Infancia y narración autobiográfica en *Retrato de una niña triste* de Olivia Zúñiga

Jorge Antonio Muñoz Figueroa

Universidad Nacional Autónoma de México

jorgem@cepe.unam.mx

INTRODUCCIÓN

Olivia Zúñiga nació en Villa Purificación, Jalisco, el 21 de agosto de 1916 y falleció en la Ciudad de México el 28 de noviembre de 1990. Sus primeros estudios los realizó con una maestra particular y posteriormente estudió por su cuenta en la biblioteca de su tío sacerdote, Rafael Guillermo Correa González Hermosillo, hermano de su madre y con quien vivió varios años en Tenamaxtlán, Jalisco. Más adelante, en la década de 1940, se trasladó a la Ciudad de México donde estudió arte dramático con el prestigioso maestro Seki Sano.

Zúñiga cultivó la poesía: publicó *Amante imaginado*, en 1947, y *Los amantes y la noche*, en 1953; como novelista debutó con *Retrato de una niña triste*, publicada en 1951 y por segunda ocasión (aumentada) en 1972; esta obra obtuvo el reconocimiento del público y de la crítica desde que apareció y se hizo acreedora del Premio Jalisco de Novela, que tuvo como jurado a Mariano Azuela, José Cornejo Franco, Enrique González Martínez, José Ruiz Medrano y Agustín Yáñez. Dos novelas más integran su producción en prosa: *Entre el infierno y la luz* (1953) y *La muerte es una ciudad distinta* (1959), la cual fue el quinto volumen de los Libros del Unicornio, célebre colección impulsada por Juan José Arreola. Los tres textos fueron reunidos en el volumen *Novelas autobiográficas* publicado en 2009 por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

También cultivó el ensayo, el cuento e incluso realizó una biografía del escultor Mathías Goeritz, publicada en 1963, muy celebrada por la crítica. Además, colaboró en

algunas publicaciones periódicas, como *Ariel*, *Et Caetera* y *Suma* en Guadalajara, y en la capital del país se hizo presente en “México en la Cultura”, de *Novedades*, y en el suplemento cultural del periódico *Ovaciones*.

Existen pocos textos críticos y/o estudios sobre la obra de Zúñiga. En uno de ellos, titulado “Olivia Zúñiga, poeta y novelista jalisciense”, Ana María Sánchez Ambriz, a manera de panorama, nos habla de la abundante genealogía de escritoras latinoamericanas a la que pertenece Zúñiga; posteriormente, repasa la tradición mexicana y se concentra en la riqueza de la literatura jalisciense escrita por mujeres. Sin duda, la trayectoria que señala Sánchez Ambriz nos permite ubicar a la autora de *Amante imaginado* junto a otras voces que publicaron “cuentos, poesías y artículos destinados de manera prioritaria a la mujer”. Si bien estudiar esa rica veta ofrece grandes posibilidades de análisis, el presente trabajo se aparta de ella para abordar otra importante genealogía en la que se puede reconocer el lugar que ocupa Olivia Zúñiga. Su primera novela, *Retrato de una niña triste*, proporciona la pauta para hablar de una transición en las representaciones de niños y niñas en la literatura mexicana; además, es un campo fértil para la lectura de la narración autodiegética, sin desatender que varios lectores han señalado que se trata de una novela autobiográfica, como veremos más adelante.

Así, quedan delimitados los dos ejes que propongo en estas páginas. El primero de ellos consta de dos momentos: 1) donde expongo la emergencia del infante como figura protagónica en la literatura mexicana mediante ejemplos que me permiten establecer algunas constantes que también observamos en la novela de Zúñiga; 2) luego, al enfocarme en ésta, establezco similitudes con algunos personajes que vendrán a la par o posteriormente a la “niña triste”, con lo cual pretendo mostrar ciertos motivos que se consolidaron en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, aunque para no extenderme demasiado mencionaré brevemente obras publicadas en la década de 1950, suficientes para que en el panorama planteado aparezcan los “parientes mayores y menores” de la protagonista. Con respecto al segundo eje, utilizo las consideraciones de Raquel Gutiérrez Estupiñán sobre la escritura femenina y la vertiente confesional, las cuales proporcionan la pauta para abordar algunas revisiones y propuestas críticas sobre

la autobiografía que han realizado Jean-Philippe Miraux, José María Pozuelo Yvancos, Néstor Braunstein y Duccio Demetrio para reflexionar sobre la estrategia narrativa de Zúñiga, misma que da cause al relato doloroso que la narradora adulta entrega al recuperar sus días de infancia.

ALGUNAS NOCIONES PARA ENTENDER A LOS “PARIENTES MAYORES”

En *Infancia y modernidad literaria*, Fernando Cabo Aseguinolaza analiza el proceso que ha convertido a los niños (antes vistos como seres incompletos) en protagonistas de distintas narrativas desde el siglo XIX y en una de las prioridades de la cultura contemporánea. Es en la configuración de la infancia en Occidente donde se centran las indagatorias de Cabo y arranca sus reflexiones recordando a un célebre niño de la tradición hispánica, Lázaro de Tormes:

Como niño, Lázaro tiene dos atributos básicos. La simplicidad es uno de ellos. De la simpleza despierta a la vida adulta, tras el cabezazo, el niño que “simplemente” se había allegado a la piedra. [...] El otro es la pusilanimidad, la falta de firmeza, reconocida al dejar constancia de la delación de su padrastro. Son elementos que remiten a la imagen clásica del niño. Plinio hacía de la simplicitas la cualidad prototípica del puer. [...] También cuando Lázaro, tras su violento despertar, toma la primera determinación de su corta vida [...] su comportamiento se acomoda a una idea de profunda raíz en la cultura occidental: la que se remonta a Aristóteles cuando en su *Ética a Nicómaco* considera la capacidad de elección ajena tanto a los niños como a los animales. (2001, p. 16)

Lázaro refiere su nacimiento y salta hasta más o menos los ocho años; luego detalla su partida con el ciego cuando tiene alrededor de doce. Es precisamente en esta simbólica edad que el invidente le “regala” el despertar de su inocencia, lo cual (con el tiempo) convertirá a Lázaro en un sujeto astuto. Me interesa rescatar, junto con Cabo, el valor de esa lección que el protagonista vivió, literalmente, en cabeza propia:

Pero hay algo que no puede pasar sin reseña, y es que el énfasis sobre la necesidad de una educación apropiada es, en efecto, uno de los factores de más relevancia en la emergencia del niño como entidad diferenciada a partir de esta época. Ya no es equiparable, como había sucedido en otros momentos, con un adulto ignaro o carente de plenitud intelectual, sino que el acento sobre su inocencia y la necesidad de guía y ejemplo empiezan a delimitarlo como un objeto pedagógico específico. (2001, p. 17)

Las nociones clásicas sobre la infancia (simpleza y pusilanimidad) mutan paulatinamente a la idea moderna, donde el niño debe ser educado, ya es un “objeto pedagógico

específico”. Ahora bien, se reconoce a un sujeto de acuerdo con lo que los adultos quieren y entienden que es (o debiera ser) la niñez, por consiguiente:

