

*THE AUTONOVELIZATION OF SIX FEMALE MEXICAN
WRITERS FROM THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH
CENTURY*

MARÍA DEL CARMEN DOLORES CUECUECHA MENDOZA*
Universidad de Tlaxcala

Abstract: *For the time being, Spanish autofictional theory led by Manuel Alberca, has changed its criteria. This author has proposed a typology for the so-called autofictional works. This article analyzes hybrid works —those showing a mixture of autobiography and fiction— by six contemporary female Mexican writers: Elena Poniatowska, Angelina Muñoz Huberman, María Luisa Puga, Silvia Molina, Ángeles Mastretta, and Carmen Boullosa. In particular, these writers recall their childhood, which will allow determining the type of autofictional work they belong to, as well as the reasons underlying their fictionalizing this part of their autobiographies.*

KEYWORDS: AUTOBIOGRAPHY; AUTOFICTION; CHILDHOOD; TYPOLOGY; REMEMBRANCE.

RECEPTION: DECEMBER, 2014

ACCEPTANCE: FEBRUARY, 2016

*ccuecucha@yahoo.com.mx

LA AUTONOVELACIÓN DE SEIS ESCRITORAS MEXICANAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

MARÍA DEL CARMEN DOLORES CUECUECHA MENDOZA*
Universidad de Tlaxcala

Resumen: La teoría autoficcional española, encabezada por Manuel Alberca, ha cambiado sus criterios con el paso del tiempo, proponiendo una tipología para las obras que se consideren autoficciones. En este artículo se analizan las obras híbridas —es decir, en las que se mezcla la autobiografía con la ficción— de las siguientes narradoras mexicanas contemporáneas: Elena Poniatowska, Angelina Muñiz Huberman, María Luisa Puga, Silvia Molina, Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa. En particular, estas escritoras recrean su infancia; con base en esto, se determinará el tipo de autoficción a la que se adscriben sus obras y se indagarán las causas por las que ficcionalizan esta etapa de su autobiografía.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA; AUTOFICCIÓN; INFANCIA; TIPOLOGÍA; RECUERDOS.

RECEPCIÓN: DICIEMBRE, 2014

ACEPTACIÓN: FEBRERO, 2016

* ccuecuecha@yahoo.com.mx

Esta investigación tiene como objetivo analizar las obras de seis escritoras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx, las cuales mezclan datos autobiográficos y ficticios para recrear sobre todo su infancia, por lo que se desdoblán en la narradora-protagonista infantil, creando un lazo con el personaje ya sea a través del nombre, personalidad, físico o temperamento. Nos referimos a Elena Poniatowska (París, Francia, 1932) en *La flor de lis* (1988); Angelina Muñiz Huberman (Hyères, Francia, 1936) en *Molinos sin viento* (2001) y *Castillos en la Tierra* (1995); María Luisa Puga (Distrito Federal, 1944) en *La forma del silencio* (1987); Silvia Molina (Distrito Federal, 1946) en *Imagen de Héctor* (1990); Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) en su obra *La emoción de las cosas* (2012), y Carmen Boullosa (Distrito Federal, 1954) con la novela *Antes* (1989). Obras que desde luego no son calificadas como autobiografías, sino como novelas, pseudomemorias, o bien no se precisa el género, sin embargo, en ellas hay un juego entre lo novelesco y lo biográfico.

Como ya mencioné anteriormente, en estas obras las autoras recrean su infancia. Por lo tanto, se establecen tres problemas a los que se pretende dar respuesta en este trabajo: primero, confirmar que los relatos son autoficciones; si es posible encuadrar las obras en alguna tipología de autoficción propuesta por Manuel Alberca; y, por último, si existen características específicas de los textos escritos por mujeres en la recreación de esta etapa de la vida, como propone Éliane Lecarme-Tabone (2003-2004).

En primer lugar revisaré las características y tipologías de la autoficción establecidas por Manuel Alberca en tres trabajos: “En las fronteras de la autobiografía” (1999), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” (2005-2006), y el libro *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). En seguida analizaré las obras de las seis escritoras mexicanas en las que ficcionalizan su infancia y, posteriormente, finalizaré con las reflexiones y conclusiones acerca de este tema.

LA AUTOFICCIÓN

Uno de los investigadores españoles más destacados en el estudio de la autoficción es, sin duda, Manuel Alberca que ha prevenido a varios críticos literarios

de no confundir las novelas autobiográficas con las autoficciones, así como de no cotejar los datos autobiográficos con la referencialidad,¹ pues se diluye el efecto de ambigüedad. Sin embargo, en los tres trabajos publicados por este autor en diferentes momentos, se puede observar que las características y la tipología de las autoficciones han cambiado paulatinamente, gracias a que los estudios acerca de éstas son más minuciosos.

En el artículo “En las fronteras de la autobiografía”, Alberca se apoya en la definición de Jacques Lecarme para indicar que, “La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: ‘sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela’” (Jacques Lecarme citado en Alberca, 1999: 3),² como vemos la identidad nominal del autor atribuida al narrador y/o personaje es fundamental en este tipo de relatos. Sin embargo, el crítico español ofrece matices para las obras en las que la identidad del autor es anónima o encubierta con otro nombre, a manera de seudónimo.

Además del elemento señalado, Alberca (1999: 4 y 5) indica otras características como el pacto ambiguo que se establece en las obras autoficcionales y que consiste en un contrapacto al de verosimilitud (propio de la novela, en el cual el lector suspende el principio de incredulidad y acepta el relato como si fuera cierto); también es un pacto opuesto al de veracidad (propio de la autobiografía en la que el autor se compromete con el lector a contarle la verdad, o su verdad). Por lo tanto, en las autoficciones se crea un pacto

1 En este estudio realizo un cruce de planos, el referencial y el ficcional para cotejar que se mezclan datos de uno y otro género y precisar si se trata de una autoficción o no. Sin embargo, no considero que se diluya el efecto de ambigüedad, sino que se incrementa la curiosidad del lector porque, finalmente, la autoficción es un juego que emprende el autor con el lector.

2 Por otro lado, Serge Doubrowsky define a la autoficción como “el testimonio autobiográfico de un ser ficticio, un don nadie que combate su irrealidad o su ficción (sería lo mismo) escribiendo su propia vida, es decir, la novela de un personaje que tiene su mismo nombre” (citado en Manuel Alberca, 2007: 147).

vacilante o ambiguo, donde el lector es incitado a realizar una lectura en clave autobiográfica, aunque el hecho de tratarse de una novela lo haga dudar.

Asimismo, Alberca señala que la indeterminación genérica es otro elemento de las autoficciones, ya que el autor o el editor no saben cómo clasificar el escrito por lo que emplean el término relato, texto o no designan el género, pero nunca colocarán en la portada que es autobiografía o memorias (1999: 7 y 8). Sin embargo, al tratar de determinar si una obra es autoficción o novela autobiográfica el elemento que problematiza más es el nombre propio del autor, pues puede ser de dos tipos:

[...] la que consagra el nombre propio y la que ausente éste, se suple con una serie de datos personales expresos en el texto y comprobables extra-textualmente. Es decir, cuando el anonimato del narrador-protagonista es riguroso, la atribución a éste en la novela de obras, o libros conocidos del autor, o de evidentes y reconocibles referencias biográficas del mismo, suple la identidad nominal exigida por el género y todo me induce a pensar que se cumplen las condiciones y efectos de dicho pacto. (1999: 10)

Como vemos, el crítico español indica que en las obras donde el protagonista tiene un nombre diferente del autor no deben considerarse autoficciones. Sin embargo, páginas más adelante, Alberca se interroga: “¿un nombre propio del narrador protagonista distinto del autor decreta la imposibilidad de autoficción?”, y responde “En general sí, pero cabe señalar una excepción: cuando una novela de decidida intención autobiográfica, cuyo protagonista tiene un nombre propio diferente al del autor, dispone de un paratexto en el que el autor se responsabiliza o acepta lo que hay de sí mismo en el personaje novelesco” (1999: 12). El paratexto al que se refiere Alberca, son las entrevistas que ofrece el autor y las reseñas de los diarios acerca del libro.

