



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Pino, Claudia Amigo; Amaro, Lorena
Del biografema a la comunidad: dos casos recientes en la literatura latinoamericana¹
Alea: Estudos Neolatinos, vol. 20, núm. 2, 2018, Maio-Agosto, pp. 165-183
Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2018202165183>

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33058455011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

DEL BIOGRAFEMA A LA COMUNIDAD: DOS CASOS RECIENTES EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA¹

*FROM BIOGRAPHEME TO THE COMMUNITY:
TWO RECENT CASES IN LATIN AMERICAN LITERATURE*

Claudia Amigo Pino

Universidade de São Paulo

Sao Paulo – Brasil

Lorena Amaro

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago de Chile – Chile

Resumen

Si bien es muy conocida la postura de Roland Barthes sobre la muerte del autor, ilustrada en su famoso artículo homónimo, queda mucho por explorar de lo que fue su retorno a la figura autorial a través de la noción de “biografema”, concepto que aparece breve y enigmáticamente formulado en su texto *Sade, Fourier, Loyola*. En el siguiente artículo, se retoma la biografemática barthesiana, tomando como referente las lecciones de los seminarios “10 años de semiología” (inédita) y “El léxico del autor” (anotaciones publicados póstumamente, en 2010). El biografema aquí será comprendido como un “rasgo significativo” contradictorio, plural y también como una huella impresa por el autor en la subjetividad de los lectores, referida particularmente a rasgos corporales y afectivos. Se vinculará esta noción con otras conceptualizaciones actuales sobre la autoría y la necesidad de trascender el paradigma romántico del autor individual y singular, para orientarse hacia una visión de la autoría como una forma de comunidad. Se llevará esta reflexión teórica a la lectura de dos textos narrativos latinoamericanos recientes: *Mi abuela: Marta Rivas González*, del chileno Rafael Gumucio (2013) y *A resistência* (2015), del brasileño-argentino Julián Fuks, en que la oscilación entre biografía y autobiografía revela cómo opera el biografema en estos textos autoficcionales.

Palabras clave: biografema, autor, comunidad, biografía, Rafael Gumucio, Julián Fuks.

Abstract

While Roland Barthes' notion of the death of the author, illustrated in his famous homonymous work, is widely known, there remains much to be explored regarding his return to the authorial figure

Resumo

Embora a posição de Roland Barthes sobre a morte do autor, ilustrada em seu famoso artigo homônimo, seja bem conhecida, há muito a explorar no seu retorno à figura autorial a partir

¹ Este artículo ha sido financiado a través del proyecto FONDECYT Regular 1150061 “Fábulas biográficas: las vidas imaginarias de la narrativa hispanoamericana”, del que la Dra. Lorena Amaro es Investigadora Responsable y en que la Dra. Claudia Amigo Pino participó como invitada de Cooperación Internacional.

in the concept of “biographeme”. This concept appears briefly and enigmatically in his text *Sade, Fourier, Loyola*. The following article resumes Barthes’ notion of the biographeme, taking as model the lessons from his seminars “10 Years of Semiology” (unpublished) and “Le lexique de l’auteur” (notes posthumously published in 2010). Biographeme will hereby be understood as a “significant feature”, which is contradictory, plural, and also as a footprint left by the author in the subjectivity of the readers, particularly alluding to bodily and affective features. This concept will be linked to current conceptualizations on authorship and the need to transcend the romantic paradigm of the individual, singular author, in order to conceive the notion of authorship as a form of community. The theoretical reflection will then be applied to the interpretation of two recent Latin American narrative texts: *Mi abuela*: *Marta Rivas González*, by the Chilean Rafael Gumucio (2013) and *A resistência* (2015), by the Brazilian-Argentinian Julián Fuks. In both these autofictional works biography and autobiography will be seen to oscillate, thus revealing the occurrence of the biographeme.

Keywords: biographeme, author, community, biography, Rafael Gumucio, Julián Fuks.

do “biografema”, noção que aparece de forma resumida e enigmática em seu texto *Sade, Fourier, Loyola*. No artigo a seguir, a biografemática barthesiana é retomada, tendo como referência as lições dos seminários “10 anos de semiologia” (inédito) e “O léxico do autor” (anotações publicadas postumamente em 2010). O biógrafema aqui será entendido como um “traço significante”, contraditório, plural, e também como uma marca do autor na subjetividade dos leitores, a partir de traços físicos e afetivos. Essa noção será relacionada com outras conceituações atuais sobre autoria e a necessidade de transcender o paradigma romântico do autor individual e singular, com o fim de propor uma visão de autoria como uma forma de comunidade. Essa reflexão teórica ajudará a ler dois recentes textos narrativos latino-americanos: *Mi abuela*, *Marta Rivas González*, do escritor chileno Rafael Gumucio (2013) e *A resistência* (2015), do escritor brasileiro-argentino Julián Fuks, em que a oscilação entre biografia e a autobiografia revela como o biografema opera nesses textos autofictionais.

Palavras-chave: biografema, autor, comunidade, biografia, Rafael Gumucio, Julián Fuks.

Introducción

Después de su célebre artículo sobre “La muerte del autor”, Roland Barthes propone, en 1970, un “retorno amistoso del autor” en forma de “biografema”, una noción que permitiría pensar las subjetividades de la literatura (autor, lector, personaje) en convivencia.

Más de cuarenta años después, volvemos a esa noción en razón de un movimiento reciente de la literatura. Después de un momento de gran producción de textos autobiográficos (a partir de los años 70), es posible observar la emergencia de textos de carácter biográfico que tienen también una interpretación autobiográfica, o una relación con la autobiografía. Es el caso de las novelas sobre padres, madres, abuelas, hermanos o sobre personajes que de alguna manera se relacionan (por la profesión, por ejemplo) con su narrador/autor. Junto a esa tendencia de la literatura contemporánea, especialmente en Latinoamérica², encontramos también a algunos críticos que han tratado de pensar cómo se relacionan las escrituras biográficas y autobiográficas; en ese contexto, la noción de biografema vuelve a circular, ahora en el contexto de los nuevos estudios biográficos y autoriales.