Todo ello exige valorar en justa medida la conformación que la infancia, como valor y como referente, ha adquirido en la modernidad. Mucho más que un tema, la infancia parece concitar un amplio muestrario de las querencias ideológicas de la época moderna, lo que le asegura una presencia de mucho mayor calado y continuidad que la que pudiera concretarse en determinados personajes infantiles o en la narración de ciertos episodios de carácter biográfico. (2001, p. 21)

Lo expuesto hasta aquí se observa con claridad en las obras publicadas antes y después de la novela de Zúñiga, por lo cual se pueden delimitar dos momentos: el infante como simple e inocente, pero luego como un ser que intenta actuar de acuerdo con las circunstancias que vive, aunque no las entienda a cabalidad; la primera etapa la documentamos de 1920 a finales de los años cuarenta, la segunda con ejemplos de la década de 1950. Llamo la atención sobre otro aspecto: tanto en los estudios sobre la ficción como en el terreno de la autobiografía la infancia nos pone frente al otro; en palabras de Cabo, observamos la “infancia, el niño, como otro. [...] La conformación de la infancia como realidad influyente exige concebirla como diferencia. De ahí extraeré precisamente la extraordinaria fuerza simbólica que va aparejada a su representación, o simplemente a su atractivo imaginario, en la cultura y, de modo particular, en la literatura moderna” (2001, p. 31). No dejo de advertir que lo anterior cobrará importancia al revisar distintos textos y autores.

Comienzo con Mariano Silva y Aceves (1887-1937), quien presenta al niño como protagonista en *Animula* (1920); en esta obra presenciamos la libertad que tiene el infante para deambular por la Ciudad de México y la cual es, según el autor, un descuido por parte de los adultos. Así lo consigna en la “Introducción” al considerar que la capital es “tranquila” (1999, p. 38) y propicia para la observación y la reflexión del niño, mismas que, antes bien, resultan artificiales y adultas. En realidad, la figura del menor sirve como pretexto para las divagaciones adultas que tienen añoranza de lo infantil. En varios pasajes del libro los chicos recorren las calles, ajenos al ámbito de lo privado, y caminan sin preocupaciones, pues apenas empiezan “a entender a los hombres en su mejor aspecto” (1999, p. 46); no han despertado de su simpleza y resultan pusilánimes en casi todo, menos en su decisión de explorar la ciudad. Son niños completamente ficcionales: no

sienten hambre, ni sueño, ni se preocupan por volver a casa, pero sí del paulatino entendimiento del mundo adulto.

Silva y Aceves, en el apartado “Lo de las ideas”, representa al ser simple y pusilánime: “En los niños es donde radican con toda perfección los tres grados de pobreza de espíritu [lo pueril, lo ingenuo y lo simple que en ella se encierran]; por eso su inteligencia vive tan mal en los países maliciosos, y a dondequiera que se vuelve recibe de la gente invitaciones al mal” (1999, p. 51). El autor postula que México y sus niños aún se salvan de las atrocidades que ocurren en otras latitudes (las cuales sí verá la niña protagonista de *Campobello*); por eso “[e]stas páginas son un ensayo en favor de la ingenuidad de los niños mexicanos, abandonados a sí mismos” (1999, p. 52). Para el autor de *Animula* la pedagogía es una “madrstra” y les borra “la gracia infinita de sus ojos tranquilos” (1999, p. 52).

La protagonista de *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello (1900-1986), también deambula por la calle, pero con una diferencia significativa: la mente figural de la niña tiene una considerable restricción de foco; la consecuencia es que, tras filtrar palabras y acciones por la mente del personaje, así se trate de una narradora adulta, tenemos la impresión de que una menor narra sus vivencias. Llamo la atención sobre las estrategias narrativas, mismas que han llevado a algunos lectores a indicar que la narración corre a cargo de una niña. ¿Acaso por eso ocuparía Campobello tales estrategias que tienden a la narración consonante, aunque basta algo de atención para comprobar la disonancia? No pasemos por alto el empleo de la fuerza simbólica que tiene la infancia, la cual ha generado dichos como aquel que reza: “Los niños y los borrachos siempre dicen la verdad”.

Señalo una constante en las narraciones con protagonistas infantiles: no son visibles en el mundo adulto cuando se tratan “cosas de grandes”; la niña Nellie tiene la posibilidad de escuchar (para luego recrear) las historias que contaba su madre porque ésta, en ocasiones, no se daba cuenta de su presencia. Gracias a las expediciones de la niña podemos presenciar cómo la mente infantil capta lo que ocurre a su alrededor sin explicaciones adultas, escenas que a veces son aclaradas por la narración retrospectiva o

simplemente recreadas con el ánimo de restituir la experiencia tal y como la vivió la protagonista. En buena medida, gracias a la estrategia narrativa descrita, se preserva la inocencia en un mundo violento.

Incluyo en esta revisión *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos (1882-1959), por la forma en que la infancia es un constructo del adulto para justificar su presente. A pesar de que la infancia es el arranque de una trayectoria vital destacada, no dejo de citar una apreciación del autor: "Oscuridad, desamparo, terrible pavor y comprensión vanidosa, tal es el resumen emocional de mi infancia" (2006, p. 22). El narrador, desde su memoria emotiva, nos advierte que no puede relatar todo, sólo aquello que reviste importancia en su educación sentimental, pues "[e]l caudal de los recuerdos no es precisamente la cinta del cinema que se desenvuelve rápida o lenta, sino más bien una muchedumbre de brotes arbitrarios" (2006, p. 74). Pese al intento de consignar la verdad, no resiste a la posibilidad de crearse a sí mismo, y qué mejor que proyectarse desde la infancia como un ser elegido y llamado a dirigir masas. Según Cabo "[d]esde el yo se afianza una idea de identidad en la cual la infancia desempeña un papel primordial: es una postulación de la infancia por un sujeto anhelante de un pasado personal sobre el que fundar su conciencia de sí" (2001, p. 51). Así, la imagen del niño es producto de la memoria del adulto.

En *Flor de juegos antiguos* (1941), Agustín Yáñez (1904-1980) nos entrega relatos donde el niño descubre el mundo y lo hace suyo mediante el simulacro (a veces ingenuo y tierno, a veces brutal y doloroso) del juego. El libro está dividido en tres partes: "Juegos por nochebuena", "Juegos en la canícula" y "Juegos de agua". A las dos primeras las precede una "Composición de lugar", donde el narrador adulto devela los sentimientos que despierta la lejana infancia; no obstante dichas composiciones, las historias contadas nos presentan a infantes que comienzan a dejar atrás la "simpleza", pues basta con leer algunos textos (como el "Episodio del ángel de oro, arenita del marqués", donde encontramos un amor edípico del protagonista hacia una tía suya) para darnos cuenta del tránsito de esos niños ingenuos a adolescentes con cierta malicia. La mirada adulta sobre la infancia estructura los recuerdos de tal forma que, a la par de la inocencia y de sus andanzas, trae al frente lo que para el niño fue largamente deseado en su carrera por

crecer: un mundo donde no hay las restricciones que sufren los menores. Con una prosa depurada, Agustín Yáñez deja ver la sensibilidad que aprovecharán los narradores de medio siglo para embarcarse y remar a contracorriente para visitar a ese otro que se fue y que ha quedado varado en un tiempo y espacio distantes. No desperdicio la oportunidad para enlazar esta última reflexión con la idea de Cabo: observamos la “infancia, el niño, como otro”.

