

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto

Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri

DOCTORADO EN HUMANIDADES

Estudiante:

Mtro. Eliezer Cuesta Gómez

Directora de tesis:

Dra. Angélica Tornero Salinas

Junio de 2021

A mis padres.

*A Cindy, por su apoyo incondicional
en estos cuatro años de mi vida.*

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>5</u>
<u>CAPÍTULO 1 — LOS AUTORES: ARLT, HERNÁNDEZ Y TORRI</u>	<u>15</u>
1.1. DE LA SELECCIÓN DE LOS AUTORES.	16
1.2. DIVULGACIÓN E IMPLICACIONES CONTEXTUALES EN SUS OBRAS	25
1.2.1. ASPECTOS DE <i>AGUAFUERTE</i> S DE ROBERTO ARLT	26
1.2.1. ASPECTOS DE LA OBRA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ	34
1.2.3. ASPECTOS DE LA OBRA DE JULIO TORRI	40
1.3. OPOSICIÓN Y CONTACTO: EL RELATO DEL YO	51
<u>CAPÍTULO 2 — PROBLEMÁTICA TEÓRICA Y CRÍTICA DE LA NARRATIVA DEL YO</u>	<u>54</u>
2.1. EL PROGRAMA DE LA LITERATURA DEL YO	55
2.2. AUTOBIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN (DIFERENCIAS Y COINCIDENCIAS)	57
2.3. VERDAD, PRESENCIA Y FICCIÓN	67
2.4. MÍMESIS Y DIÉGESIS EN LOS RELATOS DEL YO, REPRESENTACIÓN LITERARIA	82
<u>CAPÍTULO 3 — PROPUESTA TRANSVERSAL</u>	<u>89</u>
3.1. EL SOPORTE Y EL FRAGMENTO: SINÉCDOQUE COMO PROPUESTA INICIAL	90
3.2. LA FRAGMENTACIÓN - NOCIÓN	95
3.3. EL AFUERA Y EL ADENTRO DE UNA OBRA LITERARIA	101
3.3.1. LA EXTRATEXTUALIDAD, EL AFUERA	102
3.3.2. LA PARATEXTUALIDAD, EL ACCESO AL TEXTO	105
3.3.3. EL TEXTO Y EL MUNDO, ADENTRO Y AFUERA DEL TEXTO	107
3.3.4. LA TRANSFERENCIA DE LOS TRES PLANOS	113
<u>CAPÍTULO 4 — EL YO Y LA ESCRITURA</u>	<u>117</u>
4.1. EL YO EN LA ESCRITURA DE HERNÁNDEZ, ARLT Y TORRI	118
4.2. ROBERTO ARLT: <i>AGUAFUERTE</i> S	120
4.2.1. <i>AGUAFUERTE</i> S: DE SU SOPORTE	120
4.2.2. DE LA RESIGNIFICACIÓN DE <i>AGUAFUERTE</i> S	132
4.3. FELISBERTO HERNÁNDEZ	141
4.3.1. <i>POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING</i>	141
4.3.2. <i>EL CABALLO PERDIDO</i>	155
4.3.3. <i>TIERRAS DE LA MEMORIA</i>	161

4.4. JULIO TORRI: <i>TRES LIBROS</i>	185
CAPÍTULO 5 — PROYECCIÓN TEÓRICA	190
5.1. VANGUARDIA Y NARCISISMO: LA FICCIONALIZACIÓN DEL YO	191
5.1.1. EL CONTEXTO DE LAS VANGUARDIAS EN AMÉRICA LATINA	191
5.1.2. SOBRE EL NARCISISMO ORIENTADO A LAS PRODUCCIONES LITERARIAS	198
5.2. LA PRESENTACIÓN DEL YO	204
5.2.1. LA AUTOBIOGRAFÍA EN HISPANOAMÉRICA DE SYLVIA MOLLOY	204
5.2.2. DE LA AUTOFIGURACIÓN DE JOSÉ AMÍCOLA	208
5.2.3. DEL AUTOCONOCIMIENTO	215
5.3. HACIA UNA TEORÍA DEL YO QUE DESCRIBA ESTOS FENÓMENOS	221
5.3.1. EL CARÁCTER ESTÉTICO EN LA NARRATIVA DEL YO DE ARLT, HERNÁNDEZ Y TORRI	222
5.3.2. CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y REFIGURACIÓN	226
5.3.3. LA BÚSQUEDA DE UNA FORMA QUE DESCRIBA EL FENÓMENO DE LA FRAGMENTACIÓN DEL YO	229
CONCLUSIONES	238
BIBLIOGRAFÍA	246

Introducción

La presente tesis es un intento por proyectar una teoría que describa los fenómenos de las narrativas del yo en la literatura Hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. La proyección no pretende ser abarcadora de todo el periodo ni de todos los autores de esa época. Ello sería, sin duda, una empresa altamente riesgosa. Para elaborar este primer acercamiento, he tenido que analizar la bibliografía teórica existente, obras concretas y he recurrido a una metodología inductivo-deductiva. En este sentido, la investigación se ha limitado a tres escritores cuya literatura difiere, si no radicalmente, cuando menos sí de manera estética: Roberto Arlt (1900-1942), Felisberto Hernández (1902-1964) y Julio Torri (1889-1970). La diferencia en la escritura de estos autores sirve para explorar distintas formas en la expresión del yo en la literatura, puesto que, aunque novelista, Arlt también fue escritor de una columna desde el 3 de abril de 1928 que competía día con día contra el carácter ilustrado del diario *El Mundo* con sus *Aguafuertes*; o por su parte Felisberto Hernández, que de pianista incursionó en la escritura literaria con su ciclo autobiográfico en el cual se pueden encontrar obras que no se parecen ni se parecerán a ningún otro escritor en su profundidad, rareza y calidad literaria; finalmente, Torri que, a pesar de ser promotor cultural y escribir a cuentagotas¹ piezas distintivas por su brevedad, cifró en su única obra —elaborada a lo largo de su vida— la voz de un yo que se presenta inevitablemente como él y como otro.

Los tres escritores, aun cuando fueron atravesados por revoluciones sociales y el contexto cultural de las vanguardias literarias en Latinoamérica, no tomaron parte en ninguna

¹ Como sugeriría Antonio Caso en su artículo “De la marmita al cuenta gotas”, publicado en *El Universal Ilustrado* el 23 de noviembre de 1917, y luego confirmaría el mismo Torri con una dosis de ironía: “[Caso] era muy generoso. Yo escribí “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” en contra suya. Antonio, le diré, emitía opiniones contradictorias en corto tiempo. El texto le molestó. Escribió dos artículos muy graciosos contra mí en *El Universal*. Me llamaba el ‘cuentagotas’. De tiempo atrás, tenía una mala impresión mía. Juzgaba que era, junto con Jesús T. Acevedo, un juerguista. Tomábamos, decía, un poco de filosofía en su casa y nos íbamos a divertir en malos barrios” (Carballo, *Protagonistas* 142).

de estas estéticas.² Por diversos motivos, se encontraron lejanos de los protagonistas de esta época de experimentación y manifiestos. No por ello quiero decir que ninguno incurrió en la experimentación del lenguaje en su creación, al contrario, al ser atravesados por esa época inevitablemente experimentaron con el lenguaje y, en especial, con la expresión del yo, el tema de la subjetividad que comenzaba a ser cuestionado desde la época moderna en diferentes modalidades literarias (“yo es otro” habría dicho Rimbaud en un tiempo no tan lejano a estos escritores).³ La aproximación a la literatura del yo de estos escritores hispanoamericanos se realiza desde un enfoque particular: el de tomar al objeto, analizarlo para encontrar sus particularidades y posteriormente teorizar sobre el fenómeno del yo partiendo de la propia naturaleza de la obra. En este proceso no se deja a un lado el bagaje teórico que se ha construido alrededor del tema del yo en literatura. Al contrario, antes de entrar de lleno a los análisis de las obras, se realiza una exploración (en el capítulo 2) sobre las teorías generadas sobre esta temática. Aunque para captar y justificar la metodología de esta tesis, primero se debe contextualizar el desarrollo teórico y crítico del yo en comparación con la producción literaria de estos autores.

La narrativa del yo ha sido estudiada con gran esmero desde la década de los setenta, una época posterior a la producción de Arlt, Hernández y Torri, cuando Philippe Lejeune publicaría sus obras que trataban sobre el tema de la autobiografía en Francia (1971), y luego sería proyectada con *El pacto autobiográfico* (1975) y sus sucesivas reescrituras como una teoría literaria más generalizante. Su enfoque clamaba ser retrospectivo, aplicable para todas aquellas obras que compartieran características específicas que el estudioso francés concienzudamente enlistaba. Sin embargo, Francia como centro, escritores consagrados como Jean-Jacques Rousseau con sus *Confesiones* como ejemplo y la creciente idea de que

² La relación de las vanguardias literarias y la producción de estos tres autores será revisada más adelante en el capítulo 5, inciso 5.1.1.

³ En *Lettres dites du voyant (Cartas del vidente)*, la carta del 13 de mayo de 1871 dirigida a Geroges Izambard, Arthur Rimbaud escribiría: “*Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu’ils ignorent tout à fait !* [Yo soy otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y burla los inconscientes, que se quejan sobre lo que ignoran por completo!]” (*Poésies* 84).

el sujeto no era uno sino más bien un simple signo gramatical, “yo”, que, en tanto enunciación, se despojaba de su identidad o diferencia, devinieron contrateorías al respecto del sujeto de enunciación de una representación literaria, dando pie a la emergencia de la escena teórica y estética autoficcional⁴ y la borradura del yo.

Cabe destacar que el eje rector de estas teorías era el estudio de obras que se presentaban como un todo consciente: la obra, concebida por un escritor y publicada con una estructura estética en la forma de una autobiografía, una autoficción o una novela (autobiográfica). La idea de unidad dejaba así en segundo o en tercer plano aquellas expresiones literarias que parecían demasiado fragmentarias en oposición un relato largo dentro de la unidad del libro. O bien las trataban de asimilar dentro de la idea de “obra de vida” de un autor, o mejor las ignoraban en tanto que durante su análisis no constituían la dominante jakobsoniana del producto estético.