Este aspecto acerca de la no correspondencia nominal del autor con el narrador-protagonista es importante, ya que como se verá más adelante, esta excepción será revocada siete años más tarde en otra publicación.

En el artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, señala que las autoficciones son hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas:

[...] pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (Alberca, 2005-2006: 116)

Como vemos, Alberca ya no acepta el hecho de que el autor emplee otro nombre para designar a su doble dentro de la ficción,³ quizá porque en ese momento no había claridad de las distintas formas en las que el autor puede estar inmiscuido en su obra.

No obstante, matiza, a manera de aclaración, que la forma de ratificar la identidad nominal, así como su significado, se establece como en “El pacto autobiográfico” de Lejeune, de manera explícita o tácita, es decir:

De forma explícita: con el nombre propio en alguna de sus formas (es el caso de Jorge Luis Borges en algunos de sus cuentos o de Mario, Marito o Varguitas en *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa) o con un nombre propio que remite o que se forma a partir del nombre del autor. Rubén Darío llamó al protagonista de *El oro de Mallorca*, Benjamín Itaspes. Benjamín era el hermano menor de Rubén, que a su vez era el hijo mayor de Jacob, e Itaspes era el emperador persa, padre de Darío. Como se deduce el nombre del protagonista de la novela es un curioso cruce de paradojas familiares, elaboradas a partir del

³ Alberca señala también que “Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios” (2005-2006: 120).

nombre (seudónimo) del autor. De manera implícita, la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta del escritor, que permita identificar inequívocamente al autor. (Alberca, 2005-2006: 118 y 119)

Posteriormente, un año después, en su libro *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) en el que se pueden reconocer los artículos anteriores, aunque con algunas modificaciones, Alberca señala que debido a la proliferación de novelas a las que los críticos catalogan como autoficciones, sin serlo, es necesario establecer cierto orden, por lo que propone que las autoficciones se limiten como sigue:

En mi opinión lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso sólo a los relatos que se presentan inequívocamente como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica ratificada por la personalidad nominal del autor, narrador y personaje. (2007: 138)

Por lo tanto, propone la siguiente definición “Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador o protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007: 138). Como advertimos, en realidad, parafrasea la definición de Jacques Lecarme más allá de ofrecer una definición original.

Sin embargo, qué ocurre con las novelas cuyo protagonista es anónimo, Alberca señala que “puede entenderse como una invitación ambigua a que el lector establezca alguna relación entre ambos, al no expresarse explícitamente a través de un nombre diferente del autor” (2007: 112). En consecuencia, en los relatos en primera persona de un narrador-personaje anónimo pueden entrar en la categoría de autoficciones.

Para Alberca, la diferencia entre novela autobiográfica y autoficción reside en que la primera es un escondite para el autor, el cual se presenta en un personaje que ostenta otro nombre distinto al de éste:

[...] el autor de una novela autobiográfica deja huellas o marcas más o menos evidentes de sí mismo y de su vida, abre pasadizos y tiende puentes intencionalmente entre la esfera ficticia de la novela y su esfera personal. Es decir, el autor se esconde tras su personaje, pero disemina rasgos personales y coincidencias suficientes para establecer una relación entre ambos. (2007: 112)

En contraste, las autoficciones son una mutación de la novela autobiográfica porque en las primeras el autor ya no se esconde, sino que exhibe su personalidad plenamente:

El novelista autoficcional [...] es un fabulador de su propia vida, un aspirante a disfrutar de una vida más intensa que la cotidiana [...] supone la capacidad de inventar una historia a partir de la vida y las fantasías de uno mismo y aprovechar la de otros para construir una aventura propia. (2007: 112)

Asimismo, la autoficción puede simular una historia autobiográfica con total transparencia sin serlo; o puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela. En ambos casos hay una vacilación del lector:

En ese dilema ha de moverse el lector de una autoficción ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela. Ambas soluciones son posibles, pero sin olvidar que la solución autobiográfica o la solución novelesca son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo. (2007: 129)

Como hemos podido notar, o al menos esa es la intención de este recorrido por la teoría autoficcional desarrollada por Alberca, el filtro para considerar a una obra autoficcional se ha reducido de manera paulatina ante el *boom* de obras con apariencia autobiográfica.

Aunque en términos generales, la propuesta teórica de Alberca se ha mantenido coherente en sus artículos, se nota una diferencia importante con respecto a su libro *El pacto ambiguo*, sobre todo en lo que se refiere a la identidad nominal del autor y en la determinación genérica de las obras que se pretenden autoficcionales y que deben ser novelas (2007: 182). Es decir, las autoficciones deben cumplir con dos requisitos importantes: el primero, la identidad nominal del autor de manera explícita, tácita o anónima y, el segundo, debe encontrarse en el marco de un relato ficticio, es decir, que indique expresamente que se trata de una novela.

En este sentido, es importante señalar que las obras de las escritoras mexicanas analizadas en este estudio cumplen con uno o ambos de los requisitos autoficcionales y en su mayoría se inclinan hacia el extremo autobiográfico, pero presentan puntos interesantes que aparentan un nudo complejo de deshilar, como veremos más adelante.

Asimismo, en *El pacto ambiguo* (2007: 181), Alberca propone tres clases de autoficción, según éstas se acerquen o se alejen de los pactos que les dan vida, la autobiografía o ficción. Éstas son: autoficciones biográficas, fantásticas y, digamos, puras en las que se logra una perfecta aquidistancia a ambos pactos.

LOS RECUERDOS DE INFANCIA

Las escritoras analizadas en este artículo poseen una vasta producción literaria, sin embargo, como ya se indicó, sólo revisaremos las obras que presentan datos autobiográficos inscritos en la ficción y que recreen su infancia⁴ más que cualquier otro episodio de su vida, por lo que es importante cuestionarnos si esta constante tiene una causa relacionada con el hecho de ser mujeres.

Si analizamos uno de los dos géneros de los que se nutren las autoficciones, es decir, la autobiografía —que forma parte de la literatura del *yo* y que abarca un amplio espectro que va desde el diario íntimo, la biografía, autobiografía,

⁴ En el caso de María Luisa Puga podemos detectar que la mayoría de su obra es autobiográfica, por lo que se puede encontrar no sólo la etapa infantil y la adolescencia, sino también la juventud, madurez y vejez. Véase María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza (2014).

memorias, cuadernos de viaje hasta el retrato y dietario (una especie de miscelánea donde el autor anota sus reflexiones y lo que le acontece)— encontraremos que está relacionada con el *yo* enunciador que narra algún episodio de su vida, o bien toda.

