valor de la literatura de duelo al que alude Leader reside justamente en esta posibilidad de constituirse como *exemplum* a través de la narración. Al transformar el duelo en una construcción simbólica accesible a otros, la obra adquiere un carácter dialógico; la posibilidad de analogía supone la posibilidad de comparación, de cristalizar bajo la forma de un duelo en préstamo que contribuya al trabajo de duelo ajeno. La «memoria literal», en cambio, se caracteriza por hacer de la pérdida un acontecimiento insuperable que somete bajo su presión simbólica al porvenir: “ese suceso es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo” (ídem). Desde este punto de vista, la memoria literal es eminentemente intransitiva, anti-narrativa y, por ende, estéril, incapaz de dotar al sujeto doliente de herramientas para el ejercicio narrativo del duelo. El narrador de *Suicidio* es, efectivamente, un narrador melancólico. “El punto muerto simbólico plantea problemas especiales para el melancólico. Un sujeto melancólico está en dos lugares al mismo tiempo, dos espacios totalmente distintos que no pueden ser superpuestos”. Está en el presente y está en el pasado, con los vivos y con los muertos. Esta simultaneidad de dos realidades mutuamente excluyentes, nada menos que la definición de ficción que ofrece Wolfgang Iser en “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” (conf. Iser, 1997), resulta a veces insuficiente. En tanto que obra, *Suicidio* puede funcionar como un *exemplum* para el lector y erguirse como interlocutor en un diálogo de duelos; sin embargo, no sucede lo mismo en relación a su propia voz narrativa dentro del texto.

¿Estás muerto, si te hablo? Si siguieras vivo, ¿seríamos amigos? Yo tenía un vínculo más estrecho con otros chicos, pero el tiempo me ha separado de ellos sin darme cuenta (...). Tu silencio se ha vuelto una elocuencia. Ellos, que todavía pueden hablar, siguen callados. Pero tú, que antes eras lejano, distante y tenebroso, ahora brillas cerca de mí. Cuando dudo, consulto tu opinión. Tus respuestas me parecen más satisfactorias que las tuyas. Me acompañas vaya a donde vaya. Ellos son los desaparecidos, tú eres el gran presente. Eres un libro que me habla cuando quiero. Tu muerte ha escrito tu vida.” (Levé, 2019, p. 12)

De existir un diálogo para el *yo*, se trata de un diálogo con el muerto: “Tu silencio se ha vuelto una elocuencia [...]. Tus palabras me parecen más satisfactorias que las tuyas” (ídem). Él es su único ejemplo e interlocutor, su muerte parece haber escrito el libro de cabecera de un *yo*

atrapado en el mismo tiempo que el muerto al que evoca. Firma y héroe no coinciden. Y, sin embargo, la nota del editor revela que el autor se quitó la vida diez días después de la entrega del manuscrito, un elemento que altera la aproximación hermenéutica a la obra: Levé sí firma un suicidio del que es protagonista. Esta información extradiegética arrastra al lector hacia una lectura autobiográfica pero, en realidad, el desenlace del autor en nada afecta al valor intrínseco de su narración. *Suicidio* es un caso ejemplar de literatura de duelo, incluso si el ejemplo es ejemplo de un fracaso, y es que muestra de forma paradigmática hasta qué punto la patología narrativa, cada vez más común en el paradigma presentista que se cierne sobre nosotros, es una patología del yo.

6. CONCLUSIONES

Este trabajo se abre con la asunción de que una crisis de la experiencia se cierne sobre el sujeto contemporáneo, una crisis que habría de afectar a todos los ámbitos de su existencia y de entre los cuales he querido centrarme únicamente en uno: sus intentos de dar cuenta de sí a través de la narración, intentos que han sido abordados a través de la autobiografía y el duelo. La elección de la autobiografía y el duelo como objeto de estudio de una misma investigación podría resultar sorprendente por insólita, pero el escepticismo se desvanece al observar su confluencia temporal durante el siglo XX, cuando el auge de la escritura autobiográfica fue acompañado por el declive de los ritos públicos de luto, un declive que abocó al sujeto al duelo en tanto que momento íntimo e introspectivo. Darian Leader sugería en *La moda negra* que la bibliografía clínica sobre el duelo se había desplazado hacia el campo de la producción literaria, gesto inequívoco del carácter narrativo de ese proceso que él definiría como un proceso de rememoración, reelaboración y reestructuración de la relación con el ausente (Leader, 2011, p. 59).