Apenas un año después de que lo hiciera Yáñez, César Garizurieta (1904-1961) evoca los años de la infancia en *Un trompo baila en el cielo* (1942) y una década más tarde en *Recuerdos de un niño de pantalón largo* (1952). A poco de iniciar la enunciación en su primer libro declara cómo brota la época infantil:

Hay veces que en una noche de insomnio, al luchar con nuestros propios pensamientos, repentinamente hacemos girar nuestra vida como una película proyectada al revés y aparece un recuerdo que es el primero que tenemos, remontándonos a nuestra lejana infancia. Encontramos el primer pensamiento, el hallazgo luminoso de nuestro yo. [...] Se descubre en esta primera manifestación de la razón, en el primer recuerdo infantil, la dorada niñez, y es como nuestro nacimiento: grito hecho carne. La vida comienza con el primer recuerdo que tenemos: recuerdos confusos y otras veces celestiales. (2011, p. 33)

En los escritores anteriores al medio siglo es plena la conciencia de que la infancia se ha quedado detenida en el tiempo, se accede a ella mediante un ejercicio mnemotécnico controlado en buena medida, aunque en ocasiones los recuerdos asaltan inesperadamente. Pese a la felicidad que se asoma en la prosa de Garizurieta, percibimos la construcción sólida de un motivo que permite a los niños deambular por las calles de la ciudad de México, jugar con sus muertos y ver los combates de la Revolución o leer ansiosamente todos los libros a la mano: la infancia es, en pocos o muchos momentos, solitaria. En el texto de Garizurieta, la posibilidad de explorar ciertos lugares está ligada a la libertad, la cual no es tanto una conquista de un alma aventurera, sino en gran parte consecuencia de la falta de atención por parte de la familia según declara el narrador, pues dado que su familia era numerosa y su madre no podía atender a todos sus hijos “creo que a algunos de nosotros nunca nos trató” (p. 54). Enfatizo que para el adulto que evoca es libertad, aunque para el niño es soledad, incluso marginación del mundo adulto, como se podrá constatar al leer a las escritoras y los escritores de medio siglo.

Concluamos que el lugar común que busca constituir a la infancia como una época feliz puede ser erosionado al señalar la soledad que forjó a los protagonistas.

Precedidos por Silva y Aceves, los textos de Campobello y Garizurieta, de Vasconcelos y Yáñez, recuperan momentos para que no se olviden. Estos relatos construyen en buena medida la identidad del adulto, posicionan una idea que, se pretende, viene de lejos, tal como lo afirma Fernando Cabo: “La infancia, mucho más que un punto de partida obligado, sobreviene la postulación vigorosa de un origen. Y la reivindicación de su permanencia en el adulto es tanto como una afirmación de identidad fundada en una nebulosa unidad primigenia, en un estado anterior de contornos nada precisos” (2001, p. 35).

LAS “HERMANAS Y PRIMOS” DE LA NIÑA TRISTE

Publicado en 1951, *Retrato de una niña triste* reclama un lugar entre los textos que consolidan el tratamiento de la infancia, no sólo por otorgar el papel central a una niña, sino porque contribuye a la reformulación del tema desde otro enfoque, uno que se distancia de la añoranza de la “dorada niñez”; como se declara desde el título, la infancia no es necesariamente una etapa de felicidad plena para el personaje central, así como tampoco lo es para el conjunto de infantes que aparecerán en los textos publicados a partir de los cincuenta, los cuales enlisto brevemente para tener en cuenta a los demás “parientes” de la protagonista de Zúñiga.

El mismo año que aparece *Retrato...*, Sergio Galindo publica *La máquina vacía*, libro de cuentos donde la primera parte está dominada por la infancia. En 1954, Sergio Magaña, en su novela *El molino del aire*, presenta a Sergio, niño de seis años; también, Elena Poniatowska nos entrega *Lilus Kikus*, nombre de la inquieta protagonista. Al año siguiente, en *La muerte tiene permiso* y *Los mástiles*, Edmundo Valadés y Jorge López Páez, respectivamente, nos presentan a chicos sensibles que padecen el mundo adulto. Al año siguiente, en *La noche alucinada*, Juan Vicente Melo trabaja la noción de la inocencia infantil en dos textos. En 1957, Rosario Castellanos nos entrega *Balún Canán*, novela

estelarizada por una niña. De 1958 son el libro de cuentos *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas, donde encontramos varios relatos con menores de edad, y *El solitario Atlántico*, novela de Jorge López Páez. Antes de transitar a 1960, Amparo Dávila y Sergio Pitol se suman a las reformulaciones sobre la infancia con algunos textos en sus libros *Tiempo destrozado* y *Tiempo cercado*, respectivamente.

Luego de un mínimo repaso, me propongo resaltar algunos rasgos en común que observo entre la primera novela de Zúñiga y las obras enlistadas. Veamos cómo inicia el relato de la narradora-protagonista: “Creo que nací suicida. Desde que tengo memoria, la ruindad de mi existencia me ha quitado el deseo de vivirla. Hoy mismo, en espera de la vida o la muerte, prefiero esta última” (1951, p. 9). Desde su presente de enunciación, la narradora parece no esperar nada de todos los estudios a los que se ha sometido en la prestigiosa Clínica de los doctores Mayo, ubicada en Minnesota, Estados Unidos; pese a la compañía de su hijo, la motivación para sanar es casi nula. Su principal deseo es “olvidarme de lo que quiero olvidar, que es mi vida misma” (1951, p. 9), de ahí que declare sobre su historia “voy a relatarla desde que la recuerdo. Me formé sola y lo hice muy mal” (1951, pp. 9-10).

La soledad, ese motivo²⁷ que vimos aparecer discretamente en los ejemplos citados previos a la década del cincuenta y que a partir de ésta será muy recurrente, surge desde las primeras líneas de la novela al referirse a sus años de formación. Además, otros factores (la cuenta del hotel, los gastos de la Clínica, el miedo a disgustar a Guillermo, su esposo) desencadenan un miedo constante que “terminaría asfixiándome” (1951, p. 13), declara la narradora. Para los fines que persiguen estas líneas dejo de lado las reflexiones que la atormentan cada que piensa en Guillermo; me intereso en el encuentro con su nuevo médico tratante, el doctor Walsh, quien le hace una petición que la incomoda:

²⁷ Al emplear categorías de la tematología nos preguntamos por la diferencia entre tema y motivo; para algunos estudiosos el tema es más amplio que el motivo y para otros es a la inversa. Claudio Guillén se pregunta: “¿Tema o motivo? En general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema, el cual es más decisivo para el conjunto. Me parece razonable este uso. Pero algunos especialistas emplean los términos al revés, según veremos luego. Ante semejante heterogeneidad, se comprende la reticencia de ciertos comparatistas” (2005, p. 234). Determino seguir a Guillén, pues considero la infancia lo general (tema) y las situaciones concretas, como el niño solitario o la niña huérfana, los asuntos más específicos (motivos).