Aunque más adelante se desarrollarían aproximaciones al fenómeno de la narrativa del yo en Hispanoamérica como *Acto de presencia* de Sylvia Molloy, cuya primera edición aparecería en 1991, o *La autobiografía como autofiguration* de José Amícola (2007), estas también se enfocaban en obras más o menos extensas que compartieran similitudes con las anteriores nociones teóricas, hayan sido rebatidas o desarrolladas con mayor profundidad en el transcurso de las décadas.⁵

La aplicación de esas teorías en la narrativa del yo de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri presenta numerosas dificultades que, para ser sorteadas, requiere de un replanteamiento de aproximación a estos productos literarios. Si bien, solo uno de ellos (Felisberto Hernández) elaboró relatos más o menos largos a los cuales se les pudieran aplicar

⁴ Desde el aspecto creativo: la escritura de obras que como *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky en la cual el lector habría preparado al lector en las preliminares para que entendiera cómo el yo en su novela era y no era él como sujeto al mismo tiempo. Desde el aspecto teórico: estudios enfocados a la narrativa del yo como los de Paul de Man, “Autobiography as de-facement” (1979) que incluso se prolongarían hasta 2007 y fechas posteriores a la obra titulada *El pacto ambiguo* de Manuel Alberca.

⁵ Me refiero, por ejemplo, a la noción autoficcional en donde de ser un “no ser” o un yo puramente ficcional, la identidad del autor en su enunciación pasó a ser más bien una construcción pública.

las nociones teóricas para comprobar su género como autobiográfico o autoficcional, se incurriría en un anacronismo dada la distancia temporal de su producción literaria (y su estrategia textual de por sí desfiguradora). Por otro lado, aunque las teorías autobiográficas consideran los aforismos como partículas dentro de una obra en la identificación de su género, no toman en cuenta la crónica literaria que, además de haber sido publicada en distintos momentos de manera fragmentaria, su agrupación posterior en numerosos tomos propiciaría, cada uno, una narrativa distinta del yo de Roberto Arlt. O la incidencia y las implicaciones que quedan al conformar un producto que reordena “papeles sueltos” cuyo género escapa de toda clasificación, pero su enunciación, en primera persona, es bastante clara en *Tres libros* de Julio Torri: la voz de un yo que se revela como escritor y de otro, como sujeto ficcional en un mismo espacio literario.

La producción literaria de estos autores se presenta como una agrupación de aquellos fragmentos que un escritor publicó en el transcurso de su vida (y más allá, como en el caso de la obra póstuma de Arlt y Hernández), agrupación que no siempre fue así.⁶ Es ahí, en la reciprocidad de los fragmentos independientes y la constitución no siempre completa de un todo a través de la individualidad de cada fragmento en donde surge el planteamiento⁷ de la

⁶ Con “más allá” me refiero a aquella obra autenticada de un autor que ha sido publicada, seleccionada o reunida por sus editores, deudos, críticos o cualquier otro seguidor de su estética. Casos como estos hay muchos en literatura: la reconstrucción, agrupación, ordenamiento de los papeles que escribió un sujeto determinado en una época específica para llevar esa obra al aspecto público, siempre con la franja nominal de un autor, o de alguien anónimo (que es finalmente un autor cuyo nombre ha decidido ocultar), por delante. Eso sí, acompañado las más de las veces por el nombre del editor y con la garantía de que lo que el lector está a punto de leer ha sido escrito (en mayor medida) por la mano de ese sujeto, anónimo o no, que dota de identidad al producto estético. Es por ello que algunas tendencias teóricas de la literatura han optado por ver al autor como productor más que como genio, puesto que es demasiado difícil decir que un solo sujeto ha tomado parte en la elaboración de un objeto artístico y todo el proceso necesario para hacerlo público. Aunque el objetivo de esta investigación no es el de observar el fenómeno de reconstrucción identitaria o autógrafa de una obra por una mano externa a la del autor creativo, se tiene en consideración que la autoría, en estos casos, incurre en un fenómeno al cual podría dedicarse otro estudio.

⁷ Y comienza a ser perfilada desde el capítulo 3.

fragmentación del yo como tesis de los tres autores que compartieron un periodo específico en Latinoamérica. Con lo anterior quiero decir que este procedimiento de fragmentación y publicación no fue exclusivo de estos autores, sino que se puede pensar en otros autores, como Alfonso Reyes (cuya obra es bastante vasta pero lo suficiente fragmentaria en esa exploración de géneros literarios —a excepción, quizá, de la novela larga— y que sin duda se puede encontrar narrativa del yo en algunas de sus piezas: memorias, ensayos y cuentos).

En suma, la literatura de los autores estudiados en esta investigación, su expresión del yo mediante la creación literaria, sirve para proyectar la teoría de la fragmentación a otros que compartan rasgos similares en su escritura. No sin antes examinar de cerca la obra textual, el contexto de producción y el fenómeno del yo particular en cada uno.

Para este efecto, en el capítulo uno se recupera el contexto histórico en el que fue gestada cada obra. Para sustentar la discusión se recurre a Wolfgang Iser quien señala que el repertorio, aquello que hace que una obra sea una dentro de un contexto determinado al manifestar normas sociales, históricas, contemporáneas y la tradición, es recuperable. Este repertorio es la condición de comunicación del texto. Por ello, en este primer capítulo se recupera la divulgación y las implicaciones contextuales de las obras de los tres autores, parte de su recepción durante el momento de su publicación y en décadas posteriores. Asimismo, se presta atención a aspectos paratextuales, los elementos que definen que una obra sea presentada a un lector como tal en su formato de libro, los cuales alteran o se implican en la lectura de estos textos de alguna u otra forma narrativa.

La lectura de estos autores variará, aunque una constante es segura: fueron percibidos como autores rupturistas, a pesar de no pretenderlo puramente, quizá por la calidad inclasificable de sus obras dentro del paradigma occidental sobre lo que podría ser considerado literatura en esa época. De *Aguafuertes* (1928-1942)⁸ de Roberto Arlt se recupera el soporte en el que fueron agrupadas y publicadas sus columnas en varios volúmenes que incrementarían su número a lo largo del tiempo incluso de manera póstuma,

⁸ En adelante, los años consignados entre paréntesis durante la enumeración y mención de las obras de Arlt, Hernández y Torri refiere a la primera fecha de publicación o, en su defecto, al periodo de gestación del cual se tiene registro.

además del rechazo del autor por adherirse en algunos de los dos grupos literarios de Buenos Aires, lo cual le valió el rechazo de varios escritores que eran críticos de la cultura de esa época.

De Felisberto Hernández se recupera el contexto de sus primeras invenciones, *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1928), las cuales establecen una discursividad entre los elementos que presentan al libro y su contenido en una suerte de cuestionamiento del yo y del libro mismo. Una postura estética que se expandiría y se desarrollaría con profundidad en su narrativa considerada autobiográfica (la cual es analizada en capítulos posteriores): *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1944-1965).

Por último y para cerrar el primer capítulo, se observa la forma en que fue elaborada la obra titulada *Tres libros* de Julio Torri. La cual trata de la agrupación de dos libros que fueron publicados en momentos diferentes *Ensayos y poemas* y *De fusilamientos*, 1917 y 1940 respectivamente, y que coinciden en presentar más bien relatos breves con cierta dosis de discursividad paratextual, o autorreferencial de la obra misma, además de un incidental tercer libro, *Prosas dispersas*, que solo sería agrupado y divulgado ficticiamente hasta 1964, el año de publicación de *Tres libros*, la sección que es paradójicamente la parte más autobiográfica. Para este efecto se recurre al análisis paratextual, la narrativa que produce y provoca la consignación de las ediciones y reimpressiones en las páginas legales de *Tres libros*.

Los tres autores hispanoamericanos coinciden en presentar una narrativa del yo con diferentes modalidades, la cual sería leída de distintas formas a lo largo de las décadas: como artefactos raros, inexplicables, que no podían categorizarse junto al canon genérico de la época. Y que, además, habrían de ser irrepetibles. Hay una constante perceptible en su producción: fragmentación y agrupación de estos fragmentos en un contenedor llamado libro. Esta fragmentación lleva también por referente el yo, una primera persona que aparecería en diferentes momentos a lo largo de una obra y de sus partes. Este fenómeno sería analizado más adelante (capítulos 4 y 5) puesto que se trata del móvil de esta investigación.

En el capítulo dos, sin perder de vista la obra de Arlt, Hernández y Torri, se entra de lleno a la teoría y crítica de la narrativa del yo. Si estos escritores coinciden en tocar la literatura del yo durante su creación, debería poderse explicar o, cuando menos, encontrar un hilo conductor en la teoría existente, la cual, no obstante, habría sido desarrollada en una época muy posterior a la etapa de producción de estos autores. Es en este capítulo, entonces, en donde se presenta la problemática de la teoría de la autobiografía de Philippe Lejeune, George Gusdorf en oposición a la de la autoficción de Serge Doubrovsky y Paul de Man, puesto que habrían sido gestadas en una época que llevó el lastre inicial de las vanguardias artísticas: si el yo es otro y otros, ¿entonces puede existir y presentarse ese yo? Aunque esta no es una pregunta que mueve la discusión de este capítulo, sí sería el argumento que mantendría en vilo las discusiones teorías y críticas de la narrativa del yo. Por ello, además de ahondar en las diferencias y coincidencias, se toca la discusión entre verdad, presencia y ficción a partir de estas dos vertientes teóricas. Se observa la dosis de verosimilitud que una obra llega a presentar durante el pacto de lectura,⁹ o los cuestionamientos ficcionales que pueden emitirse por parte del lector dentro de un contexto en el cual la noción de sujeto está en crisis. El capítulo cierra examinando el concepto de mimesis en los relatos del yo puesto que, a pesar de todo, la literatura siempre será una representación del mundo de forma mimética. Como diégesis o relato ya estructurado ha sido entendida como el mundo de lo posible, en donde la acción y los hechos narrados son posibles debido a que se hace constante referencia a nuestro mundo como lectores, o más bien, como seres humanos.

