

La identidad como espacio inestable: la relación entre figura autoral, género autobiográfico y ficción en la narrativa de Jeanette Winterson

María Estrella
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

En este trabajo nos proponemos relacionar la construcción de la figura autoral que se observa en la primera novela de la escritora británica Jeanette Winterson, *Oranges are not the only fruit* (1985) –reconocida por ella como autobiográfica– y en sus memorias, *Why be happy when you could be normal?* (2011), con el diseño de los protagonistas de sus ficciones posteriores: se trata de nexos que son imposibles de obviar. La misma autora ha examinado en ensayos, en entrevistas y en sus memorias las temáticas recurrentes de su narrativa, y ha reconocido que la identidad es un eje fundamental: “I have always been interested in stories of disguise and mistaken identity, of naming and knowing. How are you recognised? How do you recognise yourself?” (Winterson 2011: 220). Más aún, cuando en *Why be happy* enuncia las razones por las que no buscó a sus padres biológicos hasta la adultez, reflexiona acerca del trabajo con su propia identidad y su propio pasado:

I have done nothing about finding my past. It isn't 'my past', is it? I have written over it. I have recorded on top of it. I have repainted it. Life is layers, fluid, unfixed, fragments. I never could write a story with a beginning, a middle and an end in the usual way because it felt untrue to me. That is why I write as I do and how I write as I do. It isn't a method; it's me (Winterson 2011: 156).

Este tipo de juegos, contactos, confusiones entre literatura y vida, han sido abordados por la crítica y la teoría literarias que han debido pensar, especialmente desde mediados del siglo XX, nuevas categorías para no caer en las trampas de las tradicionales lecturas biografistas. Es el caso de Philippe Lejeune, quien reflexiona sobre ciertas “maniobras” de autores como André Gide o François Mauriac, quienes se ocupan de extender el pacto autobiográfico, de forma indirecta, al conjunto de su obra. De esta manera, al poner en relación novela y autobiografía, sus textos consiguen un nuevo relieve y configuran lo que Lejeune llamará un “espacio autobiográfico”: “el lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’, sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico el *pacto fantasmático*” (Lejeune: 59).

Por su parte, en su estudio acerca de los diferentes niveles de emergencia del yo en la escritura, Javier del Prado Biezma *et al.* formularán también, a partir del concepto de Lejeune, una definición del espacio autobiográfico como “lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia de un yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, de la historia vivida” (220). Indudablemente, el lector necesita pautas que habiliten este tipo de lectura, marcas a partir de las cuales establecer la identidad de las distintas instancias enunciativas; aunque en este espacio “la noción de identidad admite no sólo la ambigüedad y la indeterminación, sino, incluso, la diferencia, como rasgos constitutivos de sí misma” (221). Estos críticos españoles proponen un nivel de emergencia del yo en segundo grado al que denominan “emergencia disfrazada”: en él ubican las novelas autobiográficas, pero también aquellas otras en primera persona en las que, aunque el “componente

autobiográfico resulta mucho más impreciso”, aparece un “yo doméstico que narra su propia experiencia” (258).

Asimismo, Manuel Alberca se refiere a “novelas del yo” que compelen a “un movimiento de identificación del narrador o del personaje con el autor” (62), generando un “espacio inestable” en el que el lector está requerido a “moverse en dos planos y en dos direcciones” entre los polos de la literatura y la vida. En este sentido, debemos recalcar la clara diferencia entre un texto como *Oranges*, en el que esa identificación nos obliga a hablar de novela autobiográfica, y como *Sexing the cherry* (1989), *The Powerbook* (2000) o *Lighthousekeeping* (2004), en las que se establece con el lector un pacto claramente novelesco. Sin embargo, nos parece interesante destacar que Alberca subraya una cuestión que Winterson reconoce en su práctica: la posibilidad de construir la propia identidad en la escritura literaria.

Por intrincados que sean los laberintos y pasadizos que, como en unos vasos comunicantes, unen las relaciones vida y obra, en todos [estos relatos] subyace la tendencia a explicarse a sí mismo la propia vida bajo la forma de una novela.

Estas novelas se prestan a ser cotejadas con la autobiografía de los autores, cuando la tienen, con la biografía, cuando se conoce, o con la cadena de imágenes y símbolos que se van fraguando de manera reiterativa entre las sucesivas obras de un autor. Finalmente, ese juego de reflejos cruzados (...) no nos da una sola ni definitiva imagen, sino un haz de diferentes caras en expansión (64).

Julio Premat también observa en la literatura actual “una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales” (28). De

esta manera, advierte una nueva estrategia que trabaja con esa ambigüedad y asume la fluidez de las identidades:

Ya no intentar resolver los conflictos con afirmaciones positivas o programáticas, sino refugiándose en una identidad ficticia, es decir contradictoria, que permita a la vez afirmar una lucidez sobre lo que está en juego, sin renunciar a la literatura ni a la función autor. Esas ficciones serían entonces espacios para resolver conflictos ante la tradición, ante los imperativos de originalidad, ante las expectativas y presiones sociales, pero también un espacio para lidiar con el yo ideal, un espacio para proyectarse en personajes que, como sombras en un sueño, acompañan al hombre o a la mujer que se pone a escribir o se atreve a seguir escribiendo. Ya que la identidad del escritor es inestable, desplegar esa inestabilidad bajo modos ficticios es, entonces, una modalidad de afirmar procesos identitarios (28).