Este artículo aborda este resurgimiento del biografema, a partir de dos investigaciones diferentes, desarrolladas en países diferentes, con un *corpus* diferente. Nuestro texto parte de Francia, con una reflexión que se centra en los documentos inéditos de Roland Barthes sobre el biografema, después encontramos un océano de teóricos de diferentes países, que han hecho circular y revivir la noción de biografema, los cuales han planteado, desde el ámbito de los estudios de autor, cuestiones que se entrecruzan con el planteamiento barthesiano. Finalmente, aterrizamos en Latinoamérica, donde encontramos a dos escritores, uno argentino/brasileño, Julián Fuks (1981), y otro chileno, Rafael Gumucio (1970), y quienes en *A resistência* (2015) y en *Mi abuela: Marta Rivas González*, (2013), se aventuran en el relato de subjetividades compartidas: primero, la que se produce entre biógrafo y biografiado, y luego, la que se establece entre autor y lector, para plantear una posibilidad de lectura: la de “vivir juntos”, la de establecer una comunidad.

² En esta misma línea se encuentran textos de diversa tésitura, como *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella (2013), *Aparecida*, de Marta Dillon (2015), *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enriquez (2014), *El hermano alemán* (2015), de Chico Buarque, *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2016), de Sergio Galarza, *La distancia que nos separa* (2015), de Renato Cisneros, entre otros muchos posibles ejemplos en el Cono Sur. En España, un ejemplo reciente es *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas, acerca de un tío suyo muerto durante la Guerra Civil.

Empezamos con un recorrido por la noción de “biografema”, introducida por Roland Barthes en 1971, que inspira toda la reflexión posterior de este artículo. Esa noción marca un polémico retorno al autor, en un momento en que la crítica ya lo daba por muerto y enterrado: el propio Barthes era el responsable de ese movimiento, con su texto “La muerte del autor” (1968). Allí, él condena sobre todo al autor de la crítica biográfica, “el carácter detrás del talento” (SAINTE-BEUVE, 1992, p. 136) o “el temperamento que reacciona a las circunstancias” (LANSON, 1965, p. 44-45), que llevaría a la idea de verdad única para la interpretación. Barthes pudo proponer, a la manera de Foucault y otros que abordaron el tema posteriormente, un nuevo tipo de estudio del autor: el autor como función, como *ethos*, como obra, pero se limita a dejarlo a un lado y a darle una nueva importancia a la figura del lector: “el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del autor” (BARTHES, 2002a, p. 40). En esta operación plantea la escritura como lugar “neutro, compuesto, oblicuo” donde se pierde, como argumenta significativamente, “toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (p. 40); el “autor” que resurge en 1970 es el mismo que había muerto tres años antes, es apenas el resto de una subjetividad muerta incorporada por el lector.

Barthes aclara: “no se trata de una persona (civil, moral), sino de un cuerpo”. Y aquí tenemos que pensar la palabra “cuerpo” con un doble significado: por un lado, como receptáculo de sensaciones (auditivas, táctiles, gustativas...) y, por otro lado, como evidencia de muerte, como huella (el “cuerpo muerto del autor”). Esa evidencia se da exactamente porque quien vive esas sensaciones, en ese momento, es el lector, no el autor. Así, esa “huella” debe ser pensada como una alusión a sensaciones corporales del autor revividas por el lector. La palabra “biografema”, que surge para nombrar esa huella, no puede ser así comprendida como algo particular del autor, sino como algo que en algún momento fue del autor y se dispersó o se diseminó:

Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujera, por los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos “biografemas”, cuya distinción y movilidad pudieran viajar fuera de cualquier destino. (BARTHES, 2002b, p. 705)

El libro *Sade, Fourier, Loyola* no es una tesis a partir de la noción de “biografema”, definida en su prefacio. De hecho, cada ensayo de ese trabajo fue publicado en un lugar diferente, con el objetivo de hacer una presentación

de la obra de esos autores. Sin embargo, al final del libro, el apéndice “Vidas” tiene como objetivo listar exactamente lo que se “dispersa” (los biografemas) de los autores estudiados, como en el siguiente ejemplo sobre Sade:

El que vive hoy en Saint-Germain-des-Prés debe acordarse que él vive en un espacio sadiano degenerado. Sade nació en una pieza del Hotel de Condé, es decir, en algún lugar entre la rue Monsieur-le-Prince y la rue Condé: fue bautizado en Saint-Suplice; en 1777, con un decreto del rey, es en el Hotel de Dinamarca, en la rue Jacob (la misma calle donde fue editado este libro), que Sade fue arrestado: fue de allí que lo llevaron a la fortaleza de Vincennes. (BARTHES, 2002b, p. 853, subrayado nuestro)

Aquí vemos que el biografema se refiere a la unión entre autor y lector, que ocurre en algún lugar de la rue Jacob: donde Sade fue arrestado y el libro *Sade, Fourier, Loyola* fue editado. Barthes no publicó mucho más sobre el biografema, pero las ediciones recientes de sus seminarios y sus archivos inéditos consultables en la Biblioteca Nacional de Francia, permiten vislumbrar el desarrollo de esa noción.

El mismo año en que *Sade, Fourier, Loyola* es publicado, Barthes inscribe un seminario llamado “10 años de semiología. La teoría del texto”, dedicado a los lingüistas o pensadores del lenguaje que lo marcaron, especialmente durante el tiempo que estuvo en la École de Hautes Études en Sciences Sociales (a partir de 1962). Allí encontramos trabajos sobre Brecht, Saussure, Hjelmslev, Propp, Kristeva, Bakhtin, Jakobson y, sobre todo, Émile Benveniste. El seminario no tenía el objetivo de explorar ningún elemento biográfico de esos autores: Barthes pretendía limitarse a una lectura de sus textos y conceptos. Sin embargo, como la idea no era estudiar la obra de los lingüistas de una manera impersonal, sino a partir de la importancia que tuvieron para Barthes, todos esos estudios de alguna manera describen una relación entre subjetividades y por lo tanto pueden ser pensados como proyectos biografemáticos.