El capítulo tres consiste con una propuesta de aproximación al fenómeno del yo que ocurre en estos autores. Se aborda primero el rastreo metafórico de la definición de la sinécdoque, generalizante y particularizante, como tropo que atraviesa la creación en literatura. Esta relación de la parte por el todo y el todo por la parte sirve para comenzar a redondear la teoría sobre el yo que se presenta de forma fragmentaria en la obra de estos autores. La fragmentación en esta investigación comienza a entenderse como el fenómeno en

⁹ Aquél acuerdo tácito que el lector hace con el autor en tanto realiza el proceso de lectura y asimila o descarta los hechos narrados.

que aquellas piezas que han sido separadas por algún azar (editorial, histórico, social y contextual) pero que constituyen la parte de un todo es aprendido mediante la figuración de un referente durante la enunciación narrativa: la subjetividad del autor como productor de esta obra disgregada que ha sido, en el mejor de los casos, reunida en una época posterior. Así, se propone que esta fragmentación, la expresión del yo en la obra de los autores que ha ocurrido de manera paulatina, tiene el aspecto productivo por erigir a partir de estrategia literaria un método de autoconocimiento.

Esta fragmentación, sin embargo, no ocurre solamente en la textualidad, sino que incide en la extratextualidad, atravesando el umbral paratextual hasta llegar a ser parte significativa de la obra. Por ello, a manera de cierre del capítulo tres, se discurre respecto al afuera y el adentro de una obra literaria. Desde una perspectiva de esferas de análisis, se observa la forma en que la extratextualidad, paratextualidad y textualidad se implican en la significación que el lector dota a una obra literaria.

Los tres planos se encuentran en una constante transferencia, tanto del lado creativo como del crítico, puesto que en conjunto crean una narrativa que no se limita a la inmanencia del texto, sino que envuelven la descripción o categorización de este en tanto su contexto de gestación como el de lectura. La obra como texto no es solo desarrollada en su inmanencia, sino que tiene, por lo anterior, un efecto y contacto con el exterior (la extratextualidad), su contexto histórico que también dota de significados a la obra, y la cual no es solo un nivel diegético más, sino un mundo en donde las acciones repercuten y producen fenómenos en la obra y sus lectores.

El capítulo cuatro es puramente analítico de las obras de los autores. Se trata de la comprobación y la observación sobre cómo ocurre la premisa de la fragmentación del yo en cada obra de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri, y si ocurre, por supuesto. Se recupera, antes que nada, la noción de autor en relación con su contexto. Para luego poner de relieve la forma particular de la expresión del yo en la escritura de cada uno. Dada la complejidad de la trama en las obras analizadas de Felisberto Hernández, se dedica un espacio considerable a este autor.

Finalmente, el capítulo cinco redondea las propuestas que han sido planteadas en capítulos anteriores sobre la aproximación a las narrativas del yo en estos autores. En principio se reflexiona en torno a si esta literatura es una actividad puramente narcisista, para luego plantear que más allá del narcisismo se trata de un autoconocimiento en el cual cada autor, a partir de su yo, reacciona ante su contexto y abre un mundo a su lector. Se hace principal hincapié en el contexto de las vanguardias para matizar el carácter fragmentario tanto paratextual como textual de los fenómenos del yo en la obras. Pues, antes que todo, han sido creadas en la circunferencia de un periodo de experimentación del lenguaje.

Posteriormente, y con el fin de asentar la teoría de la fragmentación del yo en estos autores hispanoamericanos, se repasan dos aproximaciones teóricas que han sido enfocadas en la producción literaria de Latinoamérica: la autobiografía estudiada por Sylvia Molloy y la noción de autofiguración —propuesta de José Amícola— como construcción de identidad más que presentación pura de sí mismo. De estas aproximaciones teóricas se recuperan algunas premisas que sirven para proyectar su discusión a otras aristas como la cuestión de actitud de Molloy que ocurre durante el proceso de lectura y escritura, además de la construcción de identidad. La investigación, sin embargo, diverge de estas propuestas ya que percibe cómo ambos estudiosos examinan productos dados en su formato de libro, es decir, evitan el carácter fragmentario en que pudieran presentarse en ciertas expresiones de autores como los que se estudian en esta tesis, la cual pretende instaurar que en la paradoja misma de la fragmentación —en tanto que un sujeto se disgrega en cualquiera de las esferas de análisis— es como más bien se agrupa y constituye el yo, como identidad, contrario a un borrado de sí mismo, de ese sujeto en la escritura. Se pretende establecer que es más bien en la naturaleza de la obra (su carácter fragmentario) como se puede comprender este fenómeno del yo, en oposición a pensarlas como productos completos o acabados.

Queda por decir que en esta investigación predomina la postura de que es el lector quien dota de sentido al objeto estético. Lejos de cualquier designación genérica que pudiera limitar el análisis o incluso la mera lectura de una obra, es él quien tiene la última palabra sobre el texto pues, de la forma en que Iser, Ricoeur e incluso Genette han señalado a lo largo de sus estudios, el lector es quien dota de sentido y hace existir un texto literario en su

conciencia. Es él, distingue Ricoeur, quien refigura las representaciones en segundo grado del mundo al que nos aproximamos a través de la literatura.

Capítulo 1 — Los autores: Arlt, Hernández y Torri

1.1. De la selección de los autores.

En este capítulo se revisa principalmente el repertorio de las obras de tres autores hispanoamericanos, Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri con base en la teoría de la recepción. La documentación respecto de los tres autores es vasta. Diferentes momentos en las décadas del siglo XX aportan mayor o menor importancia a sus obras. Con la teoría de la recepción es posible reconstruir sus significaciones en la literatura de su época. Según Wolfgang Iser, toda obra literaria tiene un sustrato histórico o repertorio el cual no puede omitirse durante su interpretación. Aislarlo perpetuaría una lectura cerrada y reduciría su trascendencia más allá del estudio de su estructura.

El repertorio incorpora todo aquello que hace que una obra sea obra en un contexto determinado al incorporar en su misma expresión sin ser rigurosamente simétricos: “normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria” (“El proceso de lectura” 159). Las obras emergen y son puestas siempre en contextos distintos. Reconstruir el repertorio, de acuerdo a estas ideas, que son la condición de comunicación del texto, no se trata, señala Iser, “de la mera constatación o reconocimiento de lo conocido” (159), sino de su despragmatización de las normas familiares para comprender esa condición dada. El contexto en que una obra se ha aprehendido solamente puede reconstruirse mediante documentos que recuperan la memoria de una época. Esta memoria se encuentra por lo general en reseñas críticas, las cuales, en su momento, actualizaron los textos de los autores hispanoamericanos de manera positiva o negativa. Iser señala que un texto no existe sino luego de su actualización en la conciencia del lector, pues en el intercambio dinámico entre texto y lector no hay sino una virtualidad condicionada la cual produce efectos: “El texto se actualiza, por lo tanto, solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de lectura” (“El proceso de lectura” 149). Estos efectos o significaciones dan pauta de su existencia, por ello, anota el teórico, solo se puede hablar de obra “cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y descarnada por el texto” (149). En este sentido, la obra de arte y literaria con efectos y significados se constituye únicamente

en la conciencia del lector (149). Asimismo, este proceso de lectura se realiza con la identificación y actualización de los correlatos contenidos en una obra que ocurren simultáneos al proceso de lectura: “una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y eso significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue aprehendido” (Iser 152). Más abajo se recopila la crítica que las obras de los autores seleccionados provocaron en sus diferentes etapas de publicación, con sus pausas en el tiempo, y su proceso editorial en curso hasta llegar a su constitución como obra final.

El texto adquiere significaciones distintas a través del tiempo, el cual varía mediante las transformaciones de los horizontes de expectativas de sus lectores. En consecuencia la memoria y percepción no son siempre imparciales frente a estéticas rupturistas de la tradición. Se trata de un proceso en el cual la memoria de lo leído está en constante transformación en tanto que existe un nuevo horizonte de expectativas conforme avance la lectura. Este proceso establece relaciones contextuales con el momento que el lector vive o experimenta. Iser atiende a la “secuencia de los enunciados” que son correlatos de la situación histórica-contextual del lector (152). Sin embargo, también cabría señalar el discurso aprehendido y asimilado de una obra en otro contexto como correlato. Es así como una obra literaria, en la conciencia del lector, se nutre de dos momentos que involucran la memoria y las expectativas (retrospección y anticipación): “cada instante de lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos del texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito del texto” (“El proceso de lectura” 152), el cual es dado a partir de las cualidades inherentes del texto literario, pues en su estructura cabe la posibilidad de esta dinámica entre lector y texto, retrospección y anticipación o protenciones y retenciones.

Esta cualidad se ha definido como espacios vacíos, que consisten en las omisiones y los huecos en las historias mientras son narradas, y nutren de un “impulso dinámico” el cual provoca tensión y continuidad en el proceso de lectura. Iser señala que “cuando se interrumpe el flujo de enunciados y nos vemos conducidos en direcciones inesperadas, se abre un espacio

vacío de juego para establecer conexiones en los lugares que el texto ha dejado sin terminar” (Iser 153). En ese momento hay conciencia y ruptura de conciencia, sin embargo el lector se encarga de rellenar estos huecos para perpetuar la existencia de un texto como objeto de arte. Es en la imaginación del lector donde el texto literario se representa con base en su experiencia. Sin embargo, la experiencia no adiciona sino, más bien, reestructura la lectura en esta constante reconfiguración de expectativas o pérdida de ilusiones: “Es lo que expresan ciertos giros del lenguaje cotidiano: decimos que hemos quedado enriquecidos por una experiencia, cuando en realidad hemos perdido una ilusión” (Iser 161). Se trata de una constante reconfiguración de los elementos dados por el texto mismo.

En este sentido, el fenómeno de la literatura instauro un espacio de conciencia, el cual, apunta Iser, no es inmediatamente presente a la nuestra:

La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa por eso no sólo [...] que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo por los actos representativos del lector; la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia. (“El proceso de lectura” 164)

Ante todo, una provocación para nosotros mismos como lectores. Como se ve más adelante en esta investigación, las obras de los autores hispanoamericanos que se estudian en este capítulo presentan esta clase de provocación, la cual no solo se desvela mediante la actualización de sus contenidos, sino también a través de su formato, es decir, su presentación ante los lectores en forma de libro con toda la carga discursiva que genera.