Jeanette Winterson reconoce esa presencia fragmentaria, la aparición de una capa de su propia historia entre las múltiples capas que componen sus ficciones. En *Why be happy*, por ejemplo, hace referencia explícitamente a la metáfora geológica que configura, tanto temática como estructuralmente, una de sus obras: “In my previous novel, *Lighthousekeeping*, I had been working with the idea of a fossil record. Now I was there again - the sense of something written over, yes, but still distinct. The colours and forms revealed under ultraviolet light” (2011: 157). En cuanto a la intencionalidad de estos juegos autorales, nos gustaría rescatar una frase del psicólogo infantil Donald Winnicot, citada por Manuel Alberca: “Escondarse es un placer, pero no ser encontrado es una catástrofe” (80). Creemos que es justamente por este motivo que tales capas fósiles, asimilables a las “x” que señalan las claves para encontrar el camino en el mapa textual, se revelan en una lectura

capaz de generar ese efecto de “luz ultravioleta” y unir los puntos que vinculan los fragmentos, que van de una novela a otra para regresar a la figura autoral y, de esta manera, conformar una red. El funcionamiento de esa trama textual es descrito por la crítica francesa Christine Reynier, apelando a su vez a la filosofía de Gilles Deleuze:

...chaque roman permet de mieux comprendre les suivants ou les précédents; tous se complètent; les traits marquants de chaque oeuvre se retrouvent dans les autres tant et si bien que les romans se suivent, diffèrent et se ressemblent. L'intention est sensiblement la même, les ingrédients sont comparables mais malaxés de manière différente a chaque fois de façon à déplacer l'accent (15).

Toda la narrativa de Winterson –desde *Oranges*, su *opera prima*, que funciona como clave de lectura– apela a la búsqueda de la identidad, entendida como un movimiento de partida desde un lugar de carencia y dolor (generalmente caracterizado como insólito y a la vez asfixiante), para aventurarse hacia nuevos espacios, tiempos, formas de entender la propia subjetividad y las relaciones con los otros. Algunas obras emplean recursos del verosímil realista y se sitúan en el mundo contemporáneo (*Oranges*, *Written on the body*) y otras se alejan en el tiempo, en el espacio, y apelan a lo fantástico y lo maravilloso (*The Passion*, *Sexing the cherry*, *Lighthousekeeping*). No obstante, en todos los casos, el mundo es visto como un espacio hostil, degradado; como un límite para el sujeto, quien debe emprender un viaje, soñar una utopía, ponerse en movimiento para descubrirse a sí mismo en diversas circunstancias. Así, en un fragmento autorreferencial de *The Powerbook* que

forma parte de una de sus múltiples historias internas, se desarrolla un diálogo entre la protagonista y narradora, autora de novelas, y la mujer casada de la que se enamorará:¹

She said, ‘What about you? What brings you to Paris?’

‘A story I’m writing.’(...)

‘What is it about?’

‘Boundaries. Desire.’

‘What are your other books about?’

‘Boundaries. Desire.’

‘Can’t you write about something else?’

‘No.’

‘So why come to Paris?’

‘Another city. Another disguise.’ (2000: 40)

La presunta identificación entre esa narradora sin nombre y la autora se ve reforzada a partir de las reflexiones de la propia Winterson sobre su narrativa. En una entrevista con Margaret Reynolds, por ejemplo, al ser interrogada sobre sus “key themes”, la novelista responde “boundaries, desire, time, identity” (25). Así, más allá de su carácter ficcional, los protagonistas suelen delinarse como figuras asociadas con la autorrepresentación de Winterson. Nos referimos a los huérfanos, náufragos, aventureros, seres que se ven confrontados por una realidad gris y banal; no obstante, toman la palabra para reflexionar en

¹ Los triángulos amorosos, usualmente conformados por un marido, su esposa y la amante de ésta, serán una de las temáticas recurrentes en las novelas de Winterson. Este tópico, por otra parte, ha sido leído como expresión literaria de las relaciones personales de la autora, cuya vida privada ha sido objeto de interés para algunos periódicos que divulgaron sus vínculos sentimentales con otras figuras reconocidas del mundo literario, lo que causó ciertos “escándalos”. Esta imagen pública es examinada por la propia Winterson: “The tabloids have long had me down as this lesbian marriage-wrecker vampire from hell” (Jeffries).

primera persona sobre esos desafíos y reconstruir, valiéndose de retazos, su propia identidad. En este sentido, debemos observar cómo la escritora elige identificarse con rasgos como la curiosidad, la valentía, la autoafirmación, la entrega y el talento; características que conforman una determinada imagen de autor. Así, no podemos olvidar que el diseño de estos personajes, desde Jeanette en *Oranges* hasta la voz narradora de las memorias, obedece a una estrategia de autorrepresentación.²