Allí, los “ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones” de *Sade, Fourier, Loyola* adquieren otro nombre: “rasgo significativo”. En el caso de Brecht y Saussure, ese “rasgo” estaría relacionado también con lo contradictorio y lo plural. Brecht propondría siempre un texto y un contra-texto y Saussure sería al mismo tiempo un sabio que decide pensar el lenguaje como espacio (en el *Curso de Lingüística General*) y aquel que busca una voz que no se limita a ningún espacio (en los *Anagramas*) (ARCHIVOS DEL SEMINARIO, 1971-1972). La contradicción sería para Barthes un motor de dispersión del autor: cuando el autor es contradictorio, el lector es movilizado para intentar conciliar las partes que se contradicen. Como eso es prácticamente imposible, el lector tendrá una relación contradictoria con ese autor: de esa manera, la contradicción permite que las subjetividades se toquen.

En relación a Benveniste, el rasgo signifiante es llevado al extremo. Benveniste habría descubierto el aspecto “mágico” del lenguaje: el lenguaje no sólo describiría el mundo; también sería responsable por construir ese mundo. Cada vez que decimos algo, aunque estemos supuestamente describiendo, estamos construyendo imágenes del mundo para los otros. Así, Benveniste llega a una conclusión: el “yo”, que sostiene la existencia y la posición en relación al mundo, es, antes de todo, un elemento del lenguaje. Según Barthes, el hecho de haber descubierto esa gran contradicción del lenguaje, habría provocado en el lingüista un efecto corporal, un corto-circuito.

Cómo no impresionarse profundamente por ese destino maligno, vengativo, que quiso que Benveniste fuera golpeado por la más horrible enfermedad que pueda escoger un lingüista: la afasia: lo que se ve nos torna ciegos (Édipo), lo que escuchamos nos torna sordos (Beethoven, Fauré), lo que se habla nos torna mudos. (ARCHIVOS DEL SEMINARIO, p. 71-72)

Barthes, como lector, es tocado por el destino trágico y corporal de esa contradicción, lo que hace que Benveniste se disperse de forma mucho más intensa que los otros lingüistas, como afirma al final de uno de sus textos sobre el lingüista: “Leemos a los otros lingüistas (hay que hacerlo), pero amamos Benveniste”. (BARTHES, 2002c, p. 515).

En el Seminario de 1973-1974, Barthes percibe que la noción de biografema necesita una nueva definición y decide abordarlo como un taller paralelo a su seminario principal. El tema principal del seminario es sin duda biografemático: se trata de entender qué palabras en la obra de Barthes son significativas para sus alumnos, con el objetivo de producir un “Léxico del autor”, que servirá de base para su libro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Pero aquí no debemos referirnos a esa parte del trabajo, sino al “Taller de biografemática”. Las anotaciones de ese trabajo fueron en parte transcritas en la publicación del seminario (*El léxico del autor*, 2010), y en parte nos fueron ofrecidas por uno de los alumnos que integraba ese taller³. Allí, Barthes hace lo que no había hecho antes, un intento explícito de definición, que trata de unir las dos anteriores:

El biografema es un rasgo de vida signifiante. Ojo:
Que significa alguna cosa – biografía de tesis – mito-biografía
Que está en la significancia (en el desbordamiento de la significación – en la ultra o infra-significación – que se refiere al cuerpo del lector: impregnación erótica, des-presión). (BARTHES, 2010, p.351)

³ En este sentido, agradecemos mucho la contribución de João Batista Natali, ex-tesista de Barthes y asistente a todos sus seminarios de la década de 1970.

El tópico a) remite a lo que él había desarrollado en el Seminario *10 años de Semiología*, mientras el tópico b) a la definición de *Sade, Fourier, Loyola*. Las dos opciones juntas aparentemente se contradicen, ya que se trata de encontrar un rasgo significativo in-significante, pero también se complementan, porque la insignificancia debe tornarse significativa para el conjunto del texto. Para desarrollar esa idea, Barthes propone un taller de biografemas, en el que cada uno de los alumnos debe identificar ese rasgo significativo en biografías ya escritas, o tratar de encontrar un rasgo significativo de un autor, que podría generar un texto biografemático. Barthes también participa del seminario y propone un rasgo significativo sobre el músico Camille Saint-Saëns, quien habría muerto en Argel, en diciembre de 1921. Barthes destaca “La mala suerte: morir en el puerto, habiendo realizado la fantasía de la Jubilación dorada (por el sol)” (ANOTACIONES DEL SEMINARIO, p. 73-74. Archivo personal de João Batista Natali). El rasgo significativo in-significante, disperso, corporal, es aquí “morir en la luz” (en Argelia). Nuevamente, la contradicción de un autor es lo que permite revivirlo como cuerpo, en el lector.

El análisis de los documentos póstumos e inéditos de Barthes, nos permite ver la noción de biografema de otra manera, dándole más atención a la presencia de la contradicción como esencia del rasgo significativo. Barthes desarrollará esa idea en múltiples proyectos al final de su vida, entre ellos sus textos sobre Schumann (el autor contradictorio por excelencia) o su reflexión sobre Proust de *La Preparación de la Novela*, pero aquí nos interesa ver cómo el biografema puede trascender su obra y encontrar otro lugar, junto a los estudios autorales y la literatura latinoamericana recientes.

El biografema: de la enunciación singular a la experiencia de lo común

El término biografema ha vuelto a circular en los últimos veinte años. Es el caso de los escritos de la escritora y teórica canadiense Régine Robin, quien desde 1998 rescata la biografemática de Barthes en *Sade, Fourier, Loyola*, para enriquecerla con las propuestas de otro de sus libros: *La cámara lúcida*. Allí, Barthes propone una distinción entre el *studium* y el *punctum* de la fotografía. El *studium* sería el tema, mientras el *punctum* sería el detalle que moviliza el afecto, el choque, la sorpresa, lo que se escapa a la comprensión racional del lector. Para la autora, sería también ese el lugar del biografema. No se trata de la linealidad aparente de un trayecto, sino de detalles, inflexiones y, sobre todo, falta de coherencia, sorpresa (ROBIN, 1998, p. 6).