Los objetos literarios, antes de formarse como tales, conllevan un proceso de elaboración previo al producto final el cual puede ser descrito como parte del sustrato histórico o registro editorial, ello además de la recepción y el contexto que lo rodea en una época determinada. Las intervenciones editoriales de una obra configuran una paratextualidad específica del texto literario que modifica las aproximaciones críticas de cada

lector. Por ello, como primer paso se revisa la trayectoria de conformación del libro, como medio y soporte material, de las obras de los autores hispanoamericanos: *Aguafuertes* de Roberto Arlt, y tres obras que son consideradas dentro del ciclo autobiográfico de Felisberto Hernández (*Tierras de la memoria*, *Por los tiempos de Clemente Colling* y *Caballo perdido*) de Felisberto Hernández añadida la revisión del carácter programático de sus estética en las primeras invenciones y *Tres libros* de Julio Torri.

Las obras de estos tres autores poseen una característica en común: cada una consiste en la reunión de fragmentos literarios, es decir, en la compilación de composiciones breves dispersas en otros medios, con una historia o registro de publicación previo que muestra sus transformaciones editoriales. Asimismo, los fragmentos no fueron elaborados bajo un programa que las destinaría, en última instancia, a un contenedor específico de difusión: el libro como soporte material en el formato final que ahora conocemos (las compilaciones). Podemos aproximarnos bajo la observación de un fenómeno que es previo y mantiene coherencia incluso luego de la publicación: su dispersión, disgregación, o más bien fragmentación a secas en ese ámbito editorial y contextual. En esta investigación se empleará el término fragmentación para nombrar a este fenómeno. Este indudablemente altera, modifica o predispone la lectura de las obras además de su actualización.

Este proceso de fragmentación puede encontrar una analogía inmediata con lo que ha mencionado Wolfgang Iser respecto de las novelas por entregas, las cuales trabajan bajo una técnica de fragmentación para producir interrupciones “allí donde se ha creado una tensión que presiona buscando una solución, y donde de buena gana se quiere tener la experiencia de algo que suponga una salida para lo ya leído” (“La estructura apelativa...” 140). La tensión en estas publicaciones es de otra clase puesto que se trata de la expectativa por conocer más acerca de la escritura de un autor. Así, los allegados de Julio Torri habrían animado al escritor para que compusiera más textos luego de *Ensayos y poemas* de 1922, pero no llegaría nada nuevo sino hasta 1940. Roberto Arlt, por su parte, tendría de por sí la expectativa de la columna del diario y Felisberto Hernández la generaría mediante las entregas de sus tres rarezas literarias en suma autobiográficas.

Se trataría de dar continuidad a un discurso con prolongaciones del suspenso bastante largas en el tiempo (cada que un fragmento fuera publicado hasta llegar a lo que ahora conocemos como las versiones oficiales de las obras).¹⁰ Lo anterior puede ser aprehendido solo bajo la lectura de la totalidad y la temática de subjetivación de un relato del yo puesto que la obra, como se verá, terminará refiriendo al sujeto mismo, a la identidad de su autor. Los relatos de estos escritores latinoamericanos se presentan como una mediación entre una obra narrativa y un autor histórico. La cual es distinguida en la subjetividad impresa de cada obra que el lector identifica y actualiza durante el proceso de lectura anteriormente descrito.¹¹ Wolfgang Iser menciona con claridad en “La estructura apelativa de los textos” que ese sustrato histórico o repertorio de la obra responde a manifestaciones culturales dadas a través del tiempo, las cuales determinan las diferentes prácticas de lectura:

El texto literario se leyó algunas veces como testimonio del espíritu de la época, otras como expresión de las neurosis de su autor, otras como reflejo de la situación social,

¹⁰ Por edición o versión oficial recorro a la explicación de Gérard Genette en *Umbrales*, como estudioso de la paratextualidad de una obra literaria cuando señala que “el último texto autenticado [en vida por su autor, por su editor o por el gremio de críticos y quizá especialistas del autor] se transforma generalmente en ‘el’ texto oficial de la obra, los estados anteriores no se conservan más que en calidad de variantes” (344). La edición oficial es en suma aquella destinada a la recepción de los lectores como producto editorial en última instancia.

¹¹ Como parte del pensamiento de la época de los escritores hispanoamericanos, en alguna parte de *El tiempo recobrado*, Marcel Proust, un autor cuya influencia marcaría la situación literaria del siglo XX, describe ese proceso de creación el cual consiste en la provocación de espacios vacíos para mantener el interés del lector: “En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento de sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de este, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector. Además, el libro puede ser demasiado sabio, demasiado oscuro para el lector sencillo y no ofrecerle más que un cristal borroso con el que no podrá leer. Pero otras particularidades (como la inversión) pueden hacer que el lector tenga que leer de cierta manera para leer bien; el autor no tiene por qué ofenderse, sino que, por el contrario, debe dejar la mayor libertad al lector diciéndole: ‘Mire usted mismo si se ve mejor con este cristal, con este otro, con aquél’” (263).

y sigue siendo así. No puede negarse que los textos literarios poseen un sustrato histórico. Pero el modo en que se constituye y se hace partícipe no parece estar determinado de manera exclusivamente histórica. Por eso es posible que en la lectura de obras de épocas pasadas tengamos con frecuencia la sensación de movernos en esas circunstancias históricas como si estuviésemos inmerso en ellas o como si el pasado se hiciera nuevamente presente. Las condicionantes de esta impresión radican seguramente en el texto, pero seguramente no somos ajenos como lectores a su aparición. Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores, aun cuando en la actualización de los textos predomina la impresión común según la cual el mundo abierto por ellos se hace siempre presente, por histórico que parezca ser. (134)

La hipótesis en este primer capítulo es que las obras seleccionadas de los autores poseen esa compatibilidad de actualización, tomadas no solamente en su formato de libro, sino atravesadas por la elaboración (génesis) y publicación (edición), es decir, tomando en cuenta la paratextualidad de la obra como elemento clave que da presencia a un texto y que hace que un libro sea, en el último de los casos, un libro. Las obras de los autores mencionados se publican en diferentes momentos: Las *Aguafuertes* de Arlt habían sido difundidas en el diario ilustrado *El Mundo* de Buenos Aires antes de ser editadas en dos volúmenes mientras el escritor argentino aún vivía: *Porteñas* y *Españolas* (1936), pasando —y en algunos casos omitiendo— por las diferentes ediciones (las numerosas póstumas: *Pluviales*, *Gallegas* y *asturianas*, etc.), todas ellas con una selección distinta hasta llegar a la que este capítulo analiza por tratarse de un referente actual Hermida Editores de 2015.¹² De Felisberto Hernández se trata de la reunión de textos, *Libro sin tapas* —como libro

¹² *Aguafuertes españolas* de 1936 y *Aguafuertes porteñas* de 1950 las cuales son omitidas en la compilación de 2015.

constitutivo de un tiraje bastante modesto—, previamente divulgados dentro de la publicación trimestral *La Palabra* de la ciudad Rocha de Uruguay en 1929; *Fulano de tal* data de 1925 y consiste en un libro incluso más reducido.¹³ Mientras que la obra que pertenece a Julio Torri presenta una suerte de transformación editorial —dos publicaciones previas de 1922 y 1940— antes de finalmente titularse *Tres libros* en 1964.

El lector se enfrenta a estos textos a través de su formato. En cierto modo, reflexionando en torno al sustrato histórico que mencionaba Iser. El fenómeno posterior de las obras completas, la acumulación de todos los pretextos, omite ciertos aspectos que habrían sido determinantes para las ediciones de cada época. Así, por ejemplo, *Obras completas* de Felisberto Hernández publicado por la editorial Siglo XXI (primera edición de 1983), prescindiría de un epígrafe que llevaba la primera página de *Libro sin tapas* (de 1929), el cual, de presentarse al menos junto al texto introductorio, ya en la editorial El Cuenco de Plata (2015), instaura un discurso literario distinto el cual se revisará más abajo. El soporte material que los contiene, el libro, su aspecto físico, ediciones y reediciones, todo ello es significativo para la lectura de las obras de estos autores hispanoamericanos. Se puede observar como una estrategia (autoral) que va más allá de las fronteras del corpus de una obra literaria debido a las tendencias que rodearon la creación de estos autores. Por ello, el material de trabajo no se reduce a un mero análisis del contenido, sino que revisa y atiende principalmente a los elementos paratextuales que modifican a veces directamente, otras, de manera indirecta, la recepción de una obra.

Conocer este proceso previo, las huellas históricas, el repertorio, los diferentes momentos de publicación que dotan de distintos horizontes de expectativas a cada publicación, las cuales habrían de actualizarse posteriormente durante la última obra oficial, contribuye a la interpretación de estas narrativas del yo, pues la periferia se implica en el interior de las obras. Revisar el proceso selección, compilación y publicación implica discurrir, aunque sea brevemente, sobre el carácter *a posteriori* del contenido de cada una.

¹³ El motivo de observar estas primeras invenciones de Hernández es la de aproximarse primero a la postura creativa sobre la escritura que será asumida ya como programa estético aplicado en su porción autobiográfica: *Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*.

Se trata de un aspecto de análisis que une los fragmentos hasta convertir los textos en unidades de sentido, sin omitir, sin embargo, la fragmentación misma. Esta instancia se añade al fenómeno o los fenómenos históricos del repertorio de cada obra. Es así como la fragmentación como unidad se plantea como una paradoja reforzada mediante la agrupación del formato editorial. En este sentido se puede hablar de composiciones,¹⁴ como capítulos que, aprehendida su continuidad mediante el análisis del proceso de lectura, conforman el universo ficcional, o no, en la recepción del lector: la constitución de un relato. El libro, en su condición de contenedor, se plantea entonces como una unidad de sentido, o discurso destinado a un lector modelo, cuya voluntad ha sido autoral o editorial.

Previo a la reunión, las composiciones de los autores tuvieron un objetivo específico: instaurar un espacio literario en el cual se depositaría la subjetividad del autor. El objetivo autoral, la falacia intencional, no tiene suficiente peso como para dedicar un análisis a las intenciones ocultas de cada relato. Este aspecto es más bien informativo. No obstante el cuestionamiento del yo permanece: Una subjetividad que no se clasifica solamente como ficción, sino mediante la elaboración de un relato que refiere a un yo específico, y que refiere, de igual manera, a su formato al cuestionarlo o poner las propias nociones de su existencia, de texto en el mundo, en crisis.

