

“EL SEÑOR PERDURABO” DE ALBERTO CHIMAL: UNA POÉTICA DE LA PERSISTENCIA

Claudia L. Gutiérrez Piña

Universidad de Guanajuato

claugtzp@gmail.com

RESUMEN: El escritor mexicano Alberto Chimal encuentra en la imaginación creadora una posibilidad de restitución del hombre con su voz y con su mundo, en el marco de un espíritu generacional de desencanto. Esta restitución, sin embargo, no se da bajo la forma de una feliz comunión, sino como una lucha, como un gesto de persistencia y de resistencia. Si este es el gesto que sostiene el ejercicio literario de Alberto Chimal, “El señor Perdurabo” (2011) es el texto donde estas premisas encuentran un espacio de representación simbólica, bajo el código de la escritura autobiográfica.

PALABRAS CLAVE: Alberto Chimal, autobiografía, autofiguración

ABSTRACT: Mexican writer Alberto Chimal finds in creative imagination a possibility of restitution of man with his voice and his world, in the context of a generational spirit of disenchantment. This restitution, however, is not given in the way of a happy communion, but a struggle, a gesture of persistence and resistance. If this is the gesture that holds the literary exercise of Alberto Chimal, “Mr. Perdurabo” (2011) is the text where these premises find a space of symbolic representation, under the code of autobiographical writing.

KEYWORDS: Alberto Chimal, autobiography, self-figuration

Alberto Chimal es uno de los escritores contemporáneos mexicanos con más presencia en los medios impresos y electrónicos. Es reconocido, principalmente, por su capacidad para crear universos que abrevan de la tradición de la literatura fantástica, en una vertiente a la que ha preferido denominar “literatura de la imaginación” (para deslindarse del marbete gastado de la literatura comercial llamada fantástica),¹ así como por su versatilidad para incorporar las

¹ El término “literatura de la imaginación” ha sido explicado reiteradamente por el autor en diversos espacios. Retomo la explicación y los deslindes que confiere al término en su ensayo “De la escritura fantástica”: “Como lo fantástico, desde sus orígenes en el romanticismo del siglo XVIII, ya implicaba el cuestionamiento de una idea abarcadora de lo real, entre nosotros siempre ha tenido el potencial de ser una forma peligrosa de la ficción: una forma subversiva. Este potencial no está en las novelas de *Harry Potter* o *Crepúsculo*, por supuesto, sino en otras

herramientas digitales en su trabajo.² Desde que inició su trayectoria en la década de 1980, Chimal ha cultivado, sobre todo, los géneros breves: cuento (*El ejército de la luna*, 1998; *Gente del mundo*, 1998; *Estos son los días*, 2004; *Grey*, 2006; *La ciudad imaginada y otras historias*, 2009; *Plasma*, 2012; *El último explorador*, 2012; *Los atacantes*, 2015) y la minificción (83 novelas, 2011; *El viajero del tiempo*, 2011; *El gato del viajero del tiempo*, 2014). En los últimos años ha incursionado también en la novela (*Los esclavos*, 2009; *La torre y el jardín*, 2012), el ensayo (*La cámara de maravillas*, 2003; *La generación Z y otros ensayos*, 2012), y la novela gráfica (*Kustos*, 2013 y 2015; *La partida/La madre y la muerte*, 2015).

La trayectoria de Chimal forma parte del camino recorrido por una generación de escritores mexicanos nacidos en la década de 1970, que se ha visto envuelta por una serie de cuestionamientos generados a raíz de la publicación de antologías que, en el marco de la transición de los siglos XX y XXI, buscaron dibujar el panorama de la literatura mexicana con la fórmula convocada cada tanto de los “nuevos escritores”. Al comienzo del presente siglo, los nombres de autores que contaban o se acercaban a los treinta años comenzaron a ser reunidos en antologías como *La generación de los enterradores* (2000), *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio* (2000), y *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003). Las preguntas en torno al estatuto generacional se vieron alimentadas por algunos textos que han sido leídos como una suerte de *manifiestos* (González Boixo, 2009: 16), entre los que se encuentran “Historias para un país inexistente” (2004-2005), de Geney Beltrán; “Cuatro notas sobre la nueva novela mexicana” (2007), de Rafael Lemus; “La generación inexistente” (2008), de Jaime Mesa; y la “Introducción” a *Grandes hits* (2008), de Tryno Maldonado. Tanto en las antología como en los textos mencionados ha sido insistente el apunte de la heterogeneidad de estilos e intereses como signo generacional.³ La lista de escritores que la conforman ha ido fluctuando en función de la proyección que han tenido en los últimos años.⁴ Decantados los nombres en el proceso natural de permanencias y desapariciones, el de Alberto Chimal es uno de los que gozan de la permanencia.

Chimal no ha sido indiferente a la discusión del espíritu generacional. A propósito de la aparición en 2005 de la antología *Novísimos cuentos de la República Mexicana*, compilada por Mayra Izunza, publicó el texto “Una generación”, donde recuperó uno de los comentarios más socorridos al hablar del estado de la literatura mexicana actual: la dispersión de propuestas y, por

obras: en las que aquí propondría llamar *literatura de imaginación* (para utilizar un término sin contaminar)” (Chimal, 2012: 90).

² Desde 2003, Chimal ha utilizado el blog como un espacio para su bitácora de escritor. Hasta hoy ha contado con tres bitácoras: *La materia no existe*, *Ánima dispersa* y actualmente cuenta con *lashistorias.com.mx*, en la que ha realizado durante los últimos diez años un concurso mensual de minificción. Como producto de este concurso, en 2011 publicó el libro recopilatorio *Historias de Las historias*.

³ En función de algunas constantes, González Boixo articuló una serie de aspectos diferenciadores que podrían caracterizar, aun en sus diferencias, a la generación de los nacidos en los setenta, también conocidos como “No generación”, “Generación inexistente” o “Generación de la crisis”: en principio, el cuestionamiento de su pertenencia al sentido de generación, el abandono de la idea de una “literatura nacional”, su presencia activa en los medios digitales, su condición de escritores inmersos en el universo institucional de las becas, premios y publicaciones de Estado, y un sentir generalizado de desencanto (González Boixo, 2009: 16-19).