François Dosse también rescata esa noción de Barthes y le da nuevas características. Según el historiador, el biografema presenta una relación fuerte con la muerte, porque siempre se refiere a un autor que ya no está.

Pero no es una referencia a su obra o a cualquier objeto durable que haya producido, sino a lo que él tiene de más efímero: su cuerpo. El biografema, para Dosse, como para Robin, es también un detalle que moviliza el afecto, pero a partir de alguna referencia al cuerpo (sus gustos, sus enfermedades, sus fragilidades). (DOSSE, 2017)

Si nos apartamos por un momento del biografema, hallaremos, como se ha planteado al comienzo de este artículo, las aproximaciones de los críticos a la obra barthesiana, desde los llamados “Estudios autoriales” (PÉREZ FONTDEVILA Y TORRAS FRANCÈS, 2015, p. 3). Éstos volverán una y otra vez sobre varios de los aspectos propuestos en su rica producción. Retoman a Barthes procurando ampliar y especificar un campo en que el autor anuda diversas funciones, sean éstas culturales, literarias o discursivas⁴. El crítico argentino Julio Premat confluye particularmente con los planteamientos barthesianos sobre el biografema, cuando argumenta sobre las contradicciones que caracterizan la construcción autorial: “La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (...) contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor” (p. 12). Por otra parte, el mismo Premat señala el camino trazado por los escritores actuales, para quienes “la muerte del autor” y luego “la pérdida de las ilusiones sobre la verdad de lo autobiográfico” (p. 24) ha señalado búsquedas que combinan la realidad con lo que llama “identidades fantasmáticas”, “espejismos de la autoficción como estrategia de supervivencia o de resurrección” (p. 24). En su perspectiva, que combina teoría literaria y psicoanálisis, podría afirmarse, “que toda la literatura, y muy particularmente todo relato, es una autoficción, en el sentido de puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe” (p. 24). Esto produce un “efecto autor” que nos interesa para describir lo que acontece en el diálogo con los lectores, en esa comunidad que, como establecimos, se produce precisamente como punto de contacto entre las pulsiones que dejan una huella y se avivan con la lectura, afectiva, situada, de un lector.

Es también desde los estudios autoriales, que Pérez Fontdevila, Torras Francès y Cróquer (2015) plantean un argumento que permite sustentar esa comunidad autor-lector, levantada sobre el cimiento del biografema. Estas autoras se detienen particularmente en las ideas de Nathalie Heinich sobre autoría, singularidad y comunidad, tema fundamental en nuestra reflexión. Se refieren a cómo, en Occidente, la noción de autor se vincula con presupuestos culturales que erigen un “régimen de singularidad”. Tales presupuestos

⁴ José-Luís Díaz describe varias de estas funciones: biográfica, heurística, demoníaca, crítica, alética, comunicativa, estética, político-simbólica y, desde el punto de vista de la obra, las funciones técnica, objetual, transobjetual y transautorial (v. DÍAZ 2015).

nos muestran hasta qué punto su construcción [la del autor] es solidaria con una concepción del sujeto humano postulada en oposición a la idea de lo común, entendido en dos sentidos: aquello compartido por una comunidad humana, pero también aquello concebido como corriente, es decir, habitual, repetitivo, reproducible y previsible. En tanto que ejemplo de “gran singular” (junto al santo y al héroe), el artista devendrá una figura-espejo de la supuesta singularidad irreductible o irrepetibilidad de cada ser humano, situándose entre dos posibles paradigmas: el del sujeto (o Autor) construido a imagen y semejanza del Dios cristiano, cuya creación se asemejará a la creación divina en tanto que responderá a la ficción de la creación ex nihilo; y el del sujeto inspirado, que producirá obras originales en virtud de su relación con una fuente exterior suprahumana (p. 19-20).

Esta consideración de la singularidad del autor, supone también una reflexión sobre la soberanía del mismo sobre el acto creativo, vinculado habitualmente “con la idea de soledad, propiedad y control hermenéutico” (p. 20). A este paradigma se oponen aquellas construcciones que introducen la figura de la lectura como parte del proceso interpretativo, una presencia que resiste a esta noción de singularidad, como la resisten, asimismo, formas de autoría no legitimadas por el canon, como las producciones subalternas (la autoría femenina, por citar solo un ejemplo), en que nociones como “control”, “soledad” o “excepcionalidad” resultan hasta cierto punto ajenas, ya que son atributos “que configuran las posiciones autoriales que son reconocidas como tales” (p. 21). Por el contrario, lo “común” definiría esas otras autorías minorizadas, en que la corporalidad se hace fuertemente presente.

Sostenemos que textos como los que abordaremos a continuación abonan el terreno de un pensamiento de la literatura en el terreno de lo común. A esto apunta en gran medida Jacques Rancière cuando plantea que la modernidad planteó un nuevo régimen de significación, sujeto ya no a una voluntad de significar, sino a la relación “entre un signo y otro, un nexo inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo mismo del lenguaje” (p. 32), una política de la literatura en que la llamada “literariedad” por el formalismo y el estructuralismo, ya no es el lenguaje en “la pureza de su materialidad significante”: “La escritura significa todo lo inverso de todo lo propio del lenguaje: significa el dominio de la impropiedad” (p. 29). En cuanto impropio, es aquello de lo que “todos pueden servirse” (p. 30), aquello común que permite la apropiación de la escritura “por un lector cualquiera” (p. 30). El punto de vista del biografema descoloca a los textos de ese lugar singular imaginado por la teoría literaria moderna; opaca los cuerpos antes transparentes, los visibiliza, como visibiliza también los afectos, las huellas pulsionales que hacen vibrar la tensa cuerda que conecta al autor y al lector. Abren el espacio de un cuerpo y una experiencia compartidas, un cuerpo y

experiencia que se articula, como plantea Barthes, a partir de la contradicción y de la insignificancia que, como ya habíamos planteado, se torna significativa para el conjunto del texto.