A este fenómeno complejo, fuera de clasificaciones genéricas, se le ha llamado autorreferencialidad de la obra,¹⁵ en la cual a las referencias personales se le suma una suerte

¹⁴ De temas y subtemas de carácter independiente, en cada obra, pretexto o entrega, en vez de lo que comparativamente sería en una novela (en la cual hay una narración, lineal o no), cuyo programa estético no habría sido ser reunidos en una antología.

¹⁵ Ver Luis Álvarez Falcón, y su ensayo “La autorreferencialidad de la experiencia estética” además del apartado “Lenguaje y literatura” de Michel Foucault en *De lenguaje y literatura*. Al discurrir sobre las diferentes formas de crítica de su época, Foucault señala: “Me pregunto entonces si no podría haber lugar, y si no hay ya ahora lugar, para una tercera forma de crítica que sería el desciframiento de la autorreferencia, de la implicación que la obra se hace a sí misma, en esta espesa estructura de repetición [se refiere al lenguaje verbal, la gramática], de la que hablaba hace poco a propósito de Homero; ¿no habrá lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designe siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje?” (89). En parte se da continuidad a esta propuesta crítica.

de discurso exterior leído a partir de los elementos paratextuales que comienza desde la enunciación de los títulos: las tres obras sostienen un discurso interno y externo que refiere a la obra en sí misma, pero que está ahí gracias al autor y la identificación de su lector mediante el proceso de lectura. Esta no solo ocurre desde el interior de la obra, sino también la periferia, la paratextualidad, puesto que, como se ha dicho, es lo que da presencia a la obra a sus lectores de su época: las páginas preliminares, los títulos, entre otros elementos.

Gérard Genette ha señalado que todo lo paratextual da presencia a un libro y esta presencia o presentación de su propio formato es apprehendida principalmente por su lector: “el texto raramente se presenta desnudo, sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*” (7). Esta prolongación debe tomarse, anota puntualmente Genette, en su sentido más fuerte: “por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro” (7). No obstante, hay que tener en cuenta que la historia del paratexto “estará sin duda rimada por las etapas de una evolución tecnológica que le ofrece sus medios y sus ocasiones, las de sus incesantes fenómenos de desplazamiento, de sustitución, de compensación y de innovación que aseguran al filo de los siglos la permanencia y, en cierta medida, el progreso de su eficacia” (Genette 18). Al fenómeno de las múltiples significaciones que un texto adquiere durante la lectura, se le añade la variedad de ediciones de un texto determinado.

Por ello, en las obras estudiadas la autorreferencialidad comienza cuando desde el interior mismo se cuestiona su soporte material a través de reflexiones breves pero puntuales de su aspecto físico, con lo cual se enriquece el discurso interior ficcional o no ficcional, autobiográfico o autoficcional.¹⁶

¹⁶ Sobre autoficción se explicará más a fondo en los capítulos siguientes.

1.2. Divulgación e implicaciones contextuales en sus obras

En este apartado se revisan los contextos en que las obras de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri fueron emitidas y leídas. En lo que respecta a su difusión y publicación, las obras de los tres autores atravesaron dificultades de divulgación similares, además de que fueron percibidos como autores rupturistas cuya época no era ajena al advenimiento de las vanguardias literarias. Es indudable que las obras de estos autores tienen un procedimiento si no idéntico, sí bastante similar el cual fue previo a su publicación y conformación como libro o dispositivo de subjetivación del lector.¹⁷

La lectura de una obra literaria conlleva un proceso de subjetivación en el cual el lector pone por encima de sus pensamientos los que han sido plasmados por el autor, no obstante, no se trata de una enajenación absoluta, sino más bien de una estimulación de las conciencias. Señala Iser que si el lector “piensa los pensamientos de otro, sale temporalmente de sus disposiciones individuales, pues acaba ocupándose de algo que, hasta ese momento, no se encontraba, al menos de esa forma en el horizonte de su experiencia. En consecuencia se produce en el lector una especie de división artificial, al acabar convirtiendo en tema algo que no es de él” (“El proceso de lectura” 163).

Se trata del libro refiriendo al libro mismo ante su espectador capturando su atención y llenado sus recuerdos: “por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la reconfiguración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible” (Iser 154). Se

¹⁷ Se recupera la noción de dispositivo de Giorgio Agamben. Luego de un recorrido terminológico que la palabra dispositivo ocupa en Foucault, Agamben en “¿Qué es un dispositivo?” define la noción como cualquier cosa que produzca subjetivación en un individuo, receptor o espectador, lector o partícipe; lo que capture, controle, sugiera ideas e incluso promueva ideologías en el sujeto (23). En la literatura, las obras han sido vistas como objetos de subjetivación. Wolfgang Iser observa a partir del fenómeno del yo y una lectura que ocurre en forma de subjetivación que, si bien “la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está ocupado por los pensamientos del autor, los que a su vez, se convierten en la condición de un nuevo ‘tratado de fronteras’. Texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una escisión en el seno del lector mismo” (“El proceso de lectura” 163).

debe pensar en estas obras como constructos literarios que provocan diferentes maneras y modos de lecturas, cuya intención, sea autoral o editorial, se añade a la representación del mundo, “La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (Iser, “El proceso de lectura” 149). Habría que fijarse entonces en el recuerdo del autor (carácter empírico e histórico), el recuerdo en la ficción y el recuerdo del lector: “es responsable la subjetiva circunstancia del lector que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto” (Iser 154). A través del proceso de lectura: “la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado” (Iser 164). El formato de los libros es sin duda la primera aproximación que el lector tiene con la obra, un aspecto que habría sido modificado en las distintas épocas de su publicación, de ahí su importancia.

En este apartado se revisan los siguientes elementos externos: el proceso o técnica mediante la periferia, los adornos de la edición física: mediante la enunciación (una suerte de juego) de su título, un epígrafe editorial que reflexiona en torno a la discusión en las páginas preliminares.

1.2.1. Aspectos de *Aguafuertes* de Roberto Arlt

Una reseña del autor de María Ángeles Vázquez en Cervantes Virtual consigna al respecto de *Aguafuertes* lo siguiente: “A pesar de ser *literatura de encargo*, se opera una transformación de su obra, debido sin duda a la experiencia personal vivida en estos países. Con las *Aguafuertes españolas* Roberto Arlt se despoja del diálogo interior para narrarnos la emoción de su encuentro con una civilización ancestral, haciendo aceptables las historias que nos narra” (s. p.). Por “transformación de su obra” debe entenderse a las publicaciones de sus obras previas. El valor inherente de *Aguafuertes* el cual radica, como se verá más adelante, en una impresión robusta de la subjetividad de su autor en diferentes lugares, “Arlt asume las formas del antiguo viajero [señala, Sylvia Saítta], las de aquel que, a diferencia del turista moderno [...], estudiaba las costumbres de los hombres de los pueblos lejanos para

describírselas a sus compatriotas” (“Narrar y describir”, Cervantes Virtual).¹⁸ Durante el análisis, se elige *Aguafuertes* por este carácter identificado por Ángeles Vázquez y los comentarios posteriores realizados por la crítica luego de su publicación.

Tal y como ha sido mencionado anteriormente, este libro debe verse como un constructo literario, puesto que se trata de fragmentos previamente publicados en la página 5 del diario *El Mundo* matutino de Argentina editado en la Ciudad de Buenos Aires por la editorial inglesa Haynes y publicado por primera vez en abril de 1928; fragmentos que reunidos posteriormente elaboran la visión personal de su autor en determinadas geografías, cuyo estilo es propio de, en palabras de Roberto Arlt, “redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana” (Arlt, *Aguafuertes* 21). Esta ha sido cuando menos la lectura de la crítica posterior (ver Saítta, “Roberto Arlt en sus biografías” y *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*). Así, en la solapa de la segunda edición de *Aguafuertes porteñas* de 1950 por editorial Futuro se menciona: “Como las crónicas de Payró, de Fray Mocho, de Félix Lima, los retratos de Arlt configuran toda una época de Buenos Aires, documentan un paisaje, hacen historia. A ellos habrá de volverse cuando se quiera componer a través de los matices de lo cotidiano los perfiles de la sociabilidad porteña en la década del 30 al 40” (Solapa). De tal forma que, al menos para la publicación de los cincuenta, esta obra de Arlt se ha leído como una extensión de la realidad.¹⁹

Una edición reciente de *Aguafuertes*, 2015, compilada por Toni Montesinos, consiste en la suerte de revisión, adición y culminación de numerosas versiones anteriores. Esto es debido a que el libro se compone de una recopilación póstuma de fragmentos que dan continuidad y mantienen el discurso previo (cronológico y topológico —en el sentido de agruparse o compilarse temáticamente por un lugar en común—) que su autor hubiera pretendido en una primera edición de *Aguafuertes españolas* en 1936. O cuando menos eso es lo que su compilador póstumo, Toni Montesinos, menciona en su introducción a la obra:

¹⁸ En estas transformaciones de su obra, los textos que fueron publicados a diario, se percibe un cambio o maduración del estilo.

¹⁹ Lectura que es revisada durante el capítulo 4.

El lector podrá comprobar lo dicho [las impresiones de una sociedad española de los años 30] en el presente volumen, el primero en reunir en España un número amplio de las aguafuertes que el escritor publicó a raíz de su viaje europeo, incluyendo, respetando la disposición de las propias *Aguafuertes españolas*, editadas en 1936,²⁰ con los veintitrés textos que el autor dividió en tres apartados: “Cádiz”, “Marruecos” y “Granada”, solo tres años después de seleccionar sesenta y nueve de las casi mil aguafuertes que lleva escritas hasta ese momento para el volumen *Aguafuertes porteñas*”. (30)

La edición de Toni Montesinos, no es, pues, arbitraria sino da continuidad a las anteriores ediciones y compila 134 textos en cuestión.²¹ Luego de los apartados de la primera edición, Montesinos compila “Aguafuertes Gallegas” (187-264), “Aguafuertes Asturianas” (271-290), “Aguafuertes Vascas” (295-416), “Aguafuertes Madrileñas” (423-514), y “Artículos sobre España desde Argentina” (523-539). *Aguafuertes porteñas* habrían sido omitidas por obvias razones temático-geográficas.