Por ello, cabe preguntarnos, ¿qué es el *yo*? En “La memoria autobiográfica: el encuentro entre la memoria, el yo y el lenguaje”, Andrés Santamaría y Eva María Montoya explican que el *yo* se configura a partir de los recuerdos autobiográficos, porque aquello que somos influye en lo que almacenamos acerca de nuestras experiencias personales y cotidianas (2008: 334). De esta manera, narrarse a sí mismo, supone reconstruirse continuamente y, por tanto, construir la identidad (Santamaría Santagosa y Montoya, 2008: 347). En consecuencia, los recuerdos de infancia configuran el *yo*, pues como señala Nora Pasternac en el libro *Escribir la infancia: Narradoras mexicanas contemporáneas*: “la niñez se considera como un momento privilegiado de la existencia. Toda autobiografía comienza y se detiene en ella. Ya que el niño se ha convertido en persona, la niñez pasa a ser la edad fundante de la vida” (Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velazco, 1996: 31).

Asimismo, los eventos significativos al construir una narrativa de vida son una de las formas de definir el *yo* (o, con mayor precisión, los distintos *yoes*) y situarlo cultural e históricamente (Santamaría Santagosa y Montoya, 2008: 347). Por lo tanto, para las escritoras que analizamos en este estudio, la infancia es un episodio muy significativo en su vida que les permitió definir y construir el *yo* infantil, recreándolo con el propósito de compararlo con los otros *yoes* y en el que se ha transformado.

Éliane Lecarme-Tabone, analizó numerosas autobiografías de escritoras francesas como Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar o Colette, señala que las mujeres escriben su autobiografía para construir su identidad personal e, incluso, su pertenencia al género, a través de revisar su origen, la familia y la casa donde vivieron su infancia (Lecarme-Tabone, 2003-2004: 120).

En efecto, las escritoras buscan mirarse en su obra para construir su identidad, ya que culturalmente han sido hijas, hermanas, esposas, madres, pero nunca ellas mismas, por lo que no saben quiénes son en realidad.

Por eso, Lecarme-Tabone considera algunos rasgos característicos en las autobiografías escritas por mujeres de los cuales rescato los que pertenecen

a la infancia y al modo de escribir o de organizar su discurso (2003-2004: 120): 1) la identidad nominal del autor, del narrador y del personaje se vuelve compleja y problemática porque su relación con el nombre es fluctuante, ya sea que muchas de ellas recurran al pseudónimo, al apellido de casada o a su apellido familiar, lo cual indica la falta de identidad; 2) el relato de la infancia, en el que ellas vuelven a los orígenes familiares para revivir recuerdos agradables o desgarradores;⁵ 3) el regreso a la figura materna en el momento de la madurez, ya que las mujeres analizan su relación materna para reconciliarse o reivindicarse, pues para muchas la ruptura con su progenitora las impulsó a emanciparse y a formar su identidad femenina; 4) la relación con el padre, ya que para muchas fue el motor que las impulsó a la escritura, lo que permite observar el papel educativo de la figura paterna; 5) para las mujeres es importante la hermandad, pues escriben acerca de sus hermanos y hermanas; 6) la fragmentación que distingue el discurso autobiográfico femenino, 7) finalmente, el hecho de escribir y publicar su autobiografía, muestra un interés por el *yo* y el deseo de hacerlo público.

Por lo tanto, coincidimos en que las escritoras que recrean su infancia buscan su identidad rastreando sus recuerdos de una etapa fundamental como es la niñez, ya sea dolorosa —como el caso de María Luisa Puga, Silvia Molina y Carmen Boullosa— o feliz. Para las escritoras en estudio, es importante reconstruir su infancia, construir su identidad y hacerla pública. Dice Nora Pasternac: “Actualmente, consideramos a la infancia como un origen que nos explica como adultos, y no nos parece extraña la posibilidad de que este tema, ese motivo, esa perspectiva entre en la literatura, forme parte de la ficción o de la confesión directa y propicie la introspección y el examen de conciencia y la búsqueda de nuestra identidad” (1996: 27).

5 Otros elementos en las autobiografías de mujeres es el cuerpo femenino y sus transformaciones, ya que, como sabemos, el cuerpo femenino ha sido monopolizado por el patriarcado para la reproducción y el placer masculino. Asimismo, la mirada retrospectiva de las generaciones hacia las abuelas materna y paterna hace que ellas analicen su linaje generacional (Éliane Lecarme-Tabone, 2003-2004).

Los recuerdos de infancia en seis narradoras mexicanas

ELENA PONIATOWSKA: *LA FLOR DE LIS*

La flor de lis (1988) presenta en la contraportada la clasificación de novela por lo que no hay ambigüedad genérica. La estructura del relato es fragmentario y está narrado en primera persona por la protagonista Mariana, personaje infantil que cuenta el linaje aristócrata de su familia y aunque indica que su abuela paterna, sus tíos y su padre son duques, en el texto referencial *Elenísima: Ingenio y figura de Elena Poniatowska* de Michael K. Schuessler, éste señala que la abuela paterna de la escritora era norteamericana y se casó con el príncipe Andrés Ciolek Poniatowski, tuvo cuatro hijos, el más pequeño de ellos fue el padre de la escritora, el príncipe Jean Ciolek Poniatowski (Schuessler, 2003: 36-42). Por lo tanto, la identidad de la autora está sugerida claramente en la narradora-protagonista de Mariana por su pertenencia a la realeza europea, ya que en nuestro país no abundan escritoras con ascendencia aristócrata.

Como es evidente, esta novela tiene datos autobiográficos de la autora, sobre todo en la primera de las dos partes que conforman la obra. Por ejemplo, además del origen noble de la narradora protagonista, tiene una hermana menor de nombre Sofía, mismo nombre de la hermana de la autora en la realidad extratextual. Asimismo, la abuela paterna conserva su nombre “Beth”, es decir, Elizabeth. Cuando la protagonista llega a México, su familia se compone por su abuela materna y su segundo esposo, su madre y su nana de origen indígena, Magdalena. El padre de Mariana se encuentra ausente en las primeras páginas de la novela, porque está en el frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, como ocurre en la realidad extratextual.

Otros datos interesantes presentes en la novela y en la realidad es la llegada de Mariana, junto con su madre y hermana, a Cuba en el barco “El Marqués de Comillas”. Si realizamos un cruce de datos entre la obra referencial biográfica, antes citada, y los contenidos en *La flor de lis*, nos percatamos que son similares en cuanto a la familia materna en México. El biógrafo de Poniatowska señala:

La novela trata de una niña burguesa, Mariana, que a raíz de la Segunda Guerra Mundial llega a México con su hermana menor Sofía, ambas acompañadas de su hermosa madre, Luz. Provenientes de Francia, descubren —entre otras

cosas— su propia mexicanidad, largo tiempo perdida en la genealogía de su madre, cuyos antepasados fueron dueños de haciendas como La Llave en Querétaro y San Gabriel en Morelos, durante muchos años.

Hasta ahí *La flor de lis* es una novela autobiográfica o un libro de memorias. Después la autora introduce personajes y situaciones que no corresponden a su vida de adolescente. (Schuessler, 2003: 238)

En efecto, el hecho de que la novela esté dividida en dos partes problematiza la designación genérica que Schuessler propone puesto que la primera es la autobiografía infantil de la escritora, mientras que la segunda, una ficción en la que el manipulador sacerdote Jacques Teufel se gana la confianza de Mariana, ya adolescente, y de su familia. Por lo tanto, tenemos que *La flor de lis*, no es una novela totalmente autobiográfica, porque la autora ficcionaliza situaciones que no le sucedieron.