A continuación, abordaremos la obra de dos escritores recientes de la literatura latinoamericana, con el objetivo de observar de forma más concreta cómo se articulan la contradicción, la insignificancia y los elementos afectivos en una nueva subjetividad común, biografemática.

La resistencia, de Julián Fuks: la ausencia compartida

A resistência, publicado en 2015 y ganador del principal premio literario de Brasil (premio Jabuti) el 2016, se inicia con la frase “mi hermano es adoptado, pero no puedo y no quiero decir que mi hermano es adoptado” (p. 9), lo que nos introduce en el gran movimiento de contradicciones del libro. El narrador quiere contar y al mismo tiempo no contar la historia de su hermano, quiere asumir y al mismo tiempo no asumir que su hermano es adoptado, quiere poder contar una historia y sabe que no la puede contar. Su hermano fue adoptado en los años 70, en Buenos Aires, en un momento en que abundaban las historias de adopciones de bebés de desaparecidos políticos. Ésa es la historia que el narrador quisiera y al mismo tiempo no quisiera contar.

Esa serie de movimientos contradictorios coloca al lector del libro en un constante estado de alerta, como si él pudiera evaluar y llegar a una conclusión sobre el deseo del narrador; puesto que él (lector) no es hermano del protagonista y puede analizar la situación desde un punto de vista neutro. El narrador se reconoce como el que no puede contar, el que sólo puede ofrecer algunas piezas para que el lector pueda armar esa historia.

Esas piezas son anécdotas contadas a medias, memorias fugaces, impresiones, observaciones de fotografías. Sus padres adoptaron a su hermano dos días después de su nacimiento; según la partera que los llamó, era hijo de una “italianita” que no quería quedar embarazada y de un padre que habría desaparecido sin ninguna intención de responsabilizarse por el niño. Los padres no sabían ni querían saber más: “Mi mamá nada decía, por muchos años omitiría, pero el caso es que recelaba saber demasiado, recelaba la aparición de la muchachita en la próxima esquina, en el próximo semáforo, puños golpeando el vidrio con innegable dolor” (p. 62). El narrador reproduce también el relato del viaje de sus padres a Brasil (que él no vivió, porque nace años después): una amiga cercana de sus padres desaparece y ellos se ven obligados a salir del país inmediatamente. Después, son reproducidos diferentes recuerdos de los años en Brasil, la infancia de los tres niños, las conversaciones, las peleas, y el silencio de su hermano y los síntomas corporales de ese silencio.

Sobre ese último punto, es importante destacar otra contradicción del libro, que sin duda presenta puntos en común con el biografema de Barthes. Desde que el hermano es adoptado, presenta problemas con la comida:

Se acomodaba como antes en aquel regazo blando, movía los labios expresando interés, rasguñaba el plástico con los dedos todavía inhábiles, suplicando los ojos los ojos de ella. Sorbía toda la leche con ímpetu indiscutible y sólo entonces se producía el rechazo, sólo entonces una indistinta causa encontraba su efecto: toda la leche retornaba en un chorro fuerte, expelido del cuerpo como si fuera un cuerpo extraño, como un veneno, la explosión de un organismo ínfimo batallando por su aliento, como un renacimiento. (FUKS, 2015, p. 67)⁵

El hermano quería comer, pero no podía. De adolescente, el narrador nos cuenta que los problemas con la comida permanecían: su hermano era muy flaco y tenía un cuerpo “en que todo encarna la indiferencia” (p. 102). Pero al final del libro, cuando el narrador le da de leer el libro a sus padres, la madre afirma que el problema es otro: “No entendí, por otro lado, por qué preferiste invertir el conflicto con la comida, subvertir el sobrepeso de tu hermano y retratarlo delgado” (p. 135). Es decir, la descripción del hermano de ninguna forma nos hace construir una identidad singular: su propio cuerpo es presentado como una entidad plural, porque se contradice y porque son dos.

El narrador también cuenta un paseo al Museo de la memoria en Buenos Aires y el llamado de las abuelas de la plaza de Mayo: “Apelamos a las conciencias de las personas que tengan a su cargo, hayan adoptado o que tengan conocimiento de dónde se encuentran nuestros nietecitos desaparecidos, para que, en un gesto de profunda humanidad y caridad cristiana, restituyan esos bebés al seno de las familias que viven en la desesperación de no saber su paradero” (p. 91).

¿Qué puede hacer el lector neutro, que no forma parte de esa familia, con esas piezas? No mucho, si pensamos que él tendría que armar una historia, o a una explicación. Lo único que se puede hacer es reproducir el mismo estado contradictorio inicial, pero de otra manera: como el narrador, el lector sabe que hay una historia que debe ser contada, pero tampoco puede contarla: tiene que hacer que otras personas quieran contarla.

En principio, el lector no tendría ningún instrumento para hacer que nadie quisiera contar una historia. Pero el libro cuenta con una estrategia enunciativa que permite que el lector salga de una posición supuestamente “neutra” y que tenga contacto con las otras instancias subjetivas del libro: narrador y personajes (hermano, padres).

⁵ Todas las traducciones del libro de Julián Fuks son nuestras.

Esa estrategia parte del hecho que el libro tiene una posición ambigua, que no es ni ficcional, ni autobiográfica. No hay ninguna indicación explícita en el libro de que se trate de un relato autobiográfico: en la mini-biografía del autor en la oreja del libro no contiene referencias a su origen argentino; los comentarios críticos que introducen el libro no hacen alusiones a su carácter autobiográfico; encontramos una advertencia en la ficha catalográfica que aclara que “los personajes y situaciones de esta obra son reales apenas en el universo de la ficción”; el nombre del narrador es apenas una vez citado a lo largo del libro (“Sebastián. Por otro lado, también hay varias indicaciones del carácter autobiográfico: el nombre del autor, “Julían”, demuestra su origen hispánico; el año de su nacimiento (1981), presente en la oreja, nos coloca en la misma época del relato contado en libro (años 80-90); el libro es dedicado a un hermano (“para Emi, mucho más que un hermano posible”) y finalmente, el narrador es un escritor y escribe un libro sobre su hermano. El texto genera un pacto “fantasmático”, como diría Lejeune, con papeles más inestables: si no sabemos con certeza quién es el narrador, si es totalmente ficcional o no lo es, tampoco estamos tan seguros de nuestra posición de lectores.