Como elementos que afectan la recepción inicial de esta obra, habría que atender a los siguientes puntos. Primero el capricho editorial de la edición o el editor, resalta en versales y en la anteportada (página 3) que se trata de una obra de “NO FICCIÓN” debajo de un epígrafe de *El jardín de Epicuro*, “¡Extranjero, aquí estarás bien: el placer es el fin supremo!” Esto que podría ser tomado como un elemento externo al contenido del libro, no lo es, ya que al tratarse de un aspecto del contenedor (que presentaría posteriormente el libro de autoría de

²⁰ La primera edición se imprimió en los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.

²¹ Montesinos incluye un listado bibliográfico al final de su “Introducción” de las ediciones en las cuales basó su selección de *Aguafuertes*. Cito a continuación las obras cuyo autor es Roberto Arlt en todos los casos: 1) *Aguafuertes españolas*, presentación de Mirta Arlt, Buenos Aires: Fabril Editora, 1971; 2) *Aguafuertes españolas*, prólogo de Rita Gnutmann, Madrid: La Página Ediciones, 1993; 3) *Obras, tomo II. Aguafuertes*, prólogo de David Viñas, Buenos Aires: Losada, 1998; 4) *Aguafuertes gallegas y asturianas*, compilación y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Losada, 1999; 5) *Aguafuertes Madrileñas. Presagios de una guerra civil*, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Simurg, 2005; *Cuentos completos*, prólogo de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas, Madrid: Losada, 2002.

Roberto Arlt a partir de la página 38, luego de la introducción), condiciona su práctica de lectura al emitir un juicio como de diario de viaje, diario íntimo o impresiones en relación con su título: las aguafuertes. Cabe mencionar la recepción que Sylvia Saítta recuperó en “Roberto Arlt en sus biografías”: la deducción de sus lectores por encontrar las inmaculadas huellas del sujeto en sus escritos. Los comentarios que Saítta recupera son respecto a otras obras de Arlt que se instauran (por indicativos editoriales y genéricos) dentro de la ficción, los comentarios ven un “extremo vínculo entre la literatura y la vida [del autor]” (135). Señala al respecto de la biografía de Larra: “el libro de Larra inaugura la lectura de la literatura de Arlt en términos biográficos y la explicación de su vida a través de su ficción” (134). No resulta descabellado pensar que la línea editorial de Hermida incluye o da por sentado ese lastre genérico para prologar y predisponer al lector en esta dirección de literatura vida. El pie de portadilla es esclarecedora de este fenómeno:

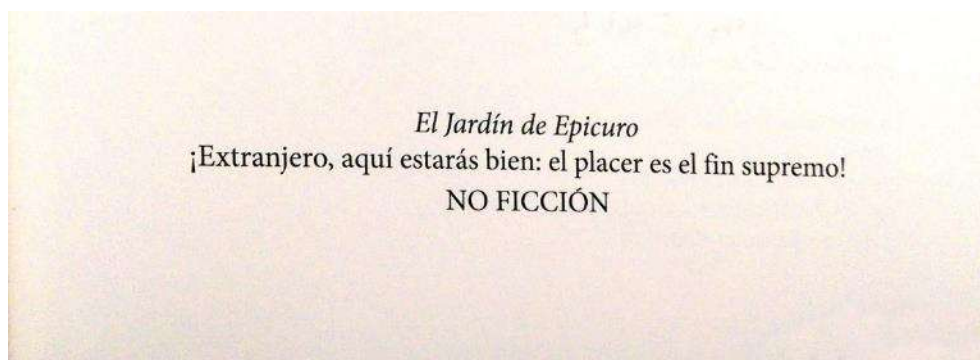


Figura 5. Pie de portadilla de *Aguafuertes*, Hermida Editores, 2015.

La definición misma de “Aguafuerte” como técnica artística y pictórica arroja mayor expectativa del contenido al ser, luego, particularizado por el elemento sintagmático “españolas” en el título. Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), el aguafuerte tiene cuatro acepciones: “1. m. Disolución concentrada de ácido nítrico en agua. Era u. t. c. f. // 2. m. grabado al agua fuerte. Era u. t. c. f. // 3. m. o f. Lámina obtenida mediante el grabado al agua fuerte. U. menos c. f. // 4. m. o f. Estampa hecha con un aguafuerte (l lámina). U. menos c. f.”, las cuales en conjunto, refieren a la técnica de grabado o al grabado en sí. En esta dirección, el “grabado al aguafuerte” también es definido por la

RAE como: “1. m. Procedimiento en que se emplea la acción del ácido nítrico sobre una lámina cubierta con una capa de barniz, en la cual se abre el dibujo con una aguja hasta dejar descubierta la superficie metálica, y, después que el ácido ha mordido lo bastante, se quita el barniz con un disolvente”. Es esta impresión ácida, corrosiva, la que su título sugiere con respecto a los textos que agrupa. Por ello se encuentra adscrita a esta tendencia de lectura y recepción de los años cincuenta.

Resulta innegable que como primer elemento paratextual, y en su función no siempre codependiente de “designar, indicar el contenido y seducir al público” (Genette, *Umbrales* 68),²² carga su significado con la técnica pictórica. El título *Aguafuertes* condicionado la lectura de la obra mediante el conocimiento previo de la técnica plástica, evoca esta noción de estampa, impresión fuerte, ácido sobre el metal, que se ve reflejado en la forma y el contenido: fragmentos breves sobre acontecimientos e impresiones diversas que el autor escribió durante su visita a lugares específicos (y mandaba a publicar en el diario *El Mundo*). Sin embargo, alterados por la memoria y las licencias que el autor se toma a la hora de elaborar textos literarios. Fragmentos disjuntos, que reunidos por un tercero (los compiladores y la supuesta venia del autor en 1936, la cual habría sido prolongada hasta 2015), además de añadir otras composiciones de Arlt, culminan por elaborar una obra la cual se mantiene por los indicativos paratextuales como poseedora de la subjetividad de un autor y su tiempo. Pero esta lectura ocurre cuando se atiende de manera superficial (un asiduo lector revisa o pasa la vista por ese pie de página “NO FICCIÓN” y da por sentado su clasificación genérica) o profunda (un análisis de esas palabras junto al epígrafe y el título da cuenta de la intención bien articulada entre continente y contenido). Pues ¿hasta qué punto esta hipótesis resultaría verdadera, qué implicaciones tendría con su época? Quizá se

²² Según Genette el título agrupa el cuerpo de la obra al nombrarlo; sus funciones principales, señala: “parece haberse establecido una especie de vulgata teórica que Charles Grivel formula aproximadamente como sigue: 1. identificar la obra, 2. designar su contenido, 3. poner de relieve, y que Leo Hoek integra en su definición de título: ‘Conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público’” (68).

comprueba con el carácter biográfico y testimonial que se dota a cualquier clase o edición de *Aguafuertes*.

En esta misma dirección por leer la obra de Arlt como una de no ficción, los historiadores Martín Oliver y Enrique Fraga se valdrían de las *Aguafuertes porteñas* para reconstruir una temporalidad de Buenos Aires de 1928. Aquí la obra obtiene el papel de testimonio. *El Mundo*, un matutino denominado “diario ilustrado”, lanzado el 3 de abril de 1928. Predominó la imagen en el tabloide, por ello se entiende que la narrativa en las “Aguafuertes” de Roberto Arlt estén cargadas de imágenes visuales. Señalan:

El flamante tabloide porteño se mantiene en sus trece y el predominio de la imagen sobre la palabra se instala como norma. Por eso, hasta lo que se escribe tiene que producir imágenes. Para sostener este concepto, los artículos de un escritor de 28 años, llamado Roberto Arlt, que pronto empiezan a circular, son bautizados como “Aguafuertes”. (Cap. 7)

En su época, Roberto Arlt no habría sido bien recibido por sus colegas escritores. Constantemente era excluido de los círculos eruditos debido a supuestas carencias ortográficas, o más bien, era reprimido por lo coloquial de su escritura. Esto ha sido visto por otros autores más bien como un autoaislamiento, sin embargo. Montesinos en su introducción a *Aguafuertes* de Arlt recupera las opiniones personales que Bioy Casares y Borges tenían del escritor:

“Era un malevo desagradable, extraordinariamente inculto”, “Era un imbécil”, “No servía para nada”, le dijo Borges a Adolfo Bioy Casares —según este anotó en sus diarios distintos días—, además de calificarlo de “muy ingenuo”, de llamarle “comunista” se supone que a modo de insulto, y llegar más lejos aún, por parte que nos toca aquí, al indicar que sus colaboraciones en *El Mundo* se las reescribía algún compañero —Onetti afirma que era frecuente que le corrigiera sus errores ortotipográficos el director, Carlos Muzio Sáenz-Peña. (*Aguafuertes* 26)

Por su parte, Francis Korn y Martín Oliver dan cuenta de este autoaislamiento durante el recuento de los sucesos acontecidos en Buenos Aires de 1928. Recuperan el contexto de creación de un grupo de intelectuales que participara en la política, el cual tendría mayor acto de presencia mediante la difusión de las publicaciones periódicas de 1927 a 1928 para apoyar la candidatura presidencial del radical Hipólito Yrigoyen. Lo hacen a través de la recuperación de notas de la prensa periódica. Resulta de gran valía observar la una nota del 20 de diciembre de 1927 publicada en la cuarta página en *Crítica* que ambos historiadores destacan:

Ha sido gratamente recibida en las filas yrigoyenistas la noticia de la constitución de un centro de escritores, poetas y cuentistas de la nueva generación, que en política actuarán en esa tendencia. En la asamblea efectuada en la secretaría provisoria, Avenida Quintana 222, se acordó designar esta entidad con el nombre de Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes y fue elegida la siguiente Comisión Directiva: presidente, Jorge Luis Borges; vice presidente, Leopoldo Marechal; secretario, Enrique González Tuñón; secretario de actas, Nicolás Olivari; tesorero, U. Petit de Murat; protesorero, Francisco López Merino; vocales: Macedonio Fernández, Carlos Mastronardi, Santiago Ganduglia, Raúl González Tuñón, Sixto Pondal Ríos, Roberto Arlt, Francisco Luis Bernárdez, José de España, Suárez Calimano, Antonio Ardisono y González Trillo. (“Por Yrigoyen en La Ópera”, Cap. 1)

En este grupo destacaba el nombre Roberto Arlt, no por su grado de intelectualismo, sino porque había sido más bien encajado a la fuerza entre Sixto Pondal Ríos y Francisco Luis Bernárdez. Una situación incómoda que el escritor de *Aguafuertes* corregiría al día siguiente. Korn y Oliver consignan la nota del 21 de diciembre de 1927 de *Crítica*:

Con motivo de haberse constituido el Comité Yrigoyenista de Jóvenes Intelectuales, ha sido incluido entre los miembros de la comisión el señor Roberto Arlt, quien

dirigiéndose a este diario nos ha manifestado: 1° Que no siendo intelectual, no puede pertenecer a tanpreciado comité. 2° Que no interesándole actuar en política considera superfluo dicho nombramiento. (Cap. 1).