“¿Podría referirme nuevamente todo lo que ha dicho a los diferentes médicos que aquí la han atendido? ¿Es mucha molestia?... No crea que se trata de mera curiosidad. Necesito conocer sus problemas desde el inicio” (1951, p. 25). Si el personaje se disponía a recitar, otra vez, su historia clínica, el doctor le hace una solicitud peculiar: “No. Necesito que me hable desde donde empieza su memoria; para conocerla hay que comenzar desde el principio” (1951, p. 26).

Pese a la molestia que le genera evocar esos años, ella accede y comienza declarando su nombre: Jeanina²⁸ (elección de su padre, quien es asesinado cuatro meses después de que ella naciera). Luego, a manera de magdalena remojada en té, la cama estilo Imperio donde descansa en la clínica “tiene una extraña atadura con mi vida anterior; mis recuerdos son muy confusos” (1951, p. 27), declara la protagonista. Será suficiente para llegar al primer recuerdo, aunque no como lo alcanza el adulto que recupera su infancia a voluntad en el libro de Garizurieta, más bien instalada en la memoria emotiva que destaca Vasconcelos, aquella en la que predomina “una muchedumbre de brotes arbitrarios”. Otra diferencia con Garizurieta: Jeanina no encuentra “la dorada niñez”, sino un campo minado que la amenaza a cada paso. Así, se reencuentra con los momentos en que su amiga Carmen estuvo a punto de quedarse ciega accidentalmente; para festejar que ésta (algo recuperada) se reincorporaba a la vida hogareña, se organizó una reunión con sus primos y hermanos; como es de suponer, ni Carmen ni la pequeña Jeanina, de menos de cinco años, podían participar en los juegos, que consistían en brincar desde la cama; la triste situación de la protagonista empeoró cuando uno de los presentes la tomó de las manos para que participara en el juego:

¡En mala hora lo hizo!

²⁸ Sigo la primera edición de la novela; en la segunda, aumentada, de 1972, el nombre es Joanna. Dicha edición será empleada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco para publicar las *Novelas autobiográficas* en 2009. Llama la atención que en su texto “A guisa de prólogo”, Paula Alcocer declare que “En cuanto a mi ejemplar [de *Retrato de una niña triste*], en la parte superior de la primera página está escrito que es la segunda edición ‘aumentada’, pero no explica en qué consiste dicho ‘aumento’” (p. 7). Tal parece que Alcocer no tuvo acceso a la primera edición, pues además del cambio de nombre de la protagonista, habría notado las diferencias sin mayor problema, que consisten en algunas precisiones de situaciones y nombres, así como en el aumento de líneas en ciertas reflexiones de la narradora.

Pareciendo demasiado fácil, también quise hacer lo que los otros hacían. Y sucedió lo inevitable: el peso de mi cuerpo, aumentado por el tirón que me daban para hacerme saltar, hizo que me rompiera los dientes superiores delanteros contra el borde del balcón. (1951, p. 28)

Queda claro el vínculo entre la cama que ocupa en la Clínica con aquella desde donde se precipitó y perdió una parte de su dentadura. Ese el arranque de una extensa relación de infortunios, de marcas indelebles en su infancia y que emparenta a esa niña con otras criaturas solitarias, huérfanas y con miedo de nuestras letras. Cito otra experiencia nada grata, la cual es, cronológicamente, el recuerdo más remoto que tiene la narradora:

Realmente, mi primer recuerdo se remonta a una edad en que es casi imposible tener una memoria exacta de las cosas. Mientras subíamos los anchos y gastados escalones del colegio en donde hacía mis primeros estudios, mi nana dio un recado a la maestra que esperaba al final de la escalera. Fue una disculpa por no haber sido cubierta la colegiatura del mes.

La excusa me produjo una reacción dolorosa, dolorosa y humillante; como si me hubieran dejado sola, muda y ciega. [...] No estaba a mi alcance comprender los motivos que había para retrasar ese pago. Desgraciadamente ese instante se hizo inolvidable. Marcó mi primer contacto con la vida y mi primer contacto con el dolor. (1951, pp. 28-29)

El primer recuerdo, el que inaugura la infancia, es doloroso y humillante. Desde Vasconcelos (cuando olvida un discurso en una ceremonia cívica), pasando por varios relatos de Yáñez o los personajes de Valadés (varios de ellos avergonzados en público), y rematando con el protagonista de *El solitario Atlántico* (al que llaman “alcahete” frente a amigos y parientes, pues nunca entendió que encubría, involuntariamente, el adulterio de su padre), la lista de niños avergonzados y humillados en público es nutrida. Adelante volveré sobre dicho asunto; asimismo, retomaré la disposición cronológica de los recuerdos para abundar sobre el “desorden” en la narración.

Pese a que existen anécdotas gratas, el relato de Jeanina se empeña en transitar por las que le devuelven una infancia triste y solitaria; si Vasconcelos construye su infancia y funda su identidad sobre los momentos donde se ve como un niño lector y llamado a dirigir masas, Zúñiga lleva a su protagonista por una vereda de tragedias cotidianas. Otro ejemplo:

Mi hermano y yo parecíamos extraños.

El paseo al jardín de Escobedo resultaba aburrido; la nana impedía que jugara con otras niñas y, para desembarazarse de mi presencia, me contó, engañándome, que a mi padre lo tenían preso en la cárcel que cerraba el jardín.

Infinidad de veces rogué a los guardias que me dejaran pasar a visitarlo; nunca lo hicieron; pero uno me señaló un sitio desde donde mi padre podría distinguir mi figura y alegrarse de mis diarias visitas.

Llegué a sentir por ellos una gran amistad, sobre todo por el que me parecía triste; siempre que hablaba conmigo se le llenaban los ojos de lágrimas. (1951, p. 30)

Más allá de la circunstancia de un personaje encargado con la nana, como la protagonista de *Balún Canán* u otros menores de los cuentos de Galindo, notemos que un guardia preserva la inocencia de la niña a pesar de las circunstancias adversas que prevalecieron durante varios años, en el transcurso de los cuales “[p]oco a poco fue quedándome en mi interior una inhumana sensación de soledad” (1951, p. 37), según expresa la narradora. Como le ocurre a Lázaro de Tormes, es cerca de los doce años cuando Jeanina “despierta” de la simpleza. La responsable es una amiga a la que apreciaba mucho la protagonista, quien le promete llevarla al pueblo en que vivían su madre y su hermano; “desde entonces no pude volver a dormir en forma tranquila” (1951, p. 78), dice. Incluso se desespera cuando su abuelo no tiene presente que ya le ha dado permiso y le recuerda el compromiso pactado con su amiga, el cual tiene una fecha en el calendario: 28 de diciembre. Ese día despierta y encuentra una charola llena de panes y adornos, acompañados de una nota: “Jeanina, es usted tan niña, que no se dio cuenta que lo de nuestro viaje era una broma; perdóneme por no haber resistido la tentación de hacerla inocente; para demostrarme que no está disgustada, venga a desayunarse con nosotros. Mi madre y mi hermano acaban de llegar. La quiere, su amiga, Rosario” (1951, p. 79).