Por su parte, el lector es también de cierta forma figurado en el libro. El narrador se reconoce como lector del propio relato que también leemos, como en el siguiente pasaje:

Releo ahora el relato de ese episodio, de ese clímax de nuestra historia, y lamento por un instante haberme olvidado de hablar de las lágrimas: como si contar cuánto llorábamos mientras mi hermano explotaba en verbo pudiera alterar el sentido de todo, o pudiera aumentar su intensidad (p. 126).

El narrador no es el único que lee el libro, él también se lo da de leer a sus padres:

La noche pasada mis padres leyeron el libro que les envié, engañaron el insomnio con estas páginas, por algún tiempo estuvieron depurando lo que podrían comentar, cómo tratar con esta situación un tanto exótica. Claro que no pueden hacer observaciones meramente literarias, ambos hacen reservas como si quisieran disculparse, durante toda la lectura sintieron una insólita duplicidad, se sintieron partidos entre lectores y personajes oscilaron al infinito entre historia e historia (p. 134-135)

El lector, figurado como los padres en ese momento, también se siente cogido por la duplicidad y oscila al infinito: su posición inicial, de aquél que tendría una posición neutra para juntar las piezas dadas por el narrador, se muestra cada vez más difícil de sostener. Esa situación llega a su clímax en el último párrafo del relato, que le da sentido a toda la historia (no) contada y de alguna forma permite un cambio de la relación entre los dos hermanos:

Entro cabizbajo en su pieza y es como si lo ocupara, como si no restase espacio para nada más; noto que en su pieza no caben las palabras. En segundos le daré el libro, y tal vez las palabras encuentren su lugar. Por ahora, ahora sí, me limito a ver mi hermano, levanto la cabeza y mi hermano está ahí, quiero conocer mi hermano, quiero ver lo que nunca he podido mirar (p. 139)

Así, el lector abandona completamente su posición neutra, al otro lado del libro, y se torna la persona central del relato: el hermano, puesto que él debe leer el libro. No se trata de un revés final: desde el comienzo, el lector asume papeles diferentes. Primero el del narrador, que sabemos que no puede contar la historia y transfiere esa tarea al lector, después la de los padres, que son los que de alguna forma podrían conocer la historia, finalmente el hermano, que debería ser el protagonista. El lector no puede ser considerado como una persona real, o como un rol, ni como una proyección: su lugar es plural, una comunidad. Es esa comunidad la que puede ir detrás de esa historia, juntar sus piezas, o asumir su ausencia. Y tal vez ese sea el camino de esta lectura: no lograr decir algo, pero lograr juntar las personas que podrían decir algo en un futuro que no está en el libro.

Mi abuela, Marta Rivas González, de Rafael Gumucio:
la prosopopeya

A diferencia del libro de Fuks, el de Rafael Gumucio, *Mi abuela, Marta Rivas González*, sí es un texto indudablemente autobiográfico: la inscripción del nombre propio del autor acontece más de una vez a lo largo del relato, porque ese nombre es, entre otras cosas, una herencia familiar, que anuda a varias generaciones de destacados políticos e intelectuales chilenos.

En el libro se anudan las complicidades entre Gumucio y su abuela: ambos pertenecen a una élite política y social, para la que resulta contradictorio tener ideas izquierdistas. Sus abuelos apoyan el gobierno socialista de Salvador Allende y eso les vale el exilio durante la dictadura pinochetista, experiencia que la abuela vivió además en su infancia, bajo otra dictadura, la de Ibáñez del Campo (alrededor de 1927). Gumucio describe con marcas fuertemente corporales esta contradicción de familia, como cuando dice que su abuela se unió en una “guerra contra los rubios”, de la que él, moreno, participa por biología, pero ella, rubia y elegante, participa por elección (p. 36). Se trata de un problema de encaje social, reforzado por el exilio, el que los ha expulsado a ambos de la normalidad burguesa y de la posición de clase que por sus apellidos y antecedentes familiares les correspondía ocupar en Chile; esta expulsión hace de ellos seres “pequeños”, “raros”, “extraños” (p. 36).

El relato de la abuela anuda las contradicciones sociales, el exilio y su progresivo envejecimiento, al que el nieto asiste con dolor. “La vejez también

es un exilio” (GUMUCIO, p. 54), escribe la abuela en un diario inédito, citado por el narrador. Clase social y corporeidad se anudan en la queja de la abuela: “Es una rotería vivir demasiado. No hay rotería peor que la vida, estoy feliz de morirme” (p. 201). En Chile el “roto” es el personaje popular que vagabundea por el territorio con sus ropas hechas harapos. Se asocia su conducta a la mala educación. Para la abuela, en la historia de Chile y de la revolución popular, “por puro miedo a los rotos, los caballeros se volvieron rotos, y los rotos, caballeros”. Con frases como ésta, opera una contradictoria inversión de quiénes fueron los buenos (las clases populares) y quiénes, los malos (los ricos). Es contradictoria, porque utiliza como código una expresión clasista (“roto”) para oponerse a una ideología clasista. La abuela evidencia en su cuerpo y en su lengua la contradicción viva que ella es: una integrante de la “aristocracia de izquierda”, probablemente la única en el mundo, dice el nieto.