Asimismo, el nombre de Mariana, con el que designa a la niña en la que se representa, podría llevarnos a considerar que se disocia la personalidad de la autora y la de la narradora protagonista, sin embargo, el hecho de que Mariana y su familia pertenezcan a la nobleza europea, obviamente apunta de manera contundente a la identidad de Poniatowska. Como indica Alberca:

“De manera implícita la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta del escritor que permita identificar inequívocamente al autor” (2005-2006: 8 y 9). Por lo tanto, *La flor de lis* es una autoficción, aunque se presenta otro dilema: ¿es una autoficción a medias biográfica y a medias ficticia o fantástica?, es decir, un híbrido del híbrido.

Por otro lado, en *La flor de lis* podemos advertir que Poniatowska recrea su infancia en la que revisa su relación con su madre, a quien admira, sus abuelas materna y paterna, así como con su hermana Sofía y su padre, al que llama Casimiro: “Porque mi padre es un hombre que tiembla; desde que se levanta a la vida, siempre algo lo desasosiega por dentro y no le permite estar [...]. Se esconde de sí mismo, se esconde de sus propósitos y cuando llegan, él ya no está” (Poniatowska, 1988: 91). Es decir, en la novela hay una búsqueda de identidad por parte de la autora a través de reconocer sus orígenes, a los miembros de su familia a quienes observa y admira o, como en el caso de su padre, si se desilusiona de ellos. También podemos observar la búsqueda

de su identidad nacional, ante la inmigración de su familia proveniente de Francia hacia México, lo que repercutirá en su profesión como escritora y las historias que le han gustado narrar: siempre la curiosidad por el otro, por el diferente a ella, citamos por ejemplo *Hasta no verte Jesús mío*, en la que narra la vida de Josefina Bórquez, una mujer mexicana común y sencilla, entre otros de la amplia obra de Poniatowska.

ANGELINA MUÑOZ HUBERMAN: *CASTILLOS EN LA TIERRA Y MOLINOS SIN VIENTO*

Castillos en la Tierra (1995) y *Molinos sin viento*⁶ (2001) presentan en la portada el nombre de *seudomemorias*, nótese que no son novelas, por lo que esta designación genérica, que inventó Huberman, indica el deslizamiento de la obra hacia la invención, ya que el término *seudo* significa falso (RAE, 2001), como si la autora tratara de decirle al lector “no me creas del todo porque puede ser que no haya ocurrido así”. Huberman juega con la verdad y lo inventado, no sólo al proponer el híbrido seudomemoria que, desde luego no existe, y que ocasiona, por tanto, un contrapacto de lectura opuesto al pacto autobiográfico o de la memoria, que compromete al autor a contar la verdad. En consecuencia, Huberman crea una lectura ambigua.

Asimismo, la autora también juega con el término *memoria* que emplea en dos sentidos: la memoria como proceso cognitivo que almacena los recuerdos y como género en el que pretende escribir sus memorias del grupo de exiliados españoles en México. Dice a manera de excusa en una entrevista: “la memoria es frágil y poco creíble. Yo no estaba segura de la veracidad de mis recuerdos, por eso comencé a dudar de la memoria e inventé el género seudomemorias, que incluye elementos ficticios. Además este género me permite narrar en tercera persona” (Herrera, 2009: 3).

En efecto, ambas seudomemorias están narradas en tercera persona, como un intento de la autora por distanciarse de Alberina, la protagonista infantil, y la voz narradora adulta. La estructura de *Castillos en la Tierra y Molinos sin*

⁶ Consúltese a Cuecuecha Méndoza (2014: 8-39).

viento es fragmentaria, que como ya hemos indicado párrafos arriba, es una característica de los textos escritos por mujeres.

La entrevista, ya referida anteriormente (Herrera, 2009) funciona como paratexto, pues en ella la autora invita al público a una lectura en clave autobiográfica de sus obras, aunque advierte que puede haber aspectos inventados por el olvido o por la memoria que es proclive a inventar. En consecuencia, incita también a la vacilación del lector.

Ambas seudomemorias están relacionadas por el personaje infantil de Alberina, así como del resto de los personajes. En éstas, Huberman narra en primer plano su infancia, y de manera secundaria la vida social entre el grupo de exiliados españoles avocados en México y en el que se encontraban sus padres. Por tanto, en *Castillos en la Tierra*, la autora narra su infancia a la edad de seis años y en *Molinos sin viento*, a partir de los nueve años.

Ahora bien, Huberman se desdobra en el personaje infantil de Alberina, seudónimo creado a partir de la relación afectiva con su marido: “El nombre de Alberina surge de algo personal, pegué las sílabas del nombre de la persona que amo, Alberto, mi marido, con las últimas del mío. De esta forma fusioné el nombre conforme a la idea de unidad perfecta” (Herrera, 2009: 4). Como vemos, el nombre de Alberina está construido a partir de un cruce de afectos familiares con la autora, los cuales la relacionan con la narradora-personaje (Alberca, 2005-2006: 8 y 9).

Un rasgo más que nos lleva a considerar estas seudomemorias como autoficciones es que en *Molinos sin viento*, Alberina escribe un cuento con su amiguito Carlo, titulado “William S. Borroughs en nuestro jardín” (2001: 67-74), mismo que en la realidad extratextual forma parte del libro de relatos *Trotsky en Coyoacán* firmado por Angelina Muñoz Huberman (2000a: 113-121). Por lo tanto, Alberina es su *alter ego*; asimismo, si comparamos la información de ambos relatos con el apartado “El juego de escribir” del texto referencial *Mujeres que cuentan* (2000b), detectamos casi la misma información acerca de la infancia de Huberman. En consecuencia, tanto *Castillos en la Tierra* como *Molinos sin viento* son autoficciones biográficas en las que la autora recrea la etapa infantil de manera idealizada bajo el título de seudomemorias.

En cuanto a los rasgos autobiográficos presentes en ambas autoficciones, podemos advertir que Huberman rastrea su identidad nacional, pues debido a

la constante migración de sus padres ante la guerra civil franquista y la Segunda Guerra Mundial, se pregunta si es “andaluza, cubana, francesa o mexicana”, aunque también revisa la relación con sus padres y su origen sefardita.

Luz Elena Zamudio señala: “Es frecuente encontrar la ambigüedad en el uso de los géneros literarios en la obra de Angelina Muñiz Huberman. Sin embargo, en algunos textos es más evidente” (2003: 162), entre los que menciona las autoficciones aquí analizadas.

MARÍA LUISA PUGA: *LA FORMA DEL SILENCIO*

María Luisa Puga es un caso especial en cuanto a la escritura del *yo*, pues sus obras recorren casi todas las formas: diario, memoria, autobiografía, cuadernos de viaje y dietario. En la mayor parte de sus obras, la autora combina realidad con ficción para narrar episodios importantes de su vida, ya sean traumáticos o inolvidables por referirse a algún amor de juventud. Sin embargo, para este estudio, sólo nos referiremos a *La forma del silencio*.⁷

La forma del silencio (1987) no tiene en la portada designación genérica alguna, lo que muestra la imposibilidad del editor para clasificar la obra en algún género, esto es comprensible debido a la estructura fragmentaria, lo cual revela que en ella subyace la estructura del diario, en la que se mezclan cuatro temáticas diferentes: los recuerdos de infancia de la narradora anónima; un diálogo entre la narradora-protagonista huérfana y ya adulta con un compañero de trabajo de nombre Juan; la crítica social y política de México, y los monólogos acerca de lo que es la novela.