Hasta ahí llegó la amistad; “Otra vez estaba sola. Más sola que antes” (1951, p. 79), declara Jeanina. Esta niña, que ya era huérfana de padre y que también sufre la pérdida de un tío muy querido, ahora desconfía de las personas que la rodean: “Busqué refugio en los libros de mi abuelo, en las cartas a mi padre, en mis paseos al campo, y en mi amor hacia seres que no hacen una diversión de los sentimientos ajenos” (1951, p. 79). Esta actitud le acarreará mala fama y la aislará todavía más. Sin una guía, era incapaz de afrontar su cotidianeidad, mucho menos de cimentar una personalidad con la que estuviera conforme.

En ese tenor, transcribo otro pasaje de la novela y lo asocio con una frase ya citada de Cabo: “la infancia, el niño, como otro”. ¿Qué tan ajena puede ser esa otra, en el caso

de “la niña triste”? Veamos: “Volvían, atropellándose, los recuerdos más vivos que guardaba de la otra: la vez en que al dulcero de la esquina le entregué un billete de cien pesos. El llenó mi delantal con bolitas de caramelo de todos los colores; a pesar de eso, mi madre me castigó amarrándome a los pies de la cama con uno de los listones que usaba en la cintura” (1951, p. 32). Por un lado, asistimos al castigo de la madre, en efecto, pero lo interesante de la cita es la concepción de la propia infancia: “los recuerdos más vivos que guardaba de la otra”. Si bien existe una brecha temporal y ya no somos ese otro que fuimos, el distanciamiento ejecutado por la narradora a todas luces es extremo y resulta perjudicial para su personalidad. Podríamos pensar que es el resultado del estrés padecido con la terapia del doctor Walsh; volver a esos años la agotaba:

Quando él se iba, seguía en aquel mundo del que nunca estaría libre. La historia continuaba martillándome las sienes, porque me pasaba la noche a caza de algún sueño. Los pensamientos se hacían imágenes detrás de los ojos y los párpados; era la hija de aquel padre asesinado que ya no esperaba que volviera; era la hija para aquel sacerdote bueno y para el abuelo también y era su carga; era la niña sin madre a quien el rencor devoraba las entrañas y la que en lo más apartado de la casa soñaba horas y horas para ahuyentar de su mente los fantasmas. (1951, p. 85)

Pese al suplicio que padeció, el propósito de la narración va quedando claro para Jeanina, quien considera que “[e]l doctor se volvía cada vez más humano. ‘Tiene que reaccionar, me dijo, no va a ser fácil, ya que nunca ha recibido ayuda verdadera. Usted no cree que exista quien pueda dársela espontáneamente’” (1951, p. 86). Recuperar la infancia no ha sido en vano.

Tras las pesadas sesiones de narración autobiográfica, encontramos algunos, mínimos, cambios en la protagonista adulta: “Me vestí rápidamente, abjurando de todos los recuerdos; sintiéndome ligera, comprensiva, humana. Como si fuera hacia la vida en un vuelo rápido, donde el mal se disipaba y moría” (1951, pp. 88-89). A pesar de que la junta de médicos que revisó su caso le anuncia que no pueden hacer nada por ella, Jeanina toma una decisión: “[...] hice mis maletas para regresar al sitio del cual salí huyendo” (1951, p. 90). Si en las primeras líneas se declara suicida y prefiere la muerte, regresar, viva, al sitio de donde escapó revela un potencial cambio en la forma de afrontar la realidad, su realidad.

SOBRE LA NARRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA Y SUS ESTRATEGIAS

En las pesquisas sobre el tema de la infancia y los motivos recurrentes en cuentos y novelas de varias décadas del siglo XX, y luego de los acercamientos realizados a *Retrato de una niña triste*, observamos que la mayoría de los textos mencionados tienen un narrador en primera persona, por lo regular de edad adulta, que da cuenta de sus vivencias infantiles. La narración autodiegética, de acuerdo con Pimentel, se emplea en “las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario” (1998, p. 137), de ahí la pertinencia, por ejemplo, de utilizar conceptos provenientes de la teoría de la autobiografía para el estudio de obras literarias.

No obstante, debemos considerar las estrategias de escritura de un conjunto de obras o de algún texto en específico para postular un acercamiento pertinente. *Retrato de una niña triste* se inscribe en un conjunto muy importante de textos escritos por mujeres en la segunda mitad del siglo XX que se alejan de algunas convenciones del género autobiográfico, como nos lo advierte Raquel Gutiérrez Estupiñán, a quien acudiremos párrafos más adelante. Antes, detengámonos brevemente en un par de situaciones sobre lo autobiográfico y su representación en el trabajo de otras autoras mexicanas que abordan la infancia.

Tomemos en cuenta que no son pocos los casos donde es imposible encontrar las condiciones que debe cumplir una autobiografía según plantea Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*, donde consigna que en una autobiografía es indispensable que compartan identidad el autor, el narrador y el personaje.²⁹ No perdamos de vista el carácter ficcional de los textos y la adaptación que se lleva a cabo de elementos extradiegéticos, aspecto sobre el que llama la atención Jean-Philippe Miraux:

El lenguaje es una suerte de asesinato, diferido y simbólico: retira del mundo el objeto nominado, lo aparta de su realidad fenomenológica para reinstalarlo en la realidad construida por lo imaginario.

²⁹ “Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage” (1996, p. 15). Por supuesto, Lejeune aborda las excepciones y establece distintos acercamientos al fenómeno autobiográfico, lo cual enriquece su propuesta que se concentró en revisar obras del siglo XIX y de una parte del siglo XX, por lo cual es un referente y punto de partida.

La autobiografía, en tanto se orienta a realizar el relato del trayecto de una vida, no escapa a esa regla de la obra literaria. De este modo, esa vida que he vivido, que considero significativa y digna de ser contada, se convierte en aquella vida, separada de su realidad existente, desarrollada de ahora en más en el espacio del objeto literario. (2005, p. 116)

Miroux puntualiza la transformación que experimenta “esa vida que he vivido” al incorporarse al “espacio del objeto literario”, de ahí que uno de los resultados de este proceso se constata en que, con frecuencia, no haya coincidencia entre los nombres de las y los autores y los de quienes protagonizan las historias, incluso a veces desconocemos el nombre de pila de los personajes principales. En las obras enlistadas en este trabajo, ejemplo de lo primero es *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska, mientras que *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, nos da prueba de lo segundo. Pese a ello, en ambos casos diferentes voces críticas señalan la carga autobiográfica de los textos: Sara Poot Herrera³⁰ e Yvette Jiménez de Báez³¹ cuando hablan del primer libro de Poniatowska y Luz Elena Zamudio³² al estudiar la novela de Castellanos. Hablamos de ficciones con una buena dosis de elementos autobiográficos que no cumplen con la identidad autora-narradora-protagonista, que incluso no siempre echan mano de la narración en primera persona.