⁴ Véase la revisión que Geney Beltrán elabora en “100 protagonistas de la Generación inexistente” (2016).

lo tanto, la falta de un proyecto común. Esta idea, a decir de Chimal, fue popularizada desde la aparición, en 1997, de otra antología, *Dispersión multitudinaria*, de Leonardo La Jandra y Roberto Max, sobre la que comenta:

reunió trabajos de escritores que entonces rondaban los treinta años y popularizó la idea que aparece en su título: la de que ellos (de quienes no nos separa nada, en realidad) eran una camada sin nexos verdaderos entre sí, sin propuestas comunes, y de hecho imposibilitada de tenerlos salvo un gesto sin sentido o un truco publicitario. Para aquellos antologistas, el hecho se debía a la mediocridad y al estupor en que la narrativa hispanoamericana había caído tras las novelas del *boom* de los años setenta. La misma antología, dijeron, sólo podía ser otro gesto: el testimonio de una caída, de una generación más (en el sentido estrictamente cronológico) que no lograría superar a sus padres literarios con un programa coherente y obras a la altura de ese programa. (Chimal, 2005)

El problema, advierte Chimal, es del sentido de generación que se entreteje en esta perspectiva y, anticipando una lectura más nutrida que realizará años después sobre el tema, pone sobre la mesa de discusión una perspectiva que busca, antes de tratar las afinidades de temas y estilos, o el sentido de un proyecto común, considerar eso que el filósofo español, Ortega y Gasset, en su clásico ensayo “La idea de las generaciones”, llamó la “sensibilidad vital”, como fenómeno primario de la historia y que funciona como común filigrana para una generación (1966: 146). Chimal lo llama el “*panorama* que les da sentido: el campo de posibilidades y limitaciones que condiciona nuestros esfuerzos. Después de todo, no existimos aislados: compartimos momentos de la historia, descubrimientos en relación con la literatura y con el sitio de ésta en el mundo, alternativas al momento de encarar el trabajo literario como una forma de vida” (Chimal, 2005).

Las ideas vertidas en este breve texto tendrán una continuidad en su ensayo “Generación Z en México: lo que no y lo que nunca”, donde Chimal se propone “contar una historia de los escritores, y en especial los narradores, de mi edad” (2012: 13). Este texto es importante porque supera la intención de elaborar listas de nombres para que el escrutinio del tiempo y la historia literaria juzguen a futuro su trascendencia. Chimal, sin dejar de marcar las presencias, articula una suerte de hipótesis sobre el proceso sufrido por los narradores de su generación en un *panorama* que se escinde por la incertidumbre y desorientación del espíritu de fin de siglo, el umbral de los siglos XX y XXI. En la década de 1990 ubica el surgimiento de una tendencia entre los narradores de su edad sobre la que señala:⁵

En su momento, los lectores simplemente no percibimos que todos compartían varios rasgos comunes: narradores pasivos y contemplativos, tramas casi desprovistas de acontecimientos — aunque algunas de sus premisas iniciales fueran estrambóticas o escandalosas—, un ambiente urbano y contemporáneo visto de manera no desapasionada pero sí distante y, sobre todo, una sensación de desencanto: profunda melancolía que desembocaba en amargura, en efusiones sentimentales o en observaciones cínicas sobre una realidad hostil. (Chimal, 2012: 14)

⁵ De esta tendencia, Chimal recupera algunos títulos como *Marcos' fashion* (1997), de Edgardo Bermejo; *Tránsito obligatorio* (1995), de Alejandra Bernal; *Los extraditables* (1999), de Marcela Rodríguez Loreto; *No volverán los trenes* (1998), de Andrés Acosta; *Y por qué no tenemos otro perro* (1997), de José Ramón Ruisánchez; y *La risa de las azucenas* (1997), de Socorro Venegas.

Chimal acota que estos textos aparecieron sin responder a ningún plan ni manifiesto, pero todos desembocaban de una u otra forma en la idea de la pérdida, “en angustia ante el existir en un mundo donde ya nada es posible y sólo se puede repasar lo que fue, lo ya irremediable: *lo que no y lo que nunca*” (2012: 14). Estas observaciones figuran lo que podríamos llamar el “sentimiento vital” de la tan discutida posmodernidad: el “fin de la historia”, el quiebre de las promesas de un futuro, alimentado además por las convulsiones propias de un país como México. El vuelo de esta tendencia, advierte, se vio interrumpida en los primeros años del siglo XXI porque muchos escritores simplemente dejaron de escribir.⁶ El derivado de esta crisis se resolvió de diversas maneras, según Chimal: por una parte, algunos de los escritores retomarían su ejercicio de escritura años después de un largo silencio.⁷ Por otra parte, estarían aquellos que comenzaron su carrera, o bien comenzaron a hacerse notar, pasado el año 2000.⁸ Pero hubo otros escritores, quienes también iniciaron su trayectoria en la década de 1990 que continuaron en el camino con el signo que caracterizaría su escritura “como una carrera de persistencia”, lugar donde precisamente se ubicaría Alberto Chimal:

quienes hemos seguido después de los noventa hemos tenido que recurrir a una de dos estrategias no morirnos, resistir, o bien *sí morirnos*: dejar de existir como los escritores que éramos y volver como otros después de un periodo de silencio. El descalabro del fin de siglo afectó a todos, pero no destruyó a quienes tuvieron la terquedad suficiente para continuar a pesar del quiebre de sus intereses y de su ambiente, sin otra protección que su trabajo, o bien fueron capaces de encontrar otro sitio desde el que escribir: otros temas, otros enfoques, otra relación con su propia voz y con el mundo. (Chimal, 2012: 20)

Este gesto, el de la persistencia, es el que me interesa subrayar. Persistir en un universo signado por el espíritu de *lo que no y lo que nunca* advierte aquello que Edgar Omar Avilés ha reconocido como la premisa en la obra de Chimal: una “lucha contra el poder y el destino” (2013: 14), enmarcada en la necesidad de encontrar algo más en el mundo dado por medio de la imaginación creadora. Esta premisa articula el desarrollo de la obra ficcional del autor. Textos como “Se ha perdido una niña” (1998), “Mesa con mar” (2009) o “Santhé” (2004) son paradigmáticos al respecto. Dicha propuesta se lee también en las declaraciones que en entrevistas y en varios de sus escritos ha denominado como su filiación a la “literatura de la imaginación”, término que, en principio, se relaciona con una tradición fantástica clásica que incluye el gran panteón de los imaginadores de Occidente, desde los románticos hasta el universo fantástico de Borges, pero también implica las estructuras míticas y los géneros menos canónicos como la ciencia ficción.

⁶ Sobre este fenómeno, el autor apunta: “¿Qué produjo el desencanto de tantas personas? Además de las razones individuales de cada autor, que rara vez podrán determinarse, los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI fueron de pasmo y desconcierto general: a las convulsiones locales se agregaron cambios violentos en el mundo entero que no sólo fueron profundos sino que llegaron muy rápidamente, uno tras otro, durante años. El presente comenzó a cambiar muy velozmente cuando —pienso— todavía no nos acostubrábamos como *generación* a las circunstancias que parecían habernos tocado a comienzos de los años noventa [...]. El sentido de nuestra época —de lo que podría haber sido nuestra época— cambió rápidamente y varias veces antes de que pudiéramos terminar de asirlo” (Chimal, 2012: 17).

⁷ Caso de José Ramón Ruíz Sánchez, con *Nada cruel* (2008), y Socorro Venegas, con *La noche será negra y blanca* (2009).

⁸ En este grupo, reconoce los nombres de Yuri Herrera, Antonio Ortuño y Heriberto Yépez.

Lo que se teje en esta lectura chimaliana es la presencia de un poder restaurador o salvador de la imaginación creadora:

La literatura de imaginación, por encima de todo, tiene el propósito de *descolonizar* [...]. Los caminos que traza para hacerlo son, sobre todo, los caminos de la vida interior, de una porción no menos real de la existencia humana pero que tenemos tan olvidada, en general, como la vastedad del cosmos. ¿De qué sirve esto en las circunstancias presentes? Sirve como un recordatorio: no de que existe una ruta que todos debemos seguir, sino justo de lo contrario: de que puede haber otras rutas, las de cada individuo, las olvidadas, las secretas. (Chimal, 2012: 92-93)

La propuesta literaria de Alberto Chimal tiene un gesto que, enmarcado en el espíritu generacional del desencanto, otorga al poder imaginativo la posibilidad de restaurar el puente entre el hombre con su voz y con su mundo, una restitución que, sin embargo, no se da bajo la forma de una feliz comunión, sino como una lucha, como un acto de persistencia y de resistencia. Si esta premisa es la que sostiene el ejercicio literario de Alberto Chimal, “El señor Perdurabo” (2011) es el lugar donde encuentra un espacio de representación simbólica, bajo el código de la escritura autobiográfica.

I. “El señor Perdurabo”: un autorretrato fugaz

Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces es una antología de escritos autobiográficos, coordinada por Marcelo Uribe y publicada en 2011 con el sello Era-UANL, en la que se reúnen las plumas de quince escritores mexicanos contemporáneos.⁹ Aunque la antología no cuenta con algún texto introductorio o nota editorial, la propuesta salta a la vista. En principio, apunta la continuidad de una dinámica editorial que en la literatura mexicana ha tenido el género de la autobiografía, al menos desde mediados del siglo pasado. Recordemos que entre 1966 y 1968, Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo coordinaron la hoy memorable serie “Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos”, donde reunieron a los jóvenes escritores del momento. El propósito editorial de esa serie se sostuvo en la visión de sus realizadores quienes supieron reconocer en la autobiografía un instrumento ideal para forjar la imagen de estos escritores en aras de un interés público naciente: todos ellos contaban con menos de 35 años y comenzaban su trayectoria como escritores. La serie autobiográfica perfiló en su momento a una generación: la llamada “Generación del medio siglo”, que reúne a Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Vicente Leñero, por mencionar ejemplos. Esa estrategia editorial se ha visto replicada al menos en dos momentos más: el primero, en la colección de autobiografías “De cuerpo entero” que, entre 1990 y 1992, promovió Silvia Molina, la cual reunió los nombres de Humberto Guzmán, Federico Campbell, Angelina

⁹ Este libro tiene como antecedente los ejercicios de escritura que, bajo el título de “Autobiografías precoces”, reunió *Letras Libres* en su número 129 de 2009, con textos de los mexicanos Julián Herbert, Guadalupe Nettel, Luis Felipe Fabre y María Rivera, los cuales son recuperados para conformar el libro, sumando los nombres de Alberto Chimal, Hernán Bravo Varela, Socorro Venegas, José Ramón Ruiz Sánchez, Brenda Lozano, Agustín Goenaga, Juan José Rodríguez, Martín Solares, Antonio Ramos Revillas, Daniela Tarazona y Luis Jorge Boone.

Muñiz-Huberman, María Luisa Mendoza, Rafael Gaona, entre muchos otros; el segundo, precisamente en la antología *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*.

Es más que sintomático que en la tradición mexicana de las últimas cinco décadas la autobiografía se ha convertido en un instrumento del mercado editorial legitimador del escritor. Pero la representación de estas generaciones en las colecciones y antologías respectivas resulta significativa más allá del mero condicionamiento editorial, porque ha otorgado al escritor un espacio que antes de ser uno de “rendición de cuentas” ha resultado idóneo para la declaración o articulación de los principios que signan su labor. El estudio de estas manifestaciones en la literatura mexicana es un trabajo incipiente y queda mucho por ser realizado. Por el momento, me interesa concentrarme en la forma como Alberto Chimal asume la invitación de Marcelo Uribe, cuya particularidad, como se acota en el título del libro, es el de la puesta en juego de la brevedad —con la condición del principio de intensidad y esencialismo— en el acto de la autofiguración, que bien puede estar a su vez determinada por un posicionamiento implícito sobre la naturaleza de la escritura autobiográfica. Caracterizar los textos de la antología como autorretratos convoca, por supuesto, la tradición pictórica, pero, sobre todo, pone en primer plano la perspectiva que evidencia toda escritura autobiográfica en términos de “una relación hombre-voz, en su dimensión de *presencia* actualizada constantemente” (Pozuelo Yvancos, 2006: 84). Es decir, es una llamada de atención al hecho de que la autobiografía se edifica

sobre un *modelo narrativo de identidad*, en el que el momento presente es el que otorga pertinencia al pasado. El pasado no es inerte, no es historia, sino presencia constante, dinámica, penetra en el interior del presente e interactúa con él. Lo que ocurrió en el pasado contribuye a dar sentido a lo por venir y se funde en una forma de presencia, de presente, que es la que justifica el hecho autobiográfico, no como una historia, sino como inmediatez. El pasado nunca existió si no es como la forma que el presente autobiográfico convoca, según las *necesidades de una presencia* (Pozuelo Yvancos, 2006: 87-88, las cursivas son mías).

Las palabras de Pozuelo Yvancos me permiten anclar mi propuesta de lectura sobre “El señor Perdurabo” en los dos ejes que hasta ahora sólo he esbozado: por una parte, considerar esas *necesidades de la presencia* chimaliana (signadas por el presente de la escritura autobiográfica) en el panorama o espíritu vital de su generación. Por otra parte, vincular esas necesidades con su configuración como una *identidad narrativa*, es decir, con las estrategias propias de un arte compositivo.

Alberto Chimal hace de su autofiguración un acto creativo en el que se entretejen el espíritu vital de la época contemporánea, determinado por el sentido de crisis, incertidumbre y desencanto, y la escritura como vía restauradora del vínculo del sujeto con el mundo. “El señor Perdurabo” es, sin duda, un tejido fino en la urdimbre del sí mismo como personaje, en el que se acentúa el uso de la intertextualidad como recurso compositivo: con el cuento “El testamento de Magdalen Blair” del polémico Aleister Crowley, y con un manual de disección que se filtra en la memoria del personaje como lectura iniciática. En la construcción de su mito personal, Chimal configura una suerte de poética de la persistencia (*perdurabo*, como lo acota el narrador, proviene del latín y significa “persistiré”) para dar un sentido al gesto de la escritura autobiográfica y del ejercicio literario en general como un acto de resistencia.

II. Escena de escritura: “la misma tarea luminosa y la misma tarea horrible”

La noche está poblada de los espectros del pasado: las formas tenebrosas de la soledad que se materializan en la representación tradicional de los verdugos: la *cagoule*, los guantes tersos de piel de perro, la voz que invoca al cielo detrás de la máscara de burdo paño rojo. Es, en realidad, un tiempo propicio para la nostalgia.
SALVADOR ELIZONDO, *Cuaderno de escritura*

Si la autobiografía convoca el pasado desde un presente, es decir, desde un estado en el mundo que condiciona la forma en que ese pasado se filtra, las primeras líneas de “El señor Perdurabo” condensan ese sentido en la construcción de la escena de escritura:

Escribo esto tendido boca abajo. Es una posición muy incómoda. La hace peor el hecho de que, para evitar que el dolor se agudice, tampoco estoy exactamente en decúbito ventral; además de que me apoyo en los codos, para poder usar las manos y alcanzar el teclado de la portátil, necesito inclinar un poco el torso de manera que mi costado izquierdo no toque, o toque apenas, la superficie del sofá cama. (Chimal, 2011: 29)¹⁰

La descripción construye y caracteriza la escena de la escritura tejiendo un juego de relaciones que será la “rejilla” desde la que el autobiógrafo filtrará su figuración: escritura-cuerpo-dolor. Salta a la vista el énfasis dado al cuerpo dispuesto en el acto escritural como una “posición muy incómoda”. La incomodidad referida involucra una declaración ambigua: implica la posición forzada del cuerpo, pero también da espacio a la caracterización del acto confesional implícito en la escritura autobiográfica. A ello se suma el dolor —después lo sabemos, originado por la enfermedad— que, como se verá, es una de las constantes del texto que opera precisamente oscilando entre los dos polos de esta ambigüedad construida: es el dolor del cuerpo, pero también el dolor que se filtra en la confesión personal, no por el acto en sí, sino por la tarea de atribuir o revelar su sentido.

El autobiógrafo establece de esta forma en el incipit del texto los ejes que determinan su autofiguración en la interacción de los elementos cuerpo-escritura-dolor, como engranes que movilizarán el relato de vida en dos núcleos narrativos configuradores del mito personal que, como el de toda figura de escritor, combina en su universo vital el perfil del hombre y el del artista. La estructura de la autobiografía se desata en un claro contrapunto entre la recuperación de la experiencia íntima, filtrada en la historia familiar, y la del encuentro con la vocación de la escritura. Porque, como recuerda Pozuelo Yvancos, el interés de la forma autobiográfica radica “en el dramatismo del encuentro del ser humano consigo mismo y con su responsabilidad en el acontecer histórico. La autobiografía casa de ese modo con la importancia de la memoria, con lo que es consustancial al hombre interior: salvarse en la mirada a su propia vida como historia con un sentido, con un proyecto” (2006: 89). Esta responsabilidad, otorgadora de sentido, se traduce

¹⁰ Todas las citas al texto corresponden a esta edición. En adelante, registro sólo el número de página.

para Chimal en un ejercicio de salvación dolorosa encarnado en la “tarea luminosa” de la escritura, que es, sin embargo, también la “tarea horrible”.

La escena de escritura se construye por ello en una evidente atmósfera de claroscuro. El narrador escribe “en la penumbra”, alumbrado sólo por la luz proyectada por el ordenador, “sin prender las luces”, mientras “sigue sin amanecer”. El *tempo* del relato se establece en la latencia de la noche, ambiente intimista por excelencia que promueve la invocación de los recuerdos, esos espectros del pasado, para desatar la oscura luminosidad de la escritura.

III. El aprendizaje: un modo de mirar

La rememoración del pasado supone una operación selectiva de los recuerdos que resultan decisivos para justificar la identidad que se modela en el presente autobiográfico. Por ello, el primer recuerdo convocado en una autobiografía resulta siempre significativo porque supone la determinación de un punto de origen. En “El señor Perdurabo” esta operación se entrelaza además con el primer ejercicio de autodefinición del narrador, identificable por la inserción de la forma verbal esencial que define la voluntad del acto escritural autobiográfico: *Soy*. Dice el narrador: “*soy un tipo difícil a ratos pero no a sabiendas, y trato de no ser malévolo aunque sea inútil y hasta perjudicial. Si esta actitud es aprendida (y según las ideas actuales debe serlo), no lo fue a mediados de los años setenta: no lo fue cuando era niño y mi mamá María del Carmen sacaba, del cajón de la cocina, la pala de madera*” (29-30, las cursivas son mías).

No es extraño que en esta operación, el recuerdo se dirija a la infancia, fase formativa por antonomasia en el mito personal, la cual funciona también como “una convención narrativa que ve la topología y la genealogía —el dónde y el de dónde— como los comienzos necesarios” (Molloy, 1996: 109). En el relato de Chimal este *topos* condicionante aparece bajo la forma de la casa familiar, espacio primigenio del proceso de aprendizaje vital configurador del individuo. La importancia, sin embargo, de lo que revela la cita anterior es el posicionamiento del narrador: el aprendizaje se muestra como un proceso en forma negativa de ese *topos* de origen condicionante. Es decir, la definición del *soy* deriva del *tratar de no ser*. Y este es el primer gesto de resistencia de la identidad configurada.

El desenlace del recuerdo que la memoria hace presente en este primer intento de definición identitaria justifica el gesto de resistencia. “La pala”, utensilio cuya función era principalmente de amenaza, se traducía, en ocasiones, en un objeto para ejercer la violencia con “una paliza” propinada por la madre. María del Carmen representa el vínculo primordial que el sujeto establece con el mundo, un vínculo que el narrador promueve como determinado por el ejercicio tiránico del poder:

No debo haber aprendido la bondad entonces porque recuerdo las ofensas que ocasionaban los golpes, y eran triviales: desobediencias, descuidos [...]. Pero tal vez (pienso ahora) los castigos tenían lugar por algo más importante que mis actos; tal vez ella sólo deseaba mantener su poder sobre mí. Lo tenía sobre todos en la casa, porque siempre fue la más fuerte, pero yo era su blanco: su objeto especial.

Todo esto lo entendí después, mucho después (30-31).

De la representación del aprendizaje derivado de la casa familiar, “el dónde y el de dónde” surgen los primeros descubrimientos y experiencias que determinan la relación sujeto-mundo, filtrados, por supuesto, por la mirada del adulto. Por ello la nota reflexiva final de la cita anterior: la experiencia cobra significado sólo a la luz de la mirada del presente. Es decir, se convierte en una historia con un sentido atribuido —el *tratar de no ser* antes referido— y éste no puede estar desvinculado, en este caso, de la figura del escritor que justifica. En este sentido, el lector no puede pasar por alto el eco de una de las reflexiones constantes que se promueven en el universo ficcional de Alberto Chimal: el enfrentamiento del hombre con la conciencia del poder.¹¹

Esto responde a aquello que Sylvia Molloy ha reconocido como una marca de la producción autobiográfica de escritores, particularmente, en los textos del siglo XX, donde la autorreflexión se traduce en la instauración de mecanismos por medio de los cuales el sujeto, consciente de la urdimbre textual, obra su propia construcción. Uno de estos mecanismos son precisamente los relatos de la infancia: “Sirven a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy, 1996: 170). Esta acotación como “matriz generadora de ficción” debe entenderse, por supuesto, no en los términos de la discutida veracidad en el ejercicio constructivo del sujeto, sino en términos de la vital correspondencia entre el escritor y sus universos creados.¹²

En este sentido, la definición del sujeto, en esa urdimbre textual, reúne varios elementos que establecen una correspondencia de significación recíproca entre el escritor y su obra. En principio, salta a la vista el rasgo característico de la prosa de Chimal, en su capacidad de condensación en la brevedad: intensidad y esencialismo en la construcción de la escena inaugural del relato que concentra y dirige la dinámica de la autfiguración. Involucra, además, uno de los temas determinantes de su visión de mundo: la reflexión sobre el sujeto a expensas del ejercicio del poder. En todo esto se filtran los mecanismos de definición del yo, articulada por una concepción del mundo que se traduce también en una concepción de la literatura y la escritura. No es extraño, entonces, y como advertí líneas arriba, que el relato de la trayectoria vital en “El señor Perdurabo” se desate en un juego de contrapunto promovido entre dos núcleos narrativos: la experiencia íntima y la historia de la vocación. La relación entre ambos se desarrolla con la implicación de uno de los motivos más significativos en la autobiografía del escritor. Me refiero, por supuesto, a la escena de lectura, uno de los biografemas más relevantes en las autobiografías de escritores, ya que éste regularmente es el eje que vincula el puente vital entre el *ser* y su *hacer* como sujeto constituido en el presente autobiográfico.

¹¹ Pienso, por ejemplo, en dos de las manifestaciones más explícitas y extremistas de esto en su obra: los universos narrativos de sus dos novelas, *Los esclavos* (2009) y *La torre y el jardín* (2013).

¹² Al respecto, considero que es importante superar la discusión sobre la referencialidad y los límites entre ficción/verdad que han definido gran parte de las discusiones sobre la especificidad de las escrituras autobiográficas, para privilegiar el gesto creador que en ellas está implícito, pero no en el sentido de una figuración ficcional, entendida desde la perspectiva deconstructiva como identidad superpuesta —muchas veces leída como falaz— del yo, sino, como una identidad narrativa que “es una construcción de identidad, sujeta a todas las metamorfosis, formas de suplantación, selección, manipulación en la configuración de su forma. El orden narrativo [...] impone al acto autobiográfico todas las formas de mistificación del proceso mismo que constituye la figuración de una identidad” (Pozuelo Yvancos, 2006: 82).

La casa familiar, como el *topos* condicionante antes referido, es escenario también en el relato de infancia del encuentro con el universo del libro. Un encuentro que perfila la vocación como un efecto del modo de mirar y aprehender el mundo en esa relación entretrejida en “el dónde y el de dónde” del lugar de origen.

Al respecto, existe un complemento importante en otros textos del autor. “El señor Perdurabo” no es el único espacio que Alberto Chimal ha ocupado para reflexionar sobre sí. Existen al menos otros dos textos, publicados como ensayos, en los que el escritor recupera su experiencia vital para mirar hacia el pasado y significar un presente. Me refiero a “La ciudad invisible” y “El descubrimiento”, ambos aparecidos en su antología *La cámara de maravillas* (2003). De éstos recupero sólo el primero, por ser un antecedente en el gesto autofigurativo del escritor que tendrá importantes ecos en la configuración de “El señor Perdurabo”, particularmente, en la construcción del relato de infancia.

Desde el registro de la subjetividad ensayística, Chimal reflexiona en “La ciudad invisible” a propósito de la relación entre el escritor y la ciudad. Convoca algunas “visiones” que de ésta han trascendido en la historia literaria —menciona a Cortázar y “su París dislocado”, a T. S. Eliot y “su Londres irreal”, a Carlos Fuentes y “su región más transparente”—, todo ello para invocar la imagen de su ciudad natal y cuestionar su relación con ese espacio: Toluca, una ciudad que, bien lo advierte Chimal, se caracteriza por un desdibujamiento en su lejana cercanía con la Ciudad de México. Entre estos dos espacios media una distancia “tan larga como para que las dos ciudades no se tocan ni se confundieran” y “tan corta, a la vez, como para que muchos no la percibieran” (Chimal, 2003: 60). Caracterizar su ciudad como una “ciudad invisible” es significativo porque Chimal la promueve también como espacio marco de la construcción primigenia de su relación con el mundo que deriva en el reconocimiento del sello de un vacío originado precisamente por las condiciones de una ciudad que convirtió la figura de la madre (quien se trasladaba cinco días de la semana a la Ciudad de México para trabajar) en una ausencia: “No preví la ocasión de escribir este ensayo y no tomé notas en aquellos años cruciales, pero algo debe de haber de cierto en mis recuerdos, porque mi infancia, ahora que volteo para mirarla, está llena, primero de ausencias: espacios vacíos” (Chimal, 2003: 61). Estos espacios vacíos resultan significativos ante todo, porque se traducen en una manera de mirar el mundo. Habitante de una “ciudad invisible” y de un hogar signado por la ausencia, Chimal perfila su propio modo de entrar en contacto con ese mundo: “me interesaba, sobre todo, lo que no estaba a plena vista, lleno de miradas” (62).

Esta prefiguración en el discurso ensayístico del escritor tiene ecos evidentes en “El señor Perdurabo”, al traducirse en un rasgo asimilado en el carácter del sujeto: “En mi infancia y adolescencia no pensaba en la soledad, pero éste fue el primer aprendizaje que hice sin ayuda” (33). La declaración se relaciona con el paradójico efecto de la ausencia de la madre y del padre, porque se traduce en una convivencia familiar sustituta del núcleo tradicional: “dos madres sustitutas [las tías], un padre-madre y una familia apretada y movediza” (31), a quienes se suman el tío Adrián, la esposa del tío, los hermanos-primos, como pobladores de un mismo espacio: “En la casa han llegado a dormir hasta once personas, aprovechando literas, camas dobles o

matrimoniales y algunas veces los sillones de la sala. Los cuartos se asignaban y se traspasan según va haciendo falta: según llegan y se van las personas y las generaciones” (33).

En este ambiente multitudinario, la soledad se convierte en una elección y en refugio, como repliegue hacia un universo interior descubierto por el encuentro, casi fortuito, con el universo del libro: “Sólo había un modo de estar solo: nadie más que yo leía los libros guardados en la casa, puestos en los estantes y dejados allí, o amontonados sobre los muebles o debajo de ellos” (34). La escena de lectura, regularmente, es el detonante para la declaración de la biblioteca personal que sostiene la figura del escritor, en diálogo con su propia obra. Encontramos estas marcas en la biblioteca construida por Chimal en el acento dado, por ejemplo, a la colección de ciencia ficción “arrumbada” bajo el tocador de María del Carmen, donde conoció los universos de Philip K. Dick, Ray Bradbury, Fritz Leiber, James Blish, Daniel Walther, según su propia selección de memoria (50-51), en los que descubre aquellos “bordes del lenguaje” (50) promovidos por la imaginación, y cuya presencia pervivirá en sus propios universos creados. Pero lo más significativo en la configuración de este biografema dentro de “El señor Perdurabo” recae en la elección hecha para representar el “libro de los orígenes”, cuyos alcances simbólicos son definitivos en la figuración del autobiógrafo. Como señala Molloy, el libro del origen es “Espejo para el autobiógrafo, el libro refleja, consuela, aumenta, deforma; finalmente, muestra la imagen de quien lo convoca” (1996: 51):

en 1978, entre muchos otros hallazgos, di con un tratado de disección bajo una de las camas en el cuarto de mi tío Adrián, quien es médico como lo fue María del Carmen. Nadie me acompañó a ver las ilustraciones de los cuerpos hendidos, de los diferentes órganos, músculos y nervios y de los métodos para sondear en los cadáveres, pero a todos les hizo mucha gracia que me aprendiera las descripciones y los términos. Para mí —pero eso, como las otras impresiones profundas, no se podía decir— eran conjuros: *el cadáver en decúbito ventral; el miembro superior en abducción; hágase una incisión del tercer al segundo espacio intercostal...* (34-35).

A lo largo del relato autobiográfico hay un motivo constante: la referencia a la posición en *decúbito ventral*, lo cual convoca una y otra vez la escena de escritura que inaugura el texto. Esta insistente referencia se reviste de sentido en la cita anterior. El término decúbito ventral (o decúbito prono) es el término que define la posición anatómica del cuerpo humano tendido boca abajo utilizada en la medicina y, especialmente, referida para describir técnicas de la práctica quirúrgica.

Al hacer explícita esta connotación del discurso médico, el fragmento citado funciona como un enclave en la configuración del relato autobiográfico porque tiende puentes definitivos para su construcción de sentido. Recordemos que el relato se inaugura con la escena del escritor en el acto de la escritura acentuando su posición corporal: “Escribo esto tendido boca abajo”. Si, como he propuesto, el texto configura su sentido en la interacción de los elementos cuerpo-escritura-dolor, la elección del tratado de disección como el libro de los orígenes, del que se rescata, precisamente la imagen del “*cadáver en decúbito ventral*” atribuyéndole el carácter de “un conjuro”, provee de un significado a los diversos mecanismos de la autofiguración hasta ahora mencionados: refuerza el gesto de la escritura, como señalé antes, en el funcionamiento ambiguo de la incomodidad y el dolor, pero ahora también en la consideración de la

vulnerabilidad a la que expone al sujeto: “estoy también en la posición de alguien que será atacado por detrás, indefenso; este texto es el testimonio de cómo todo me ha llevado hasta aquí, hasta esta indignidad y esta nada” (51).

La vulnerabilidad se reserva como uno de los aprendizajes de la fase formativa del sujeto (objetivado en el manual de disección como lectura iniciática), cuyo sentido será detonado sólo desde la mirada del adulto. ¿En qué radica esa vulnerabilidad, esa indefensión? Es una indefensión en la conciencia de los mecanismos de poder que actúan sobre el sujeto desde fuera de él (encarnados en este caso en la figura de la madre), pero es también la indefensión ante el reconocimiento de algo que es más aterrador por ser propio y elemental, la fragilidad que nos habita y que se objetiva en esas “ilustraciones de los cuerpos hendidos”. Es, en otras palabras, el paradero al que lleva toda reflexión sobre la vida: “que todos compartimos la misma pequeñez, que existimos en la misma plenitud y, muchas veces, en el mismo terror” (Chimal, 2012: 30): el de un cuerpo en paulatina descomposición.

IV. La rebelión del cuerpo

La individualidad sólo existe en el ensueño. Y el ensueño es cambio y dolor, y su destrucción es cambio y dolor, y su nueva separación desde el infinito eterno es cambio y dolor; y la sustancia infinita y eterna es cambio y dolor inefables.

Más allá del pensamiento, que es cambio y dolor, se halla el ser, que es cambio y dolor.

ALEISTER CROWLEY, “El testamento de Magdalen Blair”

La obra de Alberto Chimal se ancla, como lo señalé antes, en el universo de la tradición de lo fantástico, en los términos que él mismo define: “un *modo*: una postura, una actitud ante el lenguaje que llama al descubrimiento de territorios ajenos a los límites de la razón objetiva” (Chimal, 2012: 83). En la creación de universos y seres imaginados, trasluce el gusto por mirar desde los ángulos extraños, en albergar posibilidades de otras perspectivas, no mejores ni peores, pero sí distintas al mundo dado. El enfrentamiento con estos universos imaginarios exige, por lo tanto, replicar el acto creativo en el que nacen, leerlos implica aprender a mirar desde los recovecos que abren. Este modo o esta postura halla lugar en “El señor Perdurabo”, en otro mecanismo narrativo condensador de sentido: la relación intertextual que establece con el texto al que pertenece la cita del epígrafe anterior: “El testamento de Magdalein Blair” de Aleister Crowley.

Así como con la implicación del manual de disecciones, cuya presencia opera más allá de la mera alusión, el cuento de Crowley termina por concentrar una carga significativa que no se revela de manera directa, sino desde los bordes que abre el universo representado. La mención de este texto aparece asociado con el recuento de la enfermedad infecciosa en las vías urinarias que ha postrado al narrador en cama con fiebre y dolores por días, y que justifica también su posición en decúbito ventral. La pesadumbre de la enfermedad es el detonante de la conciencia de la muerte por descomposición del cuerpo anotado arriba. Dice el narrador: “ya entiendo la famosa

rebelión del cuerpo. Ya sé cómo serán los años por venir, cuando estos desperfectos se vuelvan más y más frecuentes. Ya sé también por esta muestra pequeñísima, cuánto pueden lograr la prolongación del dolor y de la debilidad” (32).

La asociación entre esta experiencia y su sentido revelado al sujeto se teje precisamente en la implicación del texto de Crowley. Cito en extenso el fragmento:

La muerte, la podredumbre del cuerpo y el hundimiento de la conciencia son lo más homogéneo: todos se basan en el mismo cuento de Aleister Crowley. “El testamento de Magdalen Blair” cuenta la historia de una mujer con tal poder telepático que puede mantener el contacto con su marido incluso después de que éste ha fallecido y, por lo tanto, puede “ver” cómo es realmente la muerte: cómo no hay más allá, no hay cielo ni infierno ni dios, y la conciencia se extingue poco a poco en el cerebro que se descompone, prisionera del cuerpo al que ya no rige. La extinción definitiva viene acompañada de alucinaciones espantosas: la impresión de una tortura eterna acompañada de aullidos, y tanto el dolor como el sonido llenan un espacio que se vuelve más grande que el universo entero (36-37).

Algo queda claro en esta cita, y es la relación que el narrador delinea en el significado que adquiere la muerte, cuando ésta se le revela como certidumbre propia, encarnada en la enfermedad. Encuentro, sin embargo, un intento de ocultamiento de las verdaderas implicaciones que tiene el relato de Crowley en el de Chimal. En principio, el ejercicio de su resumen omite algo que es determinante en “El testamento de Magdalen Blair”. El narrador pondera “el poder telepático” de la mujer que le permite mantener contacto con su marido después de la muerte. Pero obvia el proceso previo, que me parece es sustancial en el cuento de Crowley y donde radica su verdadero horror: la representación que se hace de la enfermedad como una fuerza demoníaca. Ese “demonio”, personificación imaginaria de la enfermedad, es el que sume en la “tortura”, el que hace “rechinar los dientes de un alma maldita” (Crowley, 1992: 75). Esos aullidos y ese dolor convocados por el narrador de la autobiografía son, en el texto de Crowley, la continuidad de una descomposición corporal iniciada antes de la muerte por virtud de la enfermedad. Ese es el verdadero horror. El verdadero infierno.

Desde el código de lo fantástico, Crowley promueve una lectura que se condensa en la cita que uso como epígrafe de este apartado, de la que sólo retomo aquí la última sentencia: “Más allá del pensamiento, que es cambio y dolor, se halla *el ser, que es cambio y dolor*” (Crowley, 1992: 75, las cursivas son mías). Esta es la implicación que, más allá de la atribución directa hecha por el narrador se filtra en la configuración de “El señor Perdurabo”. La definición ontológica resumida en el contrapunto “cambio y dolor” se convierte en el ritmo marcado en la trayectoria vital de “El señor Perdurabo”. De ahí la insistencia del narrador: “y están volviendo a dolerme los brazos y las piernas” (42), “Me duelen las manos” (42), “El riñón empieza a doler con más fuerza” (52), “Si me muevo dolerá todavía más” (53). Es decir, cada episodio de la trayectoria vital del sujeto narrado —la vida escolar, la salida de la casa familiar, la búsqueda del padre, la muerte de la madre— desemboca en ese estallido de dolor. La trayectoria vital se resume, pues, en ese casi simplista contrapunto: cambio-dolor.

Si retomamos las consideraciones iniciales de este trabajo, el espíritu de *lo que no y lo que nunca*, que determina la mirada de la generación a la que pertenece Chimal —y que representa un

espíritu vital—, se replica bajo la forma de representaciones simbólicas en el relato autobiográfico. Pero lo relevante es reconocer que, al menos para Alberto Chimal, ahí no se clausura, porque encuentra en el acto de la configuración autobiográfica justamente la misma posibilidad que otorga la imaginación fantástica para subvertir las ideas y la imagen del universo dado.

La identidad construida en el relato autobiográfico confirma la crisis y el desencanto. Estas “realidades” son las que condicionan la configuración del narrador en la mayor parte del relato: vulnerable a la sujeción del poder, a la muerte y al dolor. Pero hay un gesto final, en el que también se involucra la figura de Aleister Crowley, para revelar la forma en que “la tarea luminosa” transforma esas condiciones. De esta forma, los dos núcleos narrativos planteados en esta lectura se imbrican formando una suerte de nudo borromeo con las esferas que toca la autobiografía: la experiencia vital, la figura del escritor y el ejercicio literario. Y el embrague que se crea entre éstos es en realidad el *quid* de la autobiografía.

No es gratuito que el nombre de Crowley aparezca insistentemente al cierre del relato. La explicación se encuentra en lo que representa su figura, porque encarna, literalmente, la búsqueda fuera de los límites de la razón objetiva. Ocultista, esotérico, alquimista y mago, Crowley es, sobre todo, una figura subversiva.¹³ El cierre del relato hace de Crowley una presencia intermitente en el momento más álgido del relato, porque es cuando la autobiografía recalca en su función: promover un sentido para la trayectoria vital del sujeto.

Si en otro momento advertí, siguiendo a Pozuelo Yvancos, que en la autobiografía se *dramatiza* el encuentro del ser humano consigo mismo y con su responsabilidad en el acontecer histórico, “El señor Perdurabo”, en efecto, pone en acto esta función incorporando un diálogo entre el narrador y “la voz negra de la enfermedad” (51) que le interpela con las preguntas esenciales a la condición humana: “¿De qué ha servido todo?”, “¿Y para qué?”, “¿Y qué sentido tuvo?” (51-52). La respuesta se concentra en las siguientes palabras: “Para escribir” (52).

La labor de la escritura, en su hermosa contradicción de tarea luminosa y horrible, es revestida de un sentido que nuevamente no es declarado, sino que se proyecta en los bordes que abre el relato vital, ahora desde la intermitente presencia de Crowley, que funciona como emblema de una actitud: la subversión, entendida en los términos que acoté al inicio de este trabajo, como efecto del acto creativo de la imaginación, y que funciona como posibilidad de salvación y resistencia frente a un mundo dado. Convoco nuevamente una de las declaraciones de Chimal que aparece al inicio de este escrito, donde expone claramente su visión al respecto, ahora con un complemento que, leído a la luz del relato autobiográfico analizado, me permitirá completar esta propuesta de análisis:

¹³ Ángel Crespo, en el prólogo a la edición española de *El testamento de Magdalen Blair*, resume el perfil de Crowley de la siguiente forma: “una especie de inspirador y patrono de la cultura underground que floreció en Europa y en los Estados Unidos en torno al medio siglo. Liberación sexual, desprecio de los valores de Occidente, responsables según él de la falta de libertad y de las catástrofes de nuestro tiempo —Aleister era enemigo declarado del fascismo y del nazismo—, consumo de drogas, psicología de la marginación social, todos estos elementos le pusieron de moda y crearon en torno a su recuerdo una leyenda que le consideró, no sólo como el más poderoso mago de nuestro siglo, sino también como una de las figuras más influyentes de la contracultura contemporánea” (1992: 17).

La literatura de imaginación, por encima de todo, tiene el propósito de *descolonizar* [...]. Los caminos que traza para hacerlo son, sobre todo, los caminos de la vida interior, de una porción no menos real de la existencia humana pero que tenemos tan olvidada, en general, como la vastedad del cosmos. ¿De qué sirve esto en las circunstancias presentes? Sirve como un recordatorio: no de que existe una ruta que todos debamos seguir, sino justo de lo contrario: de que puede haber otras rutas, las de cada individuo, las olvidadas, las secretas. El poder actúa sobre nosotros, reduciéndonos mientras que, en cambio, la imaginación nos *incrementa*: nos permite indagar en lo que somos, nos permite explorar el mundo a nuestro modo, nos permite ver lo que está más allá de nosotros mismos y de quienes dicen estar más arriba, quienes dicen ser mejores.

¿Ya he dicho que la literatura es subversiva. Agrego que es una subversión necesaria: ninguna literatura puede cambiar el mundo, pero ésta es una de las pocas que pueden cambiar a los individuos. (Chimal, 2012: 92-93)

Chimal apuesta entonces por reconocer en las rutas secretas de la imaginación la posibilidad de “indagar en lo que somos”. Esta perspectiva, aunque podría parecer un tanto “inocente”, leída a contraluz del desencanto generalizado de la época, no es poco. Pero, como he dicho, esto no supone un camino que restituya la comunión con el mundo, pero sí, al menos con nuestra propia voz. Este gesto se traduce por ello en el nombre elegido para caracterizarlo, por medio de la presencia de Crowley. Su presencia es convocada en un vaivén con el relato de la muerte de la madre, operando como una suerte de “señas”, fragmentos que completan al final un sentido: “Crowley eligió su seudónimo (su nombre original era Edgar Alexander Crowley) por razones numerológicas, pero usó también otros nombres” (54), “Uno de los otros nombres de Aleister Crowley fue Frater Perdurabo” (55), “Perdurabo significa ‘persistiré’, que es mejor divisa que muchas otras” (56). Importa que se resalte la posibilidad de Crowley de *elegir* un pseudónimo, que no es otra cosa que contar con la elección de hacer de ti *otro*. Esta posibilidad es replicada por el texto autobiográfico en su título, donde termina por reunir la doble función del nombre “El señor Perdurabo”: *describe* la dinámica de la trayectoria vital del sujeto narrado, pero también *caracteriza* su gesto como una divisa: *Persistiré a pesar de lo que no y lo que nunca*.

Bibliografía

- AVILÉS, Edgar Omar (2013): “Asombrar la noche”. En Aberto CHIMAL, *Manda fuego*. Toluca, Fondo Editorial del Estado de México, 13-29.
- BELTRÁN, Geney: “100 protagonistas de la generación inexistente”, *Literal*, 2016 (abril), <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>, 04/09/2016.
- CROWLEY, Aleister (1992): *El testamento de Magdalen Blair*. Trad. de José F. Ruiz Casanova. Madrid, Ediciones Siruela.
- CHIMAL, Alberto (2003): *La cámara de maravilla y otros ensayos y prosas*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara – Ediciones Arlequín.
- CHIMAL, Alberto: “Una generación”, *La Jornada Semanal*, 532 (2005). <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/15/sem-cara.html>, 04/09/2016.
- CHIMAL, Alberto (2011): “El señor Perdurabo”. En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. México, Era-Universidad Autónoma de Nuevo León. 29-56.

- CHIMAL, Alberto (2012): *La Generación Z y otros ensayos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos (ed.) (2009): *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.
- MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): “La idea de las generaciones”, *Obras completas. Tomo III*. Madrid, Revista de Occidente. 145-150.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.

© Claudia L. Gutiérrez Piña



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 06 de junio de 2016

Aceptado: 13 de julio de 2016