Los fragmentos carecen de orden, y funcionan a manera de entradas, pero si leemos el texto en clave autobiográfica, estos toman orden y coherencia. En consecuencia, entendemos que la narradora-protagonista y anónima es la

7 Otros relatos breves en los que María Luisa Puga recrea su infancia, pero que hemos suprimido por falta de espacio son “Mi hermano Mayor”, “Explicación” y “El crimen perfecto... o casi”, todos ellos forman parte del libro *De intentos y accidentes*, editado por el ISSSTE en 2000.

autora que firma la obra. De hecho, como señala Alberca, el anonimato de la narradora-protagonista es una invitación para que el lector lo relacione con el autor, lo que dota de coherencia a *La forma del silencio*. La lectura en clave autobiográfica hace que los lectores entiendan que María Luisa Puga narra su infancia dolorosa ante la muerte de su madre, cuando tenía nueve años, y esta experiencia marcó su vida. Asimismo, la autora se compara con Juan, un personaje que tiene lo que ella no, es decir, una madre. La narración es en retrospectiva, pues desde el presente la autora recuerda su infancia, reflexiona acerca de México y la novela e imagina su diálogo con Juan. Aproximadamente, la narración se sitúa cuando la autora ya vivía en Zirahuén, Michoacán, donde escribe sus recuerdos en su estudio:

Es la madrugada y sé que no está mi padre: las Natis [sus nanas] allá en su cuarto de la azotea. Mis hermanos duermen. El pavimento allá afuera brilla de humedad; las luces todavía encendidas. La ciudad envuelta en vaho. Cómo está sola. En realidad, la pobre de mi madre no debió haber muerto. Cuánto desorden se vino a instalar en nuestras vidas. Qué apretado, nudoso está este recuerdo. No se deja desentrañar. En el silencio terso de aquella madrugada, tan semejante a esta, aunque allá afuera no haya una ciudad sino un lago. (Puga, 1987: 192)

Ahora bien, si nos abocamos a la temática de la infancia narrada en *La forma del silencio* por la anónima narradora-protagonista y la comparamos con el texto referencial *María Luisa Puga: de cuerpo entero* (1990)⁸ encontramos que la información es similar. Incluso, si leemos la entrevista realizada por la revista *La Plaza* en enero de 1988 (5-13) a María Luisa Puga, detectamos nuevamente datos autobiográficos acerca de su infancia que se encuentran en *La forma del silencio*. En consecuencia, este relato es una autoficción biográfica en la que María Luisa Puga narra su infancia, marcada por la muerte de su madre.

⁸ Este texto se reeditó en el libro *Mujeres que cuentan: siete escritoras mexicanas de su puño y letra* (Mendoza et al., 2000: 221-251).

Por otro lado, advertimos que en *La forma del silencio* existe un regreso al origen familiar y las causas de su desintegración, así como la revisión de su relación con sus hermanos y su padre, lo que nos lleva a confirmar la presencia de los rasgos característicos de la escritura de mujeres propuesta por Lecarme-Tabone (2003-2004). Para María Luisa Puga escribir sus diarios personales y escribirse también en sus relatos y novelas era una forma de verse, de construirse y rehacerse, para finalmente reafirmar su identidad.

SILVIA MOLINA: *IMAGEN DE HÉCTOR*

Silvia Molina ha escrito diversas novelas y cuentos, pero dos relatos acusan evidentemente la autobiografía de la autora: *La familia vino del norte* (1987), en la que la autora recrea el origen de su familia materna⁹ —la familia Celis que proviene de Sonora— e *Imagen de Héctor* (1982), en la que relata su infancia, por lo que me abocaré a esta última.

Imagen de Héctor es catalogada en la contraportada como novela —posiblemente, para darle mayor prestigio y evitar los prejuicios hacia las obras autobiográficas— aunque el aspecto autobiográfico de la autora es evidente, así como la intención de construir un elogio a la memoria de su padre.

La novela consta de 22 capítulos y está dividida en dos partes: “El Mito” y “La reconstrucción”. La perspectiva de la obra es la de la Hija Menor, quien también es la narradora-protagonista. Hay un prólogo compuesto por fragmentos de los recuerdos de la Hija Menor acerca de la muerte de su padre cuando ella tenía un año de edad.

Desde la dedicatoria, se observa que la novela está orientada al aspecto familiar de la autora, pues la dedica a sus padres: María Celis y Héctor Pérez

9 En la contraportada de *La familia vino del norte* (1987), Guillermo Samperio la designa como texto, más adelante la llama “ficción testimonial” y aclara: “Digo que se trata de ficción testimonial porque la autora se apoya en algunos elementos verídicos históricamente para crear una realidad literaria verosímil siempre atractiva”.

Martínez. Asimismo, la novela tiene un epígrafe tomado del libro que escribió su padre en 1932, *Imagen de Nadie*.

En una entrevista que le hizo Elena Poniatowska a Silvia Molina, ésta dijo acerca de su padre:

Él murió cuando yo tenía un año, así que no lo conocí, no me acuerdo de un solo detalle de él. Dicen que era muy cariñoso conmigo y que cuando llegaba de Gobernación me iba a despertar. [...] Mi papá siempre fue un misterio para mí, hasta que años después me propuse descubrirlo: leí todos sus libros, pero sobre todo lo busqué en sus cosas personales e íntimas lo que me hizo muy feliz. (Poniatowska, 1996: 38)

En efecto, la trama de la novela se construye con los recuerdos de infancia de la autora acerca de la muerte de su padre y las investigaciones que, ya adulta, realiza para definir la imagen de éste, así como sus raíces familiares. Por ello, la aparición de los nombres reales de sus abuelos y tías, así como la presentación de fechas y lugares son constantes. De la misma forma, las descripciones de su padre por parte de la gente que lo rodeó y de sus familiares la llevan a construir una imagen idealizada; por lo cual la autora, o la Hija Menor, duda de su veracidad, pues lo hacen perfecto y por lo tanto, irreal:

Para la esposa era “el mejor esposo del mundo”, para los Hijos Mayores “el mejor padre de la Tierra”; para los cuñados, “una llave mágica que había abierto muchas puertas”; para los conocidos, “el secretario de Gobernación del presidente Miguel Alemán”; para los amigos, “el amigo, de veras, el Amigo o el Escritor o el Historiador o el Periodista”; para las hermanas, “el que las sacó adelante”; para los paisanos, “el mejor gobernador de Campeche”. (Molina, 1990: 13)

En diversas entrevistas que ha ofrecido Silvia Molina a lo largo de su carrera profesional reitera la importancia política de su padre, lo que nos lleva a comprobar que los datos acerca de éste, así como de la familia paterna y materna coinciden con los vertidos en la novela. La entrevista con Elena Poniatowska, comienza con los datos de la autora que nos sirven para identificarla como la Hija Menor:

Silvia Molina es la última de los cinco hijos que procrearon María Celis y Héctor Pérez Martínez: María Eugenia, Héctor, Javier y Luis Alberto. De ellos la única que escribe es Silvia. [...] Su padre fue Secretario de Gobernación, mantuvo correspondencia con Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Fernando Benítez, Rafael Mediz Bolio, Salvador Novo, León Felipe, Ermilo Abreu Gómez y con muchos de los Contemporáneos. Héctor Pérez Martínez murió cuando Silvia apenas tenía un año y medio [de edad]. (Poniatowska, 1996: 38)

Por lo tanto, *Imagen de Héctor* es un asunto familiar y personal de la autora, que se confirma con el nombre real de sus padres y hermanos, así como con los títulos de los 15 libros que escribió su padre,¹⁰ fotos de éste, además de la transcripción de los titulares y notas de artículos periodísticos ante la noticia de su muerte.¹¹ En consecuencia, *Imagen de Héctor* es una autoficción biográfica, en la que Molina reconstruye los recuerdos de su padre muerto y también rastrea sus orígenes, lo que le permite construir su identidad.