En el exilio y de cara a los nietos, la abuela construye un “nosotros” en que entremezcla leyendas literarias, como Baudelaire y Rimbaud, con personalidades importantes de la historia chilena. Todos integrarán una especie de comunidad en el exilio: “Gente como nosotros toda esa lluvia de nombres con partícula o sin ella, presos todos de sus manías, tarde o temprano exiliados, tarde o temprano de izquierda, o casi. Gente, en fin, que merecía la inmortalidad del pelambre” (p. 27). El pelambre es, en Chile, la maledicencia: “pelar” a alguien es hablar de sus debilidades, entretenerse en sus errores. La abuela aparece como una experta en estas lides. El nieto, su admirador, pone humorísticamente esta forma colectiva, visceral y efímera de relato, por sobre la inmortalidad del arte y la literatura. La abuela es la guardiana de estos vínculos, la que exalta además los lazos familiares (la genealogía es algo que ella maneja con soltura) como fuerza y núcleo político: la familia no debe desperdigarse en el exilio. Desde “el centro del gueto” (p. 44), la abuela procura, así, resistir a las fuerzas centrífugas de la dictadura pinochetista.

La voz del nieto emerge de la muerte de la abuela. Encarnada primero como un modelo de masculinidad (el nieto la elige como “padre”, frente a la relativa ausencia del padre biológico), para después de su muerte transformarla, literariamente, en una especie de hija, una abuela engendrada por el nieto para la literatura, la otra gran herencia de Rivas:

Me bañaba en sus frases, en el aroma impecable y misterioso de los libros que le pedía prestados y que no necesitaba ni siquiera leer, pues me bastaba con abrirllos y olerlos para impregnarme de ella, de la literatura, libre, soberana y única para mí, que había aprendido demasiado luego a tener más miedos que dedos en las manos (21).

La presencia de la abuela empapa de literatura al nieto en una relación física que involucra el tacto, el olfato y esa voz que será legada o delegada, de

la abuela al nieto. De ahí el epígrafe que encabeza el relato, “*La voz a ti debida. Pedro Salinas*”, cita que sugiere una relación de ventriloquismo literario en un doble sentido: el nieto habla por la abuela, pero al mismo tiempo es ella la que comanda la voz literaria del nieto en los primeros años de su carrera. ¿Quién habla por quién? ¿Cuál podría ser el verdadero origen de este relato escrito en gran medida como una carta fúnebre, un discurso dirigido a un cuerpo ya muerto —el de la abuela—, a un fantasma? Es ella el origen de la escritura, no sólo porque ha muerto, sino porque ha sido también su primera y más severa lectora, la primera en alentarla a escribir y también la primera en rechazar sus textos. Un episodio ilustra la intensidad de esta relación: el de la primera novela de Gumucio, quien decide narrar nada menos que la vida del primer Rivas en Chile, ficcionalizándola: “Así, escribí para usted una especie de novela sobre el primer Rivas que se paró de pronto en la plaza de Concepción” (p. 113), recuerda en su relato, dirigido a la abuela. Pero esta novela (de un fantasma familiar fundacional) es transformada por ella en otra cosa: “Mi abuela (...) decidió unilateralmente que era mejor mandarlo a la categoría de testimonio” (p. 114). La abuela niega así en su nieto la posibilidad de la ficción:

Mi abuela me dejaba ser escritor a condición de que contara mi vida y sólo mi vida. En venganza escribo hoy la suya, que de seguro no le habría gustado leer. Hizo de mi primera novela un testimonio; hago entonces de su propio testimonio, que escribo sin cambiar nombres ni acontecimientos (...) una novela. Cuento todo para que sepa cuánto duele no poder entrar más que a escondidas en el jardín prohibido de la ficción (p. 115).

El nieto le devuelve la mano a la abuela, ficcionalizando tanto la vida de ella como la suya propia. Si volvemos a “*La voz a ti debida*”, el extenso poema amoroso de Salinas, hallaremos una imagen que explica la relación entre estas dos subjetividades: “Yo no necesito tiempo / para saber cómo eres: / conocerse es el relámpago”. Esta relación intempestiva irrumpe en reiteradas oportunidades a lo largo del libro de Gumucio, en que se expone, efectivamente, la relación entre dos seres fusionados en uno. La especularidad y el conocimiento mutuo son constitutivos del vínculo abuela/nieto, por lo que las contradicciones de ella serán en gran medida las contradicciones del propio escritor ya maduro. Gumucio conoce a su abuela y al mismo tiempo se autoexplora, transmitiendo imágenes especulares en que ambas subjetividades se fusionan: “Éramos niños juntos, perdidos en nuestros respectivos patios escolares, mirándonos a cincuenta años de distancia, atravesando de una sola mirada esos cincuenta años hasta conjurar para siempre nuestra respectiva soledad” (p. 36). De aquí que el sujeto que narra esta historia también se conecte, por medio de la abuela y este acto de espiritismo literario que es invocarla, con un amplio

universo, una comunidad ausente/presente (la de los antepasados, la de la clase social, la del exilio) por la que también habla la voz ventrilocua del nieto. La figura que aquí predomina es, evidentemente, la prosopopeya⁶, en el sentido que le diera Paul de Man: como figura de entendimiento especular. Así toma forma la biografía/autoficción de Gumucio, en que biografiado y biógrafo se vinculan por medio del biografema, contradictorio, de la herencia/cuerpo social y la herencia/cuerpo escritura, en un texto que transita entre la confesión, la novela, el diario íntimo y la carta, y que por lo mismo deja al proyecta al lector hacia un lugar inestable, invitándolo a formar parte de una intimidad colectiva en que la muerte (de un proyecto político y social, de una condición de clase, de un cuerpo) es la cuestión central.

Observaciones finales: la idioritmia entre crítica y literatura

En los textos de Gumucio y Fuks se puede observar cómo las experiencias de la violencia y el exilio en las sociedades latinoamericanas entre las décadas de los 70 y lo 80 ha llevado a la búsqueda de una diversidad formal y escritural en el abordaje de la memoria colectiva. En ambos casos, hallamos la construcción de un relato sobre la alteridad familiar (el otro: el hermano, la abuela) como una forma de enfrentar el propio desacomodo y las propias contradicciones, que se manifiestan en estos textos entre la ficción y el planteamiento testimonial. Se trata de textos que exceden, de hecho, las formas testimoniales tradicionales, para plantear, en los necesarios silencios y omisiones de la historia de otro, los propios vacíos, dudas y ambigüedades en torno a la identidad, la memoria, la herencia (familiar y social). La noción de “biografema” es de gran ayuda para calar en este tipo de textualidad especular y contradictoria; es una noción que permite trascender la noción individual de la biografía para explorar los alcances de la experiencia humana en cuanto ésta tiene de común y cómo esa comunidad puede ser producto de una actividad singular, exaltada por la modernidad como un hecho individual: la escritura.