Por supuesto, señala Oliver, que “la eliminación de Arlt [podría] disminuir la cantidad de entusiastas en la lista de jóvenes escritores” (Cap. 1), sin embargo sí se da cuenta del alineamiento político de Roberto Arlt, por lo menos en esa etapa turbulenta de Argentina de finales de la década de los 20.

Los protagonistas, según los historiadores, son los barrios de Buenos Aires y el comportamiento de sus arquetipos humanos. Para ello se requería de gran observación, instinto y un “saludable espíritu etnográfico” (Oliver y Fraga). Recurren a la aguafuerte del 20 de septiembre de 1928, “El placer de Vagabundear” para describir el proceso de escritura de Arlt. La acumulación de imágenes visuales, fundamentadas en el epíteto figurativo muchas veces contradictorio pero siempre de acumulación y amplificación de una visión áspera del arrabal. El abigarramiento de imágenes visuales en el matutino ilustrado se juntaba con la expresión literaria del “más contemporáneo de nuestros escritores [argentinos]”, señalaría Piglia, pues “la cultura de masas se apropia de los acontecimientos y los somete a la lógica del estereotipo y del escándalo. Arlt convierte ese espectáculo en la materia de sus textos. Sus relatos captan el núcleo paranoico del mundo moderno: el impacto de las ficciones públicas, la manipulación de la creencia, la invención de los hechos, la fragmentación del sentido, la lógica del complot” (Piglia, *Formas breves*, “Un cadáver sobre la ciudad”). Tal y como la técnica pictórica del aguarrás.

Para concluir con esta contextualización de la obra que ocupará gran parte de nuestros razonamientos en esta investigación, se puede decir que tanto lectores contemporáneos como actuales conservan una práctica de lectura testimonial de *Aguafuertes*. Las aproximaciones son las de una obra-umbral, una puerta de acceso al día a día de la subjetivación de su autor, Roberto Arlt. Se deja a un lado, durante este proceso, la pregunta de verificación, de veracidad de los hechos relatados en esas aguafuertes e, incidentalmente, cada nueva

agrupación (póstuma, por supuesto) culmina por prolongar ese relato de sí mismo con nuevas combinaciones, que más adelante tomaremos como organizaciones narrativas.

1.2.1. Aspectos de la obra de Felisberto Hernández

A continuación se revisan dos obras de las primeras invenciones de Felisberto Hernández, *Libro sin tapas* y *Fulano de tal*. El motivo de esto es plantear una suerte de estética que se expandirá a sus relatos posteriores: la autorreferencialidad, cuando el libro se refiere al libro mismo y en ocasiones cuestiona algún aspecto de sí mismo. Como exponentes de la autorreferencialidad literaria, estas dos obras breves comenzaron por cuestionar principalmente su formato de libro. Más adelante se revisará *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* como tres obras que no solo ponen de relieve la fragmentación del sujeto en la literatura mediante un quiebre paratextual, sino desde el interior del texto mismo, ya como programa estético autoral que pretende atravesar la paratextualidad hasta llegar a la textualidad.

Libro sin tapas se trata prácticamente de un libro que no tiene tapas. La primera edición consigna en la portada un epígrafe del todo significativo: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (en Corona Martínez 41; Hernández, *Narrativa* 81). Y efectivamente eso es lo que sucede o sucedió al momento de compilar esta edición en el volumen 1 de las *Obras completas* de Felisberto Hernández por Siglo XXI: “*Libro sin tapas*” es agrupado indistintamente en el índice en la sección de “Primeras invenciones” al lado de “Fulano de tal”, “La cara de Ana” y “La envenenada” (páginas 9 a 94). Cabe señalar que este primer volumen compila, además de “Primeras invenciones” dos publicaciones adicionales (esto se infiere a partir de la organización del índice, pues son solo tres secciones con subsecciones en las cuales se encuentran las mencionadas anteriormente), son: “Cuentos y fragmentos publicados” y “Por los tiempos de Clemente Colling”. A este respecto Corona Martínez en su ensayo “*Beginnings* de Felisberto Hernández” pregunta puntualmente sobre una especie de reducción del valor de la obra del escritor Uruguayo: “¿qué ha pasado con toda su literatura inicial, incluyendo y expandiendo

el concepto para recuperar el conjunto de las llamadas ‘primeras invenciones’, tal como lo hemos heredado de la crítica precedente, que tendió a englobar las publicaciones anteriores a *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) en un único período de escritura?” (20).

Al igual que la producción de Julio Torri y Roberto Arlt, *Libro sin tapas* es un constructo literario: piezas o fragmentos previamente reunidos que agrupados producen una unidad de sentido particular, en este caso, de aparente incoherencia, o en palabras de Laura Corona: “La tendencia a la multiplicidad dispersa se repite, como vemos, en el caso de la segunda obra, *Libro sin tapas*. Debemos señalar que ambos textos ponen en primer plano una —al menos en apariencia— superficial falta de composición como ‘libros’, por ese carácter de acopio desordenado y de gran disgregación que parece sustentarlos” (25). Pues cabe señalar que sus características técnicas se trataba más bien de un folleto: entre 36 y 46 páginas en pequeño formato, 12.8 x 17.5 cm (José Pedro Díaz en Corona Martínez 15).

En *Cervantes Virtual* se reseña lo siguiente al respecto de *Libro sin tapas*: “Recoge este volumen una serie de piezas editadas previamente en *La Palabra*, una publicación trimestral que dirigía el periodista Carlos N. Rocha. La hemerografía del ciclo revela que sus escritos principales ocuparon la página 3 de los números 64 (27 de abril de 1929), 66 (3 de mayo de 1929) y 67 (7 de mayo del mismo año). Al recurrir a tan humilde fórmula editorial este *Libro sin tapas* pertenece a una edición de folletos que apareció en tipografías de caja, y de la cual forman parte [las otras obras agrupadas en la sección de *Obras completas* volumen 1, ‘Primeras Invenciones’]” (“Obra. Libro sin tapas”). Gracias a un estudio cuantitativo realizado por El Programa Interamericano de Información Popular de la American International Association, en 1966 titulado *La prensa del interior del Uruguay*, se sabe que la publicación trimestral fue difundida en la localidad Rocha desde su fundación el 3 de enero de 1920 (*La prensa...* 79). Asimismo, los redactores de *La Palabra* fueron únicamente dos: Carlos N. Rocha (también director y propietario) y Andrés Vilizzio Fello. Su número de páginas promedio fue de 4 y el tamaño de la publicación era de 51 x 34 cm. Un dato del todo relevante es el promedio de ejemplares de edición, el cual consto de 1250. De igual manera, el dato que arrojaría mayor noción de su difusión consiste en el número de suscriptores que recupera *La prensa del interior de Uruguay* con un total de 100 suscripciones. Todo lo

anterior sirve para dar cuenta de la significación de las palabras “humilde fórmula editorial” que el redactor anónimo escribiera en la reseña de *Cervantes Virtual*, pues es bastante evidente que tanto el periódico como su edición y compilación posterior en un libro prácticamente sin forros tuvo una difusión muy limitada.

Laura Corona Martínez emite una visión en la cual recupera el valor de las primeras obras tratadas en apariencia de manera insustancial o como pre-textos que serían desarrollados posteriormente. Sin embargo, es al contrario:

Fulano de tal y Libro sin tapas, las primeras publicaciones de Felisberto Hernández de la década del veinte, anuncian desde sus títulos una literatura *des-autorizada, desencuadernada*. Este último término, tomado del estudio de Julio Prieto (2002), nos permite sugerir, con ese adjetivo tan rápidamente “apropiado”, algo casi literal: el segundo libro de Felisberto lleva por nombre propio algo que designa más bien una plaqueta; se exhibe semidesnudo, abierto, precario: expuesto a una falta *como libro*. Esos atributos —lo *desautorizado*, lo *desencuadernado*— ayudan sin embargo a revelar otras cualidades de la literatura hernandiana, que se extienden y dan sentido a la totalidad de su obra, pero que se encuentran *fuertemente ancladas a la forma particular de estos comienzos*; atributos, entonces, mayores y distintivos. (Corona Martínez 16)

Con estos estudios se puede anticipar que el carácter de la obra de Felisberto sobre el yo comienza en el exterior, en sus primeras publicaciones, para luego discurrir en el interior de sus obras, en la textualidad.

Voltear la vista a esta publicación reducida y particular, y atender principalmente al hecho intencional de haber omitido los forros además del epígrafe editorial que justificaría esta condición, arroja luces sobre el elemento más importante que su autor pretendió enfatizar: el contenedor mismo, el libro. Pues tal y como anotó Frédéric Barbier al discurrir sobre los libros incunables y su eventual presentación sin tapas: “El libro que salía de las prensas entonces era sin duda —como lo clasifica Laurent Pinon— un ‘producto

semiacabado’, ya que los mecanismos tradicionales que permitían localizar las grandes articulaciones del texto” (118), el libro de Hernández había sido intencionalmente publicado incompleto. Su *Libro sin tapas*, sin tapas, fuera de limitantes económicas que se volvería triviales luego de su difusión, y habrían de ser omitidas en las obras completas, se dotaría de significado a través del epígrafe.

En una suerte de evidente juego y enunciación a partir de su título en relación con su formato, Felisberto Hernández establece un discurso propio de la época (si se quiere), dado el devenir de las vanguardias literarias,²³ entre el continente y contenido (pero también el lector) que no puede ser obviado. Más bien este discurso debe ser ampliamente recuperado para analizar su obra contigua: *El caballo perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling* y *Tierras de la memoria* (este último de por sí inconcluso y más fragmentario), relatos en los cuales la memoria juega un papel crucial y va más allá de un narcisismo literario, pretendiendo exceder sus fronteras físicas conociéndose a sí mismo mediante técnicas de desdoblamiento, desarticulaciones y ambigüedades del yo en la enunciación.