ÁNGELES MASTRETTA: LA EMOCIÓN DE LAS COSAS

Ángeles Mastretta logró notoriedad con la novela *Arráncame la vida* (1985) que le valió el premio Mazatlán. Además de ser autora de otros libros de relatos y novelas, en *La emoción de las cosas* (2012) la escritora narra su infancia

10 *En la sombra del patio* (1927), *Un rebelde* (1929), *Imagen de nadie* (1932), *La linterna mágica* (1933), *Juárez, el impasible* (1934), *En los Caminos de Campeche* (1940), *Trayectoria del corrido*, *Historia y crónica de Chac-Xulub-Chen*, *Se dice de amor en cinco versos*, *Piraterías en Campeche*, *Sonetórpidos*, *El atraco de Lorencillo a Campeche*, *Landa: Relación de las cosas de Yucatán*, *Una polémica en torno a frailes y encomenderos*, y *Justo Sierra, Diario de nuestro viaje a los Estados Unidos* (1940 a 1944, aproximadamente).

11 Es importante indicar que además de ésta, en otras entrevistas la autora insiste en identificarse como la hija de Héctor Pérez Martínez, aspecto contradictorio de Silvia Molina ya que señala que no quiere ser la hija de. Por ejemplo, véase las entrevistas con Teichmann (1986: 293 y 294); Ramírez (1991: 26); Molina (1991: 36).

en Puebla. En diversas entrevistas que Mastretta concedió a distintos medios electrónicos con motivo de la publicación del libro, la escritora reconoce que comenzó a escribir con la intención de realizar un libro de ficción sobre la historia de sus padres antes de conocerse y casarse; sin embargo, resultó en una memoria de su infancia feliz (“Se trata de la familia, la memoria y de la literatura”) (*Revista Leemas de Gandhi*, 2012). Por ello, en la contraportada del libro se le designa como novela personal.

En efecto, *La emoción de las cosas* consta de 89 fragmentos que pertenecen a sus recuerdos, cada uno titulado, e invitan a una lectura aleatoria. Mastretta señaló en una entrevista que “son girones, pedazos de vida, no del todo ordenados como yo quisiera” (Velarde, 2013). Estos fragmentos tienen que ver con su interés por rastrear sus orígenes, como la llegada de su abuelo, un inmigrante italiano que se instala en México a finales del siglo XIX, el viaje de su padre a Italia a los catorce años para participar en la Segunda Guerra Mundial y su regreso después de veinte años a México, donde posteriormente se casa. También rastrea el origen de sus abuelas paterna y materna, así como el deterioro de la laguna de Valsequillo en Puebla o la historia de relatos de la *vox populi* acerca del padre Figueroa, el Chanclas de oro.

Los datos biográficos de la autora pueden cotejarse en la entrevista que le realizó Gabriella de Beer y que se publicó en *Escritoras Mexicanas contemporáneas. Cinco voces* (1999), en la que señala casi los mismos datos acerca de su abuelo y su padre. Además, en *La emoción de las cosas*, queda claro que la autora es la narradora y una de las protagonistas, pues indica desde las primeras páginas: “Cinco meses después murió mi padre. Carlos Mastretta Arista. Y hasta hace muy poco, yo, su hija Ángeles dejé de creer que había sido mi culpa” (Mastretta, 2012: 13).

Como advertimos en *La emoción de las cosas* se conjuga una parte personal y otra social, por lo que podemos decir que es una memoria. De acuerdo con George May, en las memorias el autor en primera persona no habla tanto de su personalidad, sino de los acontecimientos públicos en los que él asume el papel de cronista (1982: 49). A lo que Silvia Adela Kohan agrega: “[hay] un móvil testimonial o apologético. Según se trate de testimoniar sobre lo que se vio o se hizo” (Kohan, 2000: 150). Es decir, en esta obra no se advierte

la búsqueda de la identidad como en las escritoras anteriores, pues no hay introspección que es propio del discurso intimista.

En esta obra, Ángeles Mastretta escribe más acerca de la gente que la rodea o que la rodeó, como sus padres, sus tías, escritores como Julia Guzmán o el periodista Manuel Buendía. Todo esto hace de *La emoción de las cosas* una memoria, una apología familiar y personal, pero no una autoficción.

CARMEN BOULLOSA: ANTES

La portada de *Antes* (1989) es el dibujo de una niña, que simula haber sido garrapateado por trazos infantiles, mientras que en la contraportada dice “la protagonista de esta novela recorre un pasaje de su historia personal: la infancia, para ella sinónimo de descubrimiento y peligro de búsqueda de la identidad”. En efecto, en *Antes* ganadora del premio Xavier Villaurrutia en 1989, Carmen Boullosa recrea su infancia “antes” de la muerte de su madre, que ocurrió cuando la escritora tenía 15 años de edad. La novela está dedicada a tres personas, entre las que destaca María José Boullosa, hermana de la autora, quien falleció cinco años después que la madre de la escritora y a la que ficcionaliza en esta novela.

La novela inicia con un diálogo entre la narradora anónima y una segunda persona que puede ser ella misma, quien se interroga acerca del lugar donde se encuentra y, además, del miedo que siente, pues parece que está sola, por lo que indica: “Me debo proponer vencer el miedo y contar mi historia” (Boullosa, 1989: 12). En efecto, la novela inicia y termina con la muerte de la narradora-protagonista que cuenta su historia desde que está a punto de salir del vientre de su madre, quien da a luz en un hospital donde sólo se encuentra la abuela y el padre de la protagonista anónima.

La novela tiene una estructura circular, como ya indicamos, principia y termina con la muerte metafórica de la narradora-protagonista, es decir, no hay fragmentación, aunque sí es un discurso que parte de la recapitulación de los recuerdos de infancia de la voz narradora anónima.

Las pistas que nos hacen relacionar a ésta con Boullosa son: “Nací en la Ciudad de México en 1954” (Boullosa, 1989: 12), es decir, en la misma fecha en que nació la autora. De la misma forma, los lugares donde vivió la narradora en el Distrito Federal, por ejemplo, la colonia Santa María, y sus estudios en una escuela de monjas extranjeras: “Yo no le tenía ni un miedo a Mother Michelle [la directora del colegio], claro que sería incapaz de no obedecerla o de faltarle al respeto” (Boullosa, 1989: 24).

Estos datos se mencionan en el plano referencial del relato autobiográfico en la revista *Debate feminista*, titulado “Mis cadáveres” (2003) donde la escritora señala que hace “un recuento de los cadáveres con los que tuve contacto para transitar hacia mi cuerpo adulto. Estoy por cumplir cincuenta años, en la orilla de una nueva etapa de mi vida” (34). En este artículo, Boullosa menciona que vivió en la colonia Santa María cuando era pequeña y asistió a una escuela de monjas.

Este dato lo reitera en una entrevista con Juan Domingo Argüelles en el libro *Lectoras* (2012): “después, con las monjas, en el colegio, esos pasajes [bíblicos] cobraron nuevos significados para mí, gracias a la Mother Michelle y la Mother Clara, que eran estupendas lectoras [...]. Tenía entonces once años” (Argüelles, 2012: 83).