Así como Poniatowska y Castellanos no les otorgaron sus nombres propios a sus protagonistas, años antes Zúñiga eligió otros nombres para la suya: Jeanina en la primera edición, Joanna en la segunda. Sin detenerse demasiado en este detalle, quienes se han ocupado de *Retrato...* no vacilan en adjetivar la obra como autobiográfica. Poco después

³⁰ “Si bien es cierto que las primeras palabras del libro corresponden a la madre del personaje de la ficción - *Lilus Kikus*, *Los cuentos de Lilus Kikus*, *La “Flor de Lis”*-, también lo es que desbordan el texto y se acercan muchas veces a la madre de la autora [...] La figura de la madre -presente, ausente, anhelada, buscada, esperanzadora- funda gran parte de la obra de Poniatowska, aquélla más relacionada con su vida personal, con los rasgos autobiográficos que se encuentran recreados en su narrativa” (1996, pp. 61-62).

³¹ “Elena Poniatowska publica a los 21 años de edad *Lilus Kikus*, novela breve de carácter autobiográfico, prácticamente soslayada por la crítica” (2013, p. 93).

³² “Entrevistada por Emmanuel Carballo sobre la historia de sus libros y refiriéndose a la prosa, Rosario Castellanos dijo: ‘A la novela llegué recordando sucesos de mi infancia. Así, casi sin darme cuenta, di principio a *Balún Canán*’. Esta afirmación invita a preguntarse por las características autobiográficas de la novela, cuya historia transporta a los lectores a la infancia de nuestra autora, sobre la que encontramos algunos referentes desarrollados literariamente, entre ellos: el resentimiento hacia su hermano Benjamín, el varón; la muerte temprana del niño; las imágenes del padre autoritario y la madre insegura, o las de la sociedad chiapaneca machista y dividida entre blancos e indígenas” (1996, p. 127).

de la publicación de la novela de Zúñiga, Agustín Yáñez³³ (quien conoció a la autora) publicó una reseña donde la califica como “autorretrato literario”; por su parte, Sánchez Ambriz³⁴ señala que la protagonista “introduce al lector al ámbito de su vida privada”, la cual tiene muchos puntos de contacto con la autora; por último, Paula Alcocer (amiga de Zúñiga) destaca en su prólogo todos los aspectos biográficos recreados en la novela y los cuales coinciden con lo señalado por Sánchez Ambriz: los años vividos con su padrino, el sacerdote de Tenamaxtlán, y alejada de su madre; la ausencia de su padre, asesinado; los distintos eventos y padecimientos que sufrió esa niña en formación, que dan como resultado a una adulta enferma que viaja a Estados Unidos buscando que los exámenes clínicos y el diagnóstico sean favorables, pero lamentablemente no es así y regresa al lugar de donde salió huyendo, a Guadalajara (2009, pp. 7-9).

En suma, que el nombre de la autora y de la narradora protagonista no coincida es uno de los cambios que podemos apreciar en los relatos autobiográficos, y más aún en los producidos por escritoras. En este punto, resultan oportunas las reflexiones de Raquel Gutiérrez Estupiñán, quien, al abordar las estrategias de escritura que la crítica literaria feminista ha identificado en un número considerable de obras, sigue los trabajos que Rita Felski y Biruté Ciplijauskaitė publicaron a finales de la década de 1980. Destaca que Felski “enlaza la estructura autobiográfica que caracteriza una buena parte de la escritura

³³ “Autorretrato literario de dos dimensiones. Rochester es el marco, la dimensión de primer plano, el presente doloroso. Tenamaxtlán es la dimensión profunda del pasado, la pantalla de donde salen a saltos los rasgos de una infancia. El contraste de los dos mundos dispone la perspectiva y el primer efecto” (1951, p. 13).

³⁴ “En *Retrato de una niña triste*, Jeanina, la protagonista de la novela, introduce al lector al ámbito de su vida privada. La primera confesión es su estancia en una clínica de los E.U. A fin de ayudarla de manera más personal con su problema, se le exhorta a que cuente su vida desde sus primeros recuerdos. Jeanina se interna de esta manera en el mundo de la infancia. Sus primeras evocaciones aparecen como episodios sueltos; su memoria casi inexacta la lleva a sus primeros estudios, a la imagen de un padre sin rostro y la forma en que fue engañada por su nana al decirle que estaba preso. Relata su vida en Tenamaxtlán al lado de su padrino, el sacerdote de la localidad. Los primeros meses de su alojamiento en el lugar, las sensaciones experimentadas. Los sucesos vividos la vuelven una joven introvertida, al grado que la amistad entablada con doña Refugio Covarrubias le aviva la pasión por las lecturas religiosas viviendo noches enteras con ansia de martirio. A raíz de que descubre que su padre no estaba preso sino muerto, comienza a escribir cartas lastimeras al ausente. Asimismo, narra cómo su madre le imponía fuertes castigos y cómo fue víctima de una violación. En el presente, en Jeanina aflora la necesidad de confiar en alguien para continuar viviendo. Se le diagnostica que ella es víctima de un desequilibrio emocional severo que la ha llevado a asumir una doble personalidad, entre lo que es y lo que ha tenido que aparentar empujada por las circunstancias” (2001, sp).

femenina reciente con el estudio de la subjetividad femenina” (2004, p. 98). También, señala que “en muchos ejemplos de escritura femenina la búsqueda de la identidad con frecuencia está articulada a través de textos que proponen dar cuenta de la experiencia cotidiana y tienden a evitar la ironía, la autorreflexión y otros marcadores del discurso autoconsciente” (2004, p. 98). Gutiérrez destaca las dos categorías genéricas que propone Felski: el género confesional (donde encontramos la novela autobiográfica) y la novela de autodescubrimiento (con dos vertientes: la *Bildungsroman* femenina y la llamada “novela del despertar”) (2004, pp. 99-100).

Sobre el género confesional, que es el que interesa para este trabajo, explica Gutiérrez:

La literatura confesional busca revelar los detalles más íntimos y a veces traumáticos de la vida de la autora -de ahí el predominio de la estructura del diario episódico sobre el relato sintetizador en la autobiografía femenina- y de dilucidar implicaciones más amplias. Enfoca detalles de la vida doméstica y personal y es fragmentaria, episódica, repetitiva, carente de la estructura lineal y unificadora que se impone sobre una vida mediante la persecución de una carrera pública.

[...]