Pero ahora se debe dar paso a la recepción de la obra de su autor. Para este efecto, se consignan algunas cartas que discurren en torno a las tres obras del ciclo autobiográfico de Hernández. Ciertamente, menciona Ignacio Bajter, “La correspondencia recibida por Felisberto Hernández puede tomarse como secuencias de una biografía en negativo” (359). Se prefigura que los comentarios de la época de los cuarenta son sobre el contexto en el cual el yo se descubre mediante el pasado, los recuerdos y la memoria. Hernández tiene una

²³ Anota Eduardo Espina, al percibir la vanguardia como un acto de disidencia en el Uruguay de los años 20 que “lo nuevo horrorizaba a los uruguayos. De allí que toda postura de vanguardia haya sido rechazada (más implícita que explícitamente) como una amenaza para el *statu quo* de una sociedad seguidora por excelencia de los rituales de la tradición y de la complacencia, de lo ya conocido y aceptado” (“Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia” 35). Más puntualmente, Espina enfatiza la cualidad vanguardista de la obra del escritor uruguayo: “la obra de Hernández marca así una de las pocas rupturas con el positivismo racionalista y secularizante que se había arraigado en la sociedad uruguaya desde la prevalencia del batllismo como fuerza política redentora. Su prosa es un faro de novedad que ha resistido las pruebas del tiempo.” (40)

recepción considerablemente exitosa en las publicaciones periódicas y el mundo intelectual de estas décadas.

Carlos Mastronardi (poeta argentino) escribe un elogio crítico sobre *Por los tiempos de Clemente Colling*, distingue la temática tratada en el relato sobre el tiempo, la memoria y el recuerdo, además de la figura central: Colling: “Ud. especula delicadamente con el tiempo, incansable y profundo manantial de poesía. De nobles caducidades se prestigian los libros proyectados hacia el pasado. El sentimiento de lo irrecuperable puebla nuestra intimidad de tenaces fantasmas y, al inquietarnos con esas presencias que tenemos y al mismo tiempo no tenemos, nos mueve a expresar en términos de arte tan dramática oscilación. Claro está que dicha «materia» debe encontrar su forma, su estilo, para alcanzar el nivel artístico. En su libro coexisten la rica temática y los medios adecuados, felices. [...] Ud. sabe recordar, vale decir, sabe internarse en el misterio crónico, eje de toda creación literaria de alta dignidad y de profundos ecos. Le interesa el simpático Colling, entre otras causas, porque, al rescatarlo en el tiempo, con gran intensidad tiende a rescatarse Ud. mismo.” (Mastronardi en Bajter 369) [Cita adicional, sobre la proyección del pasado personal hacia el futuro: “La infancia es una de las «constantes» literarias de nuestro tiempo. Desde Rousseau hasta Proust, y también después (pienso en A. Fournier y en nuestra Norah Lange), el pasado personal ha demostrado tener mucho porvenir.” (369) Respecto a la carta, Bajter menciona que se basa en un artículo publicado en *El Plata*, una fuente que habría de buscarse posteriormente: “Esta carta basa el “juicio literario” de Carlos Mastronardi sobre Felisberto en *El Plata*, 16 de diciembre de 1943. Es fundamental por las cualidades de observación y por el lugar en las ideas sobre la literatura —aquí esbozadas— en que coloca a Hernández (370)”.

Bajter anota puntualmente: “Felisberto Hernández plantea la *continuidad* como problema desde sus primeros textos, fragmentarios, y lo hace hasta el final, con “Diario del sinvergüenza”. La escritura es vista —se puede simplificar— como corte, interrupción, incluso mutilación del *percepto* que en la conciencia es continuo, fluido.” (370).²⁴ Otra nota

²⁴ Algo que habría de corroborarse posteriormente: “Lo que Mastronardi comenta acerca de la “identidad interior” es parodiado por Macedonio Fernández en “Autobiografía” (Gaceta del Sur 3, Rosario: 1928), un texto que los lectores tendrán a la vista en la edición de Losada de Papeles de Recienvenido (1944): “El Universo o

por considerarse respecto al contexto de las ideas y los temas de la memoria y el yo proyectado ante los demás: “Lo interesante es que Mastronardi ve que al rescatar a Colling, Felisberto se rescata a sí mismo. El poeta piensa en 1943 que el regreso al pasado, con la infancia como tema, tiene porvenir, y acierta. Mastronardi “traduce”, transfiere ideas que a principios de los 40 comienzan a edificar el tiempo que viene” (Bajter 371).

León Benarós también comenta sobre una cierta “teoría finísima del recuerdo” que atraviesa la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling* (ver Bajter 371 y ss.). Se menciona la publicación en *Nosotros* (donde se proyecta una nota de Benarós respecto a la literatura de Hernández) y *Sur*, en la cual se sugiere el escritor Uruguayo publica: “Sigo sus cosas en Sur. No deje de escribirme” (Benarós en Bajter 372).

En agosto de 1975, Juan Carlos Onetti, anota al respecto de uno de sus primeros libros, *La envenenada*, haciendo notar la rareza del encanto de Felisberto Hernández: “el autor no se parecía a nadie que yo conociera; porque me contaba su reacción, sus sensaciones ante la muerte. Y era difícil —e inútil— encontrar allí lo que llamamos literatura, estilo o técnica. Para resumir, era necesario desgastar otra vez la maltrecha frase: un alma desnuda.” (28). Onetti lee en las primeras obras de Hernández al autor dentro de sus textos, no obstante remarcaría su carácter inocente o *naïf* en su creación literaria: “Después publica *Las hortensias*, ya con calidad literaria aceptable para el público, pero alargado sin necesidad o por empeño en la inocencia. [...] Pero había un círculo que lo admiraba, exageraba, protegía y a veces ejercía mecenazgo. De allí surgió, para Felisberto, el adjetivo *naïf*. [...] Es que por entonces ya le habían hecho saber que era un *naïf* y estaba condenado a seguir siéndolo” (29).

David Huerta, ya en una época más cercana, en el prólogo a *Obras completas* editadas por vez primera en Siglo XXI en 1983, incluye a Felisberto dentro del género fantástico mediante una enumeración: “La literatura fantástica ha tenido en la región del Río de la Plata uno de sus territorios privilegiados. Baste recordar estos nombres: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Macedonio Fernández,

Realidad y yo”, así empieza, “nacimos el 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí, y en una ciudad de Buenos Aires.” (Bajter 371)

Felisberto Hernández... [...] Hernández constituye uno de los vértices del triángulo fundador de la moderna prosa narrativa del Uruguay, junto Juan Carlos Onetti y Francisco Espíndola” (3). A pesar de esas palabras, Huerta continúa con el discurso instaurado por Onetti de *naïf* respecto a Felisberto Hernández con su literatura: “La biografía del pianista fabulador es, al mismo tiempo, la historia secreta de un hombre aññado, glotón, caprichoso, hondamente sensual, que se enamoró muchas veces, tuvo varias amantes y “novias” y dejó en la memoria de sus amigos y conocidos un verdadero mosaico de imágenes contradictorias. ¿Era consciente del valor de su literatura? ¿No estaba escribiendo con la extraña y sesgada conciencia de quien se sabe un clásico para el futuro? Hay quienes afirman que le hubiera importado más ser reconocido como intérprete musical o como compositor, aunque en este último campo —la composición— apenas probó las armas, con media fortuna. Está fuera de duda, sin embargo, que pese a todo puso toda su pasión y toda su inteligencia en las narraciones maravillosas que dejó.” (3-4).

En general *Caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* fueron bien recibidos por la crítica de los 40 en la escena literaria (difusión) de Uruguay. La recopilación de cartas de Ignacio Bajter da prueba de ello. Podría decirse que su público estaba abierto a los cambios que las vanguardias literarias proponían en Uruguay. A diferencia de Arlt, en quien la vanguardia parecía más bien un grupo al que solo tenían acceso los llamados eruditos, Felisberto Hernández elaboraría una estética rupturista de sí mismo y de su contexto.

1.2.3. Aspectos de la obra de Julio Torri

Tres libros se compone de la compilación, tal y como el título del libro enuncia, de tres libros conformados a partir, e iterativamente, de la reunión de un cierto número de textos breves. Es en sí la antología de tres antologías: la primera publicación, *Ensayos y poemas*; la segunda, *De fusilamientos*; la tercera, *Prosas dispersas*. Un lector de *Tres libros* de los años veinte difiere totalmente de uno de principios del siglo XXI. Si bien las ediciones son escasas, la obra circuló en diferentes públicos por medios distintos. Las constantes ediciones añaden

más información, o modifican la ya contenida en las obras de ficción. Estas modificaciones pueden ser incluso tan variables que lo que antes pareciera muy claro como ficticio, ahora, los lectores de otra época, toman como reales, o más bien encuentran huellas de realidad, golpes de verdad en las obras literarias de los escritores.

Por las investigaciones del canadiense Serge I. Zaitzeff en *Julio Torri y la crítica*,²⁵ y a la edición crítica de la obra *De fusilamientos* publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana a cargo de Elena Madrigal, se sabe que *Ensayos y poemas* tuvo dos ediciones: la primera en 1917, la segunda en 1937; mientras que el libro titulado *De fusilamientos* fue publicado por primera vez en 1940 por Casa de España, en México. Todos los textos que componen ambas obras habían salido a la luz en publicaciones mexicanas como *Novedades*, *Nosotros*, *Vida Moderna*, *El Mundo Ilustrado*, *La Nave*, *Azulejos*, *El Herald de México*, entre otras de largo y corta duración. Es decir que los textos breves²⁶ antes de ser reunidos en la edición de 1964, habían sido pensados como pequeñas estampas independientes difundidas en un medio similar pero totalmente distinto al libro.

Este registro se encuentra de manera condensada y con una errata en la página legal de la reimpresión de 1981 de *Tres libros*:

²⁵ (Ver “La elaboración artística en Julio Torri” 87-96).

²⁶ El mayor ocupa apenas ocho páginas de tamaño media carta con márgenes generosos de aproximadamente 2.3 cm perimetrales.