Los personajes de *Antes*, además de la narradora anónima, se componen por sus hermanas Male y José, el nombre de esta última corresponde al nombre verdadero de su hermana menor, María José. Asimismo, su madre, a quien se resiste a llamarle mamá, su abuela materna y su padre conforman la familia de la narradora-protagonista, así como el de la autora.

Como señala Beatriz Didier (2002), las mujeres revisan en su escritura su relación con sus padres y se reconcilian con la imagen materna. En *Antes*, la imagen de una bella joven pariendo un bebé es lo que focaliza la narradora desde un inicio, donde destaca:

Vuelvo al miedo, a *la [sic]* miedo; la jovencita bañada en sudor, despeinada, con el cuerpo sometido a la violencia del parto [...] cuando la vi por primera vez tenía en todos sus rasgos reflejado el miedo [...].

Se llamaba Esther.

Aunque la vi desde siempre con mucha precisión, la quise mucho, como si fuera mi madre. (Boullosa, 1989: 13)

El distanciamiento con la figura materna se aprecia durante toda la novela. Incluso el llamarla por su nombre sin marcar la jerarquía o el lazo que las une, indica esa distancia: “Me asomé a la puerta y vi dos camilleros llevando a Esther [...] (¿puedo decir mamá en este punto de la historia?) [...] Ah, Esther, te quise tanto, tanto, tanto, mamá, mamá, mamá, mamá...” (Boullosa, 1989: 139).

Jeanne Vaughn, quien ha estudiado esta novela, señala al respecto:

Lo que el texto representa es la falta de mecanismos culturales que deja a la mujer plantada, por decirlo así, lo que le falta a la protagonista no es una madre “mamá”, sino una relación con los procesos de significación: los vínculos entre mujeres, con el potencial de trabajar otras posibilidades, están ausentes en el texto.

Esther, la madre de la protagonista, funciona a lo largo del texto como una especie de presencia ausente desde su parto lleno de miedo y abandono, hasta su muerte por un tumor cerebral. (Vaughn, 1990: 625)

En efecto, la relación de la niña narradora-protagonista con su madre es distante, por lo que incluso llega a decir que es mamá de sus hermanas, pero no de ella: “Esther, no me gusta que te encierres en tu estudio, mis hermanas tienen otra mamá que no es Esther, nadie habla de ella en la casa, su abuela no me quiere [...] oí decir que mi papá mantiene a la abuela de mis hermanas, pobrecitas” (Boullosa, 1989: 41). Esther es pintora por eso se encierra a trabajar en su estudio, lo que ocasionaba que la narradora se sintiera ignorada. En cuanto a la otra mamá de sus hermanas, podemos advertir que Carmen Boullosa trabaja con metáforas en sus novelas, por lo que podríamos interpretar que esa otra mamá que tienen sus hermanas, en realidad es una persona de servicio doméstico que las cuida. En el relato autobiográfico “Mis cadáveres” (2003), Boullosa llama a su abuela “La mami”, quien la atendió con mayor cariño cuando era niña.

Pese a esta aparente indiferencia que rodeó a la autora, la muerte de su madre la recrea en la ficción: “Los doctores no comprendieron sus síntomas

[...], oía un zumbido continuo, tenía vómitos incontrolables y duró tres días antes de morir de lo que diagnosticaron post-mortem como un tumor cerebral” (Boullosa, 2003: 139).

En el plano referencial, Boullosa también recuerda la muerte de su madre, señala en *Debate Feminista*:

Mis padres eran felices. Hasta que murió mi mamá. La mató a los 37 el rayo de un tumor cerebral diagnosticado, o para ser más precisos, conjeturado post-mortem. Era 1969, no había nada parecido a un scanner cerebral. Recuerdo perfecto cuando vi su cuerpo muerto. Era más hermosa que nunca [...] Tenía seis hijos, estudiaba una segunda carrera profesional, psicología, iba y venía por el mundo llena de compromisos. (2003: 41)

Por otro lado, la relación con el padre también es negativa, pues en la novela, la escritora lo presenta indiferente ante su nacimiento, debido a la desilusión de que no hubiera nacido varón: “No lo recuerdo a él esa noche [la de su nacimiento]. Diré que trabajando para no ofenderlo” (Boullosa, 1989: 13). El padre de la protagonista decía frases que la lastimaban como el hecho de negar ser su padre:

[...] luego tomaba el camino a la escuela, como siempre, hablando de lo de siempre, de un juego que él creía inofensivo pero que para mí era un juego de asalto y de dolor. “Yo no soy su papá... soy un robachicos... un ladrón... me las voy a llevar para pedir dinero a cambio de ustedes... si no pagan las haré chicharrón...”. (Boullosa, 1989: 16)

Pocos recuerdos agradables tiene la narradora protagonista de su padre:

Papá nos llevaba por distintos caminos a la escuela [...]. Tomaba una ruta distinta y nos contaba cuentos y nos hacía bromas y era enormemente feliz con las que él entonces miraba en toda la extensión como sus legítimas hijas. Y todas lo éramos. (Boullosa, 1989: 17)

Esta frase es un reproche hacia su padre, que textualmente cobra sentido, ya que es motivo de disputa en la novela *Mejor desaparece* (1987).

Boullosa dice en entrevista con Argüelles:

Mi padre fue un lector caótico, pero apasionado: lo mismo leía a Borges que las publicaciones del Reader's Digest. Leía absolutamente todo, sin ningún tipo de pretensión intelectual. Y por las noches nos leía en voz alta a las hijas. Éramos tres —las tres mayores—, pero esto lo inició incluso antes de que naciera la menor, a la que yo le llevaba cinco años.

[...] cuando mi mamá murió y mi papá se volvió a casar la madrastra nos tiró absolutamente todo. También nos tiró a nosotros, pero esa es otra historia. (Argüelles, 2012: 81-83)

Esta relación poco positiva con el padre se recrudece cuando éste contrae nupcias nuevamente. Episodio de la biografía de Boullosa que, como ya mencionamos, recrea en la novela *Mejor desaparece*¹² y que ratifica también en el plano referencial en textos como “Mis cadáveres” (2003) en *Debate Feminista*.

12 En *Mejor desaparece* (1987), Boullosa describe el mundo caótico que se instala en la vida de la narradora adolescente en la que se desdobra, sus tres hermanas y su padre viudo. Estos elementos son señas o puentes entre una y otra obra que indican que *Mejor desaparece* puede leerse como una continuación de *Antes*, toda vez que detectamos nuevamente a la familia y un “eso” que bien puede representar a la madrastra. Se trata de una novela que muestra en un lenguaje alegórico el caos que vive una familia disfuncional con un padre enérgico, casi enloquecido que niega la paternidad a sus hijas, así como la misteriosa muerte de una de las hermanas a causa de un accidente. Otra señal más que indica esta continuidad, consiste en la edad de la protagonista y sus hermanas, quienes ya son adolescentes; sin embargo, no ahondamos más en el análisis, ya que pertenece a otra etapa del ciclo vital de la escritora, así como *Treinta años* (1999), en la que recrea su relación con la abuela materna.

Antes finaliza con la muerte de la narradora-protagonista infantil en los brazos de su padre, mientras escurre entre sus piernas sangre que simboliza la llegada de la adolescencia y también la muerte del *yo* infantil.