La confesión lleva, si no a un rechazo, sí a una modificación de los objetivos y funciones tradicionales de la autobiografía, cuyo significado solo puede captarse situando estas obras en un contexto sociohistórico. Por otra parte, posee signos ambiguos o contradictorios que problematizan más que confirman la distinción entre autobiografía y ficción.

[...]

Pueden distinguirse dos formas de confesión. Una de ellas se ajusta en mayor o menor medida a la forma del diario [...] La otra forma ofrece una visión retrospectiva y por lo tanto más sintética de toda o de una parte de la vida de la autora desde el presente. La estructura es en este caso episódica y fragmentada, no cronológica y lineal. El principio organizador del texto está dado por las asociaciones que realiza el sujeto. (2004, pp. 101-102)

La extensa cita anterior, que deja manifiestas importantes constantes en la narrativa femenina, nos invita a detenernos en varios asuntos que arrojan luz sobre los textos confesionales, a saber: a) la revelación de “los detalles más íntimos y a veces traumáticos”; b) el enfoque en la vida personal “fragmentaria” que carece de una “estructura lineal y unificadora”; c) la “modificación de los objetivos y funciones tradicionales de la autobiografía”, además de que presentan elementos que “problematizan más que confirman la distinción entre autobiografía y ficción”, y d) que el “principio organizador del texto está dado por las asociaciones que realiza el sujeto”. Estos puntos encuentran correspondencia en *Retrato de una niña triste*. Veamos.

La solicitud del doctor Walsh consigue que Jeanina/Joanna traiga al presente de la enunciación los momentos más dolorosos y humillantes de su infancia, pues es sobre esta etapa que declara: “Me formé sola y lo hice muy mal” (1951, p. 10). A pesar de fijar en la niñez su punto de arranque, la narración no es lineal y es fragmentaria, tal como lo mencioné líneas atrás al referirme al “desorden” de la narración: primero recuerda cuando perdió los dientes y luego trae al presente el recuerdo más remoto, vergonzoso, cuando la nana se disculpó en la escuela por no pagar a tiempo la colegiatura. Desde luego, con estas vacilaciones en el relato, estamos ante un ejemplo no convencional de autobiografía que nos presenta más interrogantes que certezas al tiempo que a la narradora consigna que este ejercicio mnemotécnico le “continuaba martillándome las sienes, porque me pasaba la noche a caza de algún sueño” (1951, p. 85). Por ello, a pesar de la guía del doctor Walsh, Jeanina/Joanna avanza en su relación de hechos sin un aparente “principio organizador”, más bien orientada por las asociaciones que consigue dependiendo del cansancio, del entorno, de los brotes que la memoria le permite compartir con el médico tratante. Pero más aún, la narradora concluye que esta vuelta al pasado le deja claro que “era la niña sin madre a quien el rencor devoraba las entrañas y la que en lo más apartado de la casa soñaba horas y horas para ahuyentar de su mente los fantasmas” (1951, p. 85). No es un ejercicio autobiográfico por decisión propia. Quedan latentes la soledad, el enojo y la humillación, de ahí que resulte oportuno abordar el binomio memoria y olvido.

Para este punto, apoyo mis consideraciones en tres fuentes distintas que surgen desde posturas aparentemente distantes para coincidir en algunas nociones. Primero, José María Pozuelo Yvancos, quien reflexiona sobre la necesidad del “yo narrador” de emprender un relato autobiográfico:

La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda alguna incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado [...]

La ilusión comienza, por otra parte, en el momento en que la narración *le da sentido* al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan. (2006, pp. 32-33)

La persona de la que se habla ya no existe, hay que intentar restituirla a partir de los momentos de vida que serán elegidos para el relato. Subrayemos que el conjunto de acontecimientos narrados no es fortuito, la enunciación “*le da sentido*”. Se entiende el acto autobiográfico como un reconocimiento de esa persona más joven que comparte mi identidad, algo que, en principio, se niega a hacer la Jeanina narradora que reniega de su infancia, pues anhela “olvidarme de lo que quiero olvidar, que es mi vida misma” (1951, pp. 9-10).

Por su parte, Néstor Braunstein señala que:

Cada existencia incluye una cantidad variable de vaivenes, de vericuetos que desvían del camino, siempre sinuoso. Para empezar, la primera, la indeseada, la de haber nacido, desprendiéndose de un cuerpo femenino. Y, luego, todas las demás, que trazan una biografía llena de misteriosos puntos de silencio y de incompreensión a los que suplantamos con alguna clase de pegamento para que no se nos descosa, para quedar cosidos, para armar y encolar los fascículos ensamblados de ese “volumen” que entretejemos con jirones de la memoria. (2008, p. 11)

Con mayor énfasis en la angustia que puede provocar el primer recuerdo, tal como le ocurre a Jeanina, Braunstein apunta a los esfuerzos por articular un volumen “con jirones de la memoria”, mismo que utilizamos para mostrarnos conforme a nuestros recuerdos, o quizá para inventarnos de acuerdo con las necesidades del relato o a la sinceridad de quien narra. Llevemos al texto de Zúñiga la idea sobre el volumen que nos ayuda a presentarnos ante los demás, idea que comparte Duccio Demetrio para definir a quienes emprenden la aventura autobiográfica y se convierten en restauradores de su pasado:

Asistimos como espectadores al espectáculo de nuestra vida, a veces indulgentes, otras severos y cargados de sentimientos de culpa, o bien casi satisfechos de lo poco que hemos intentado vivir intensamente. [...] Acceder al pensamiento autobiográfico nos transforma en artífices y artesanos, en pacientes investigadores de cualquier indicio o huella de la infancia [...]. De este modo, nos convertimos en meticulosos bordadores y zurcidores de los fragmentos, de las piezas desordenadas y olvidadas, o, más frecuentemente, de todos aquellos recuerdos reprimidos a causa de la impulsiva tendencia a olvidar. (1999, p. 14)

Los ejemplos de Braunstein y Demetrio apuntan a ese “yo” que mediante un zurcido da sentido a esa selección que pretende ser un todo con una interpretación que se genera desde el presente, tal como lo indica Pozuelo. Si bien este disfraz nos dará mucha información del “yo narrado”, también lo hará (en cierta medida) de su contraparte, pues

si la necesidad lo lleva a emplearse en tal tarea, seguramente pretende algún beneficio con ello. ¿Y cuál sería éste en el caso, a regañadientes, de la protagonista de Zúñiga? Una potencial, remota, reconciliación de la narradora con la narrada de acuerdo con lo visto al final de la novela.