Este mismo artículo, como los textos aquí comentados, no es el fruto del desarrollo conceptual de una identidad singular: fue escrito por dos personas, en dos países, con objetivos de investigación diferentes; por un lado, el Barthes inédito de los seminarios, por otro lado, la reciente escritura

⁶ En su ensayo sobre la autobiografía, De Man plantea que «el momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo» (115), concepto aplicable a la relación especular que Gumucio produce con la abuela, a quien hace hablar tras su muerte, habla que *descubre* las contradicciones del propio narrador/escritor. «La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada» (118), concluye De Man en su estudio, que sirve para comprender el operativo de Gumucio entre la ficción y la historia, entre autobiografía y biografía y entre el cuerpo muerto y la palabra viva de su abuela.

biográfica en América Latina. Nuestra identidad, como las de los personajes de los libros aquí abordados, tampoco es singular, pero de alguna manera llega a la “idioritmia” retomada por Barthes en *Cómo vivir juntos*: la forma de vida de los monjes que viven aislados, pero que dependen de una vida comunitaria. Cada uno en su propio ritmo, pero viviendo en un mismo convento. Ninguna de nuestras investigaciones ejerce un poder sobre la otra: el biografema es apenas un punto de partida, no un concepto teórico que agote el análisis de las obras. De hecho, la noción no sería movilizada si no hubiéramos percibido, en la literatura, esa tendencia hacia las biografías compartidas; si esa constatación no nos hubiese llevado a buscar críticamente más allá de las nociones convencionales de los géneros, que se ven sobrepasadas por estas nuevas textualidades en los últimos veinte años de la literatura conosureña.

El biografema nos permite relacionarnos con las obras de otra manera. No se trata más de pensar el tema de la filiación familiar negada y asumida, del exilio negado y asumido, la herencia negada y asumida, la pertenencia a un país negada y asumida; sino de encontrarse con esos narradores y personajes, encontrarse con su cuerpo, asumir sus contradicciones, revelarlas. En suma, descubrir que ellos no son un objeto exterior, sino parte de una comunidad en la que nosotras, desde Chile y Brasil, también nos reconocemos.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. “La mort de l’auteur”. In: *Oeuvres Complètes*. v. 3. Paris: Seuil, 2002a.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. In: *Oeuvres Complètes*. v. 3. Paris: Seuil, 2002b.
- BARTHES, R. “Pourquoi j’aime Benveniste”. In: *Oeuvres Complètes*. v. 4. Paris: Seuil, 2002c.
- BARTHES, R. *Comment vivre ensemble*. Paris: Seuil-Imec, 2002d.
- BARTHES, R. *Le lexique de l’auteur*. Paris: Seuil, 2010.
- BARTHES, R. *Archivos del seminario 1971-1972* (inédito). Paris: Fondo Roland Barthes, Biblioteca Nacional de Francia.
- DE MAN, P. La autobiografía como desfiguración. *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, p. 13-18.
- DÍAZ, J.-L. Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. n. 24, 2015. p. 31-50.

- DOSSE, F. La biographie à l'épreuve de l'identité narrative. *FABULA L'héritage littéraire de Paul Ricœur*. Paris. Disponible <<http://www.fabula.org/colloques/document1928.php>> [18 juin 2017].
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GUMUCIO, R. *Mi abuela, Marta Rivas González*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- LANSON, G. *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Librairie Hachette, 1965, p. 44-45.
- PÉREZ FONTDEVILA, A.; M. TORRAS FRANCÈS; E. CRÓQUER. A manera de presentación. Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Literarios*. Dossier "Autoría y Género", Año VII, n. 16, 2015, p. 15-27.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. y M. TORRAS FRANCÈS. La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. n. 24, 2015, p. 1-16.
- PREMAT, J. *Héroes sin atributos. Figura de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2010.
- ROBIN, R. Point de vue: L'autofiction. *CV Photo*, n. 44, Automne 1998.
- SAINTE-BEUVE, C. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.

Claudia Amigo Pino é professora associada da Universidade de São Paulo, Brasil. Doutora em Letras (Universidade de São Paulo). Publicou os livros *A ficção da escrita, escritura sobre escrita, Roberto Zular* (Martins Fontes, 2004) e *Roland Barthes: A aventura do romance* (7Letras, 2015). Neste momento, está realizando pesquisas sobre os arquivos dos seminários Roland Barthes na École de Hautes Études en Sciences Sociales, que tem o apoio do CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa/nível 2) e da Fapesp (Auxílio à pesquisa regular 16/21510-5).

E-mail: camigopino@gmail.com

Lorena Amaro acadêmica e pesquisadora do Instituto Estético da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Possui Doutorado em Filosofia (Universidade Complutense de Madrid) e Mestrado em Teoria Literária (Universidade do Chile). É co-editora, com Claudia Amigo (USP), do livro *Auto (bio) grafias Latinoamericanas* (Annablume/Cuarto Propio, 2012); coeditora, com Alicia Salomone e Ángela Pérez, de *Estradas e desvios. Leituras críticas sobre gênero e escrita na América Latina* (Cuarto Propio, 2010) e editora de *Aesthetics of intimacy* (Aisthesis Collection, 2009). Publicou a *Vida e a escrita. Teoria e prática de autobiografia* (Editions UC, 2009) e vários artigos em revistas especializadas. Atualmente, é pesquisadora responsável pelo projeto FONDECYT Regular nº 1150061 “Fatos biográficos: as vidas imaginárias da narrativa hispanoamericana” (2015-2017), um fundo que permitiu a realização deste artigo.

E-mail: lorenaamarocastro@gmail.com

Recebido em: 14/09/2017

Aceito em: 30/11/2017