Ciertas constantes se vuelven evidentes al observar los cambios o transformaciones que atraviesan los personajes de Winterson: la excentricidad, la apelación a lo maravilloso, el don de la palabra, esa partida del lugar de origen como comienzo de una *quest* o búsqueda esforzada a la manera del *roman* medieval, de un movimiento sin un punto de llegada que los llevará al descubrimiento de la amistad, el amor y/o la pasión (es decir, del vínculo con el otro). El dolor y la pérdida encuentran consuelo en la palabra y ese viaje se valora en tanto aprendizaje y búsqueda utópica de la felicidad, cuyo final sólo puede permanecer abierto. Ese proceso de diferencia y repetición en los textos ha sido señalado por Christine Reynier: “La fiction de Jeanette Winterson apparaît ainsi comme fondée sur la réitération et les jeux de miroir, une forme de répétition qui n’est jamais à l’identique mais est de nature anamorphotique (...), ce qui assure la polysémie du texte et ouvre la lecture” (62). De esta

² Este aspecto es compartido con muchos otros escritores; pero las peculiares características que adopta en Winterson remiten frecuentemente a Charles Dickens, quien utiliza las referencias autobiográficas para configurarse como escritor y construir lo que Slater denomina “his own private legend”, centrada en “an exceptionally gifted and sensitive child, fired with glorious ambition, being nearly ruined for life by a mother transformed by poverty” (citado en Bradbury, 23). Así, vemos que tanto Dickens como Winterson apelan a ciertos tópicos comunes en la elaboración de su propia historia (niñez excepcional, pobreza, madres conflictivas) y, por lo tanto, podríamos extender a esta autora el juicio que hace Musselwhite acerca de la intencionalidad de Dickens al escribir el “autobiographical fragment”: “the production of a fitting childhood for the man who is to be Dickens the author” (163).

forma, más allá de la incursión en diversos géneros de la escritura autobiográfica como las memorias (*Why be happy*) o la novela autobiográfica (*Oranges*), las ficciones de Winterson construyen un “pacto fantasmático” y proponen al lector un juego fundado en esas emergencias del yo autoral, más o menos difuminadas según el caso, por momentos elusivas pero más frecuentemente acompañadas de un claro guiño.

Para concluir, nos permitimos citar un fragmento de *The Powerbook* en el que se rescata la figura del pintor y grabador Rembrandt, maestro del Barroco en los Países Bajos. La fascinación de este artista por el autorretrato es lo que seduce a la narradora. La pregunta será, entonces, por qué decide el pintor transformarse en sujeto y objeto de su obra, por qué representarse a sí mismo en numerosas oportunidades, con diferentes gestos y ropajes. La respuesta, tal como se observa en la poética de Jeanette Winterson, es la necesidad del individuo de desarrollar sus múltiples versiones, de entender la propia identidad no sólo a partir de lo que es sino también de lo que puede llegar a ser, porque en esos viajes imaginarios se encuentra lo que realmente importa.

Rembrandt. During his lifetime he painted himself at least fifty times, scribbled numerous drawings and left twenty etchings. No artist had done this before. No artist had so conspicuously made himself both the subject and object of his work.

The picture changes all the time. He dresses up, wears armour, throws on a hat or a cloak. The face ages, wrinkles, smoothes out again. These are not photographs, these are theatre.

Why did Rembrandt use himself as his own prop? Well, because he was there, but, just as importantly, because he wasn't there. He was shifting his own boundaries. He was inching into other selves. These self-portraits are a record, not of one life, but of

many lives - lives piled in on one another, and sometimes surfacing through the painter and into paint.

The fixed point is the artist himself, about whom we know enough to write a biography. But the fixed point is only the base camp - the journeys out from there are what interests. Rembrandt's pictures are the journeys out and the psychic distance travelled can be measured as light (2000: 253).

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bradbury, Nicola (2008). "Dickens's Use of the Autobiographical Fragment". En Paroissien, David. *A Companion to Charles Dickens*. Londres: Blackwell. 18-32.
- Del Prado Biezma, Javier; Bravo Castillo, Juan; Picazo, María Dolores (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jeffries, Stuart (2010). "Jeanette Winterson: I thought of suicide". Diario *The Guardian*, sección "Books", 22 de febrero de 2010. [Disponible online en <https://www.theguardian.com/books/2010/feb/22/jeanette-winterson-thought-of-suicide>]
- Lejeune, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions de Seuil.
- Musselwhite, David (1987). *Partings Welded Together: Politics and Desire in the Nineteenth Century English Novel*. Londres: Methuen.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Reynier, Christine (2004). *Jeanette Winterson. Le miracle ordinaire*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Reynolds, Margaret and Noakes, Jonathan (2002). *Jeanette Winterson, the essential guide. Oranges are not the only fruit, The passion, Sexing the cherry, The Powerbook*. London: Vintage.
- Winterson, Jeanette (1985). *Oranges are not the only fruit*. New York: Pandora Press.
- (2000). *The Powerbook*. New York: Vintage.
- (2011). *Why be happy when you could be normal?* New York: Grove Press.