La primera tesis de esta investigación hace de la crisis contemporánea del tiempo una crisis de la narración y la temporalidad, y es que la experiencia, entendida ésta como la incorporación del pasado en un presente significativo, es percibida por el sujeto bajo las formas básicas de lo narrativo. En tanto que explicitación lingüística del relato, la función narrativa no es otra que la de ensamblar y ordenar los hechos de forma coherente y ordenada, *id est*, dotada un aspecto cosmético. La crisis de los metarrelatos postmoderna, así como el cambio de paradigma en los «regímenes de temporalidad» que se desplaza hacia el presentismo (Hartog 40), resultan en una erosión de la narratividad que se torna incapaz articular pasado, presente y futuro para generar una imagen inteligible de la historia, sea ésta la historia de una nación la historia de

una vida. Esta atomización de la experiencia del tiempo, marca del presentismo, imposibilita la experiencia significativa al prescindir de una sintaxis que aglutine los instantes y los dote de una estructura lógica, cronológica y teleológica.

Los segunda de las tesis se interrogaba por los efectos concretos de esta crisis en las manifestaciones textuales y autodiegéticas de la autobiografía y el duelo, movimientos retrospectivos que abordan experiencias tremendamente valiosas para un sujeto, como lo son su propia vida y la muerte de un ser querido. “El estilo de la autobiografía” de Jean Starobinski nos ha permitido aproximarnos a la autobiografía como a un espacio de producción discursiva acerca del sujeto y su énfasis en el presente, en la relación con el pasado que el *yo* al habla rebela en sus actos elocutivos, ha constituido una herramienta esencial para examinar las deformaciones en las relaciones entre presente, pasado y futuro de tres obras literarias, deformes que rompen la «ilusión retórica» y cosmética que, a decir de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2000, p. 76), da pie a todo relato autobiográfico. *Metafísica de los tubos*, de Amélie Nothomb, satisface las condiciones generales del relato moderno, pre-crítico, al ofrecer al lector una autobiografía en apariencia coherente y ordenada, que parte del nacimiento de la autora para aproximarse paulatinamente al presente desde el que se escribe. Su interés en el sino de este trabajo reside en su problematización de la continuidad entre el presente y el pasado al hacer de su *yo* infante *otro* radical, un *él* sin vida, cuya narración culmina en un vacío de experiencia al situar el final de su relato autobiográfico a la edad de tres años; antes, incluso, del surgimiento de una conciencia capaz de recordar. Lejos de la despersonalización de la voz narrativa, *Autorretrato*, de Édouard Levé, ofrece otra forma de presentismo literario al presentarse como un texto autobiográfico carente de una sintaxis que articule sus oraciones.

La postura de Darian Leader, por su parte, ha permitido abordar el duelo como proceso estrechamente vinculado al lenguaje, cuyas formulaciones narrativas sirven de indicadores de su relación con el ausente, del paulatino desarrollo de «trabajo de duelo» cuyo fin último consiste en lograr una separación entre los vivos y los muertos (Freud, 2007, p. 30). Su orientación psicoanalítica, sumada a las aportaciones starobinskianas, permiten aproximarse a la literatura de duelo en búsqueda del estilo o, acaso, el *síntoma* que revela las deformaciones de este proceso; las patologías del *yo* que se esconden tras las patologías del lenguaje. En análisis de *Suicidio* muestra el fracaso de un proceso de duelo, la incapacidad del *yo* narrativo de separarse de la figura ausente. Más aún: manifiesta que el fracaso del duelo es también un fracaso de la narración, que se torna intransitiva, incapaz de trazar un puente entre el hoy y el ayer. *Autorretrato* es incapaz de aglutinar los tiempos, *Suicidio* es incapaz de separarlos.

Las aproximaciones puntuales a estas tres obras nos han permitido bosquejar los posibles efectos de una crisis de la narración y la experiencia, y es que si la experiencia es recuperada por la memoria lingüísticamente, y como dijera Andrea Pagni, “importa, entonces, tener o no palabras para expresar lo vivido, importa tener o no tener la posibilidad de armar un relato que haga posible la comunicación y la transmisión de un recuerdo” (Pagni, 2004, p. 10). O, como apunta Hartog, “el régimen de historicidad pone a nuestro alcance una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no” (Hartog, 2007, p. 39).

7. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. (2011). *Infancia e historia*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.
- Andrés, Ramón. (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona, Acantilado.
- Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Ariès, Philippe. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Bazin, André. (2012). “Ontología de la imagen fotográfica”. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp. Págs. 23 – 32.
- Benjamin, Walter. (2018). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”. *Iluminaciones*. Madrid: Penguin Random House. Págs. 225-252.
- Benveniste, Émile. (1974a). “Estructuras de la relaciones de la persona en el verbo”. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI. Págs. 161-171.
- Benveniste, Émile (1974b). “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI. Págs. 75-87.
- Bourdieu, Pierre. (1997). “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Págs. 74-83.
- Blumenberg, Hans. (2000). *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Brügger, Niels. (2001) “What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard”. *Yale French Studies*, no. 99. Págs. 77–92. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2903244.
- Catelli, Nora. (2007). “Paul De Man revisado”. *La era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Págs. 33-44.
- Catelli, Nora. (2007). “I. Prosopopeya: retórica de la autobiografía”. *La era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Págs. 224-270.

- De Man, Paul. (1990). "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos*, núm. 29, Barcelona.
- Di Nola, Alfonso M. (2007). *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*. Madrid: Belacqua Documentos.
- Eikhenbaum, Boris. (1998). "Problemas de cine-estilística". *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós. Págs. 45 –75.
- Freud, Sigmund. (2007). "Duelo y melancolía". *Obras completas. Tomo 6, (1914-1917) : ensayos LXXXV al XCVII*. Madrid: Biblioteca Nueva. Págs. 2091-2000.
- Genette, Gerard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gerard. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- González, Mariano Rodríguez. (2000). "Narración y conocimiento: el caso del psicoanálisis hermenéutico". *Revista de Filosofía*, núm.24. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Págs. 139-167.
- Hartog, François. (2007). *Regímenes de temporalidad. Presentismo y experiencia del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Iser, Wolfgang. (1997). "Fundamentos antropológicos de la ficción". *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. Págs. 43-65.
- Leader, Darian. (2011). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- Lejeune, Philippe. (1991). "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos*, núm. 29, Barcelona.
- Levé, Édouard. (2016). *Autorretrato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Levé, Édouard. (2019). *Suicidio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Loureiro, Ángel G. (1991). "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos*, núm. 29, Barcelona.
- Lytard, Jean-François. (1991). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones de Minuit.
- Marinas, Jose Miguel. (2004). *La razón biográfica: ética y política de la identidad*. Barcelona: Biblioteca Nueva.

- Moreiras, Alberto. (1999). “El duelo del sentido”. *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Universidad Arcis. Págs. 89-106.
- Nothomb, Amélie. (2001). *Metafísica de los tubos*. Barcelona: Anagrama.
- Pascal, Roy. (1960). *Design and Truth in Autobiography*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Saphiro, Stephen A. (1968). “The Dark Continent of Literature: Autobiography”. *Comparative Literature Studies*. (Vol. 5, núm. 4). Pensilvania: Penn State University Press. Págs. 421-454.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Shakespeare. (2000). *Hamlet. Macbeth*. Barcelona: Planeta.
- Spiller, Roland. (2004). “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine” de Andrea Pagni. En *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt: Vervuert Verlag. Págs. 9-27.
- Starobinski, Jean. (1974). “El estilo de la autobiografía”. *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- Stephens, John y Robyn McCallum. (1998). *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. London: Routledge.
- Todorov, Tzvetan. (2000). “La memoria amenazada”. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós. Págs. 11-60.
- Topuzian, Marcelo. (2003). “Paul de Man: ¿la imposibilidad de la autobiografía?”. *Anclajes VII*, diciembre de 2003. Págs. 255-275.
- Vattimo, Gianni.(1987). “The End of (Hi)Story.” *Chicago Review*, vol. 35, no. 4. Págs. 20–30. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25305376. Consultado el 10 de agosto de 2021.
- White, Hayden. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ediciones Paidós Ibérica.