Como podemos advertir, *Antes* es una autoficción biográfica, en la que la autora intenta reconstruir sus recuerdos de infancia, dolorosos por el rechazo de su padre, la muerte de su mamá, pero también agradables como sus vivencias en la escuela y su relación con sus hermanas. Por tanto, Carmen Boullosa conjuga en esta obra vida y ficción.

En conclusión, las escritoras mexicanas analizadas en este estudio escriben autoficciones biográficas según Alberca, en las que ellas recrean particularmente su infancia como una forma de reconocerse a través de ellas y afirmarse. En estas autoficciones biográficas —sin ánimo de caer en una categorización estricta— las escritoras presentan en su escritura la mayoría de las características propuestas por Éliane Lecarme-Tabone. Para todas ellas es importante el seno de la familia en la cual se educaron, así como revisar su relación con los seres que las educaron y cuidaron. La subjetividad que emerge de sus relatos es franca y rica en emociones como las de miedo, la de sentirse devaluada, ignorada o sobreprotegida por el sólo hecho de ser mujer. Todas ellas construyen una forma de ser y sentir para narrar su mundo en femenino. Muestran también su enorme capacidad para moldear la vida en una obra artística y contar historias desde su forma de ser mujer, de comprender y estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (1999), “En las fronteras de la autobiografía”, en *Revista Frontera*, disponible en: [<http://www.ubb.fr/alc/celam/soidisant/01Question/Analyse2/FRON...>], consultado: 27 de septiembre de 2008.
- Alberca, Manuel (2005-2006), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en *Cuadernos del CILHA*, núms. 7/8, pp. 115-127.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Boullosa, Carmen (1987), *Mejor desaparece*, México, Océano.
- Boullosa, Carmen (1989), *Antes*, México, Punto de lectura.

- Boullosa, Carmen (1999), *Treinta años*, México, Punto de lectura.
- Boullosa, Carmen (2003), “Mis cadáveres”, en *Debate Feminista*, año 14, vol. 28, disponible en [http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=858&id_volumen=14]. consultado: 12 de febrero de 2014.
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores (2015), *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Ediciones De Lirio.
- Cuecuecha Mendoza, María del Carmen Dolores (2014), “Autonovelar la infancia: el estudio de dos obras de Angelina Muñiz Huberman”, en *Signos Literarios*, vol. x, núm. 20, julio-diciembre, pp. 8-39.
- De Beer, Gabriella (1999), *Escritoras mexicanas contemporáneas. Cinco voces*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Domenella, Ana Rosa (ed.) (2006), *María Luisa Puga. La escritura que no cesa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/ Tecnológico de Monterrey/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Kohan, Silvia Adela (2000), *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein ediciones.
- Lecarme-Tabone, Éliane (2003-2004), “Siglo xx. ¿Existe una autobiografía de mujeres?”, traducción de Raquel Gutiérrez Estupiñán, en *Morphé*, años 16/17, núms. 25/26.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- Mastretta, Ángeles (2013), *La emoción de las cosas*, México, Planeta.
- May, Georges (1982), *La autobiografía*, traducción de Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, María Luisa (2000), *Mujeres que cuentan: siete escritoras mexicanas de su puño y letra*, introducción de Isabel Custodio, México, Editorial Ariadne, Colección literatura.
- Molina, Silvia (1987), *La familia vino del norte*, México, Cal y Arena.
- Molina, Silvia (1982), *Imagen de Héctor*, México, Cal y Arena.
- Muñiz Huberman, Angelina (2001), *Molinos sin viento*, México, Aldus.
- Muñiz Huberman, Angelina (2000a), *Trotsky en Coyoacán*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

- Muñiz Huberman, Angelina (2000b), “El juego de escribir”, en María Luisa Mendoza, *Mujeres que cuentan: siete escritoras mexicanas de su puño y letra*, México, Ediciones Ariadne, pp. 57-89.
- Muñiz Huberman, Angelina (1995), *Castillos en la Tierra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.) (1996), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México.
- Poniatowska, Elena (2009), *La flor de lis*, México, Era.
- Puga, María Luisa (2000), *De intentos y accidentes*, México, Biblioteca del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
- Puga, María Luisa (1990), *María Luisa puga: de cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Corunda.
- Puga, María Luisa (1987), *La forma del silencio*, México, Siglo XXI.
- Real Academia Española (RAE) (2001), *Diccionario de la lengua española*, disponible en [<http://lema.rae.es>], consultado: 10 de diciembre de 2014.
- Santamaría Santigosa, Andrés y Eva María Montoya (2008), “La memoria autobiográfica: el encuentro entre la memoria, el yo y el lenguaje”, en *Estudios de Psicología*, vol. 29, núm. 3, pp. 333-350.
- Shuessler, Michael K. (2003), *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*, México, Diana.
- Vaughn, Jeanne (1995), “Las que auscultan el corazón de la noche: el deseo femenino y la búsqueda de la representación”, en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*, México, El Colegio de México, pp. 607-628.
- Zamudio, Luz Elena (2003), *El exilio de Dulcinea encantada: Angelina Muñiz Huberman escritora de dos mundos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos.

ENTREVISTAS

- Argüelles, Juan Domingo (2012), entrevista realizada a Silvia Molina, “Leer me cambio el mundo. Silvia Molina”, en *Lectoras: conversaciones con Juan Domingo Argüelles*, México, Noficción/Divulgación, pp. 241-266.
- Argüelles, Juan Domingo (2012), entrevista realizada a Carmen Boullosa, “Los seres humanos traemos puesto el libro. Carmen Boullosa”, en

- Lectoras: conversaciones con Juan Domingo Argüelles*, México, Noficción/Divulgación, pp. 79-102.
- Herrera, Jorge Luis, entrevista realizada a Angelina Muñiz Huberman, “Angelina Muñiz Huberman: memoria de la imaginación”, en *Voces en espiral: entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 59-65, Colección Cuadernos 54 .
- Laurini, Miryam, entrevista realizada a Silvia Molina, “De escritores y fantasmas (I). Silvia Molina: la escritura, es reflejo de la vida”, en “Cultura”, *El Universal*, año LXXVII, núm. 27654, 9 de junio de 1993, p. 4.
- Leis, Amilcar (1988), entrevista realizada a María Luisa Puga, “Entrevistando a María Luisa Puga”, en *La Plaza*, año III, núm. 29, pp. 5-13.
- Molina, Javier (1991), entrevista realizada a Silvia Molina, *La Jornada*, 7 de febrero.
- Poniatowska, Elena (1996), entrevista realizada a Silvia Molina, “Hacia una imagen de Silvia Molina”, en *El Nacional*, 24 de marzo, pp. 34-38.
- Ramírez, Fermín (1991), entrevista realizada a Silvia Molina, *Uno Más Uno*, 4 de marzo, p. 26.
- Revista Leemas de Gandhi* (2012), entrevista realizada a Ángeles Mastretta, “Ángeles Mastretta habla de *La emoción de las cosas*”, disponible en [<http://www.youtube.com/watch?v=mc7OolcXI7I>], 14 de diciembre, consultado: 12 de febrero de 2016.
- Teichmann, Reinhard (1987), entrevista realizada a Silvia Molina, “Silvia Molina”, en *De la Onda en Adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Posada.
- Velarde, Juan (2013), entrevista realizada a Ángeles Mastretta, “Ángeles Mastretta y *La emoción de las cosas*”, en *Periodista digital*, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=NE_LeBgOk08], 28 de mayo, consultado: 12 de febrero de 2016.

D. R. © María del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza, Ciudad de México, enero-junio, 2016.