No obstante, el costo de narrarse puede ser elevado, como lo señala Pozuelo: “De hecho el gesto autobiográfico implica una desnudez sobre sí mismo” (2006, p. 61). Hay que aceptar los sacrificios implícitos, y uno de ellos es recrearse con minuciosidad, incluidos los momentos desagradables —esos en los que se hunde la narradora Jeanina y que prefiere olvidar. Sin embargo, Braunstein insiste en que el olvido no es poca cosa:

Eso que no empalma (que no “embona”) en el relato de la vida es el “trauma” [...] Cuando advertimos lo que realmente sucedió, diferente de lo que hubiéramos querido, lo sentimos como “ajeno” y, llegado el momento, diremos que lo habíamos olvidado. Hasta Freud, el olvido era una excusa válida, una manifestación de inocencia. Después de Freud uno tiene que justificarse y dar explicaciones por lo que no recuerda pues sospechamos que el olvido tiene razones y por eso puede ser culpable, que la amnesia es la huella de un conflicto y que la memoria es una sirvienta infiel: muchas veces sirve como coartada, como “encubrimiento” de lo que uno prefiere no saber. (2008, p. 13)

Luego de detenernos en las citas previas, entendemos el rechazo de Jeanina hacia su yo infantil, hacia esa “otra”. Los recuerdos que privilegia, en general, son negativos. Braunstein indaga un poco más en este sentido:

Hay una paradoja en el funcionamiento de la memoria, entendida como capacidad de conservar la conciencia de algo que fue y ya no es bajo la forma de un recuerdo, como afirmación de un cierto saber sobre algo vivido, visto u oído en el pasado. Se aprecia mejor cuando el episodio en cuestión resulta doloroso o vergonzoso. Uno llega a recordar... a pesar de uno mismo. El recuerdo regresa espectralmente y con él la cauda de dolor y vergüenza. (2008, p. 15)

Jeanina, a instancias del doctor Walsh, recorre de nuevo el espinoso camino de su infancia; decide exponer su “desnudez” pese a que conlleva la exhibición de los miedos y de las derrotas que han dejado marcas indelebles, llenas de dolor y vergüenza, sentimientos que impulsan a la narradora a distanciarse de su época infantil. Pese a ello, presumiblemente la evocación de su niñez produce ciertos resultados alentadores, pues la Jeanina suicida cede ante otra Jeanina que muestra algunos cambios positivos. La novela nos presenta a una narradora que mediante el relato logra esclarecer algunos momentos de su vida y, quizá, consigue algo de paz con esa niña triste.

PARA CONCLUIR

La primera novela de Olivia Zúñiga aparece cuando se comienza a agotar un modelo de representación infantil, la infancia como tiempo de felicidad, para dar paso a reformulaciones que erosionan y cuestionan esos años maravillosos. Aquellos niños libres que vimos en las páginas de Silva y Aceves, Campobello, Vasconcelos, Yáñez y Garizurieta, serán acompañados por figuras tristes y agobiadas en las páginas de Galindo, Magaña, Valadés, López Páez, Castellanos y Dueñas, por mencionar algunos ejemplos. A manera de bisagra, como ejemplo de transición entre un modelo y otro, así sugiero leer *Retrato de una niña triste*; por supuesto, el cambio no es tajante, así que vemos cómo Zúñiga aprovecha nociones como inocencia y pusilanimidad para enfatizar la peculiar situación de una protagonista solitaria y huérfana. Esto es, sin duda, uno de los aportes más valiosos de la novela.

Sería excesivo proponer que esta obra de la escritora jalisciense sea considerada como el factor que desencadenó el cambio, pero sí es justo destacarla como uno de los primeros ejemplos de un proceso que verá sus resultados en la década de 1950 y posteriores, proceso que consolidará varios de los motivos más significativos que en la actualidad tienen gran presencia en distintas narrativas: el niño herido, la niña huérfana o el menor marginado, por mencionar a los más recurrentes.

En cuanto al relato con estrategias propias de la autobiografía (pero sobre todo con las peculiaridades de la narración confesional que nos indica Gutiérrez Estupiñán), concluyamos que la narradora, con “la cauda de dolor y vergüenza” (Braunstein, 2008, p. 15) que significa su infancia, parece seguir expiando culpas, de ahí que cualquier intento por fincar su identidad en la niñez resulte frustrado, máxime si, como dice Demetrio, la narradora asiste al espectáculo de su vida severa y cargada de sentimientos negativos. Con ello, *Retrato de una niña triste*, además de emparentar a la protagonista de Zúñiga con otros menores de la literatura mexicana del siglo XX, pone en duda que la infancia sea un paraíso perdido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER, PAULA. (2009). A guisa de prólogo, en Olivia Zúñiga, *Novelas autobiográficas*. México: Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, pp. 7-11.
- BRAUNSTEIN, NÉSTOR. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI.
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CAMPOBELLO, NELLIE. (2013). *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Pról. de J. Aguilar Mora. México: Era.
- DEMETRIO, DUCCIO. (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Trad. L. Villegas. Barcelona: Paidós.
- GARIZURIETA, CÉSAR. (2011). *Un trompo baila en el cielo y otros relatos*. Recopilación, edición y notas de D. Guerra Alvarado y R. Mosqueda Rivera. Pról. de R. Mosqueda Rivera. México: UNAM.
- GUILLÉN, CLAUDIO. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. España: Tusquets Editores.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, RAQUEL. (2004). *Una introducción a la teoría literaria feminista*. México: BUAP.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. (2013). Transparencia de los enigmas: *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska. Entre textos, en N. Erro-Peralta y M. Maiz-Peña (sel. y pról.), *La palabra contra el silencio: Elena Poniatowska ante la crítica*. México: Ediciones Era/UNAM, pp. 93-101.
- LEJEUNE, PHILIPPE. (1996). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- MIRAUX, JEAN PHILIPPE . (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. Trad. H. Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI.
- POOT HERRERA, SARA. (1996). Del tornasol de *Lilus Kikus* al tornaviaje de *La "Flor de Lis"*, en N. Pasternac (coord.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México, pp. 59-80.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. (2006). *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica.

SÁNCHEZ AMBRIZ, ANA MARÍA. (2011). Olivia Zúñiga, poeta y novelista jalisciense. *Sincronía*, sp. Recuperado el 23 de octubre de 2018 de <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/sanchezambarizwinter2011.htm>>

SILVA Y ACEVES, MARIANO. (1999). Animula, en J. A. Martínez A. (estudio preliminar), *Obras*. México: Consejo Municipal para la Cultura y las Artes.

VASCONCELOS, JOSÉ. (2006). *Ulises criollo*. Pról. de Sergio Pitol. México: Porrúa.

YÁÑEZ, AGUSTÍN. (1951). Olivia Zúñiga. *Retrato de una niña triste*, en *Revista de la Universidad de México* (p. 13). Recuperado el 14 de septiembre de 2020 de <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ed6e7f44-7c8a-43a4-83c7-fee46787327f/olivia-zuniga-retrato-de-una-nina-triste>>

_____. (1968). Flor de juegos antiguos, en J. L. Martínez (pról.) *Obras escogidas*. México: Aguilar, pp. 1999-1317.

Zamudio, Luz Elena. (1996). Los personajes infantiles en *Balún Canán*, en N. Pasternac (coord.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México, pp. 127-144.

Zúñiga, Olivia. (1951). *Retrato de una niña triste*. México: Ediciones Et Caetera.

_____. (1972). *Retrato de una niña triste*. (2ª ed., aumentada). México: Ediciones Et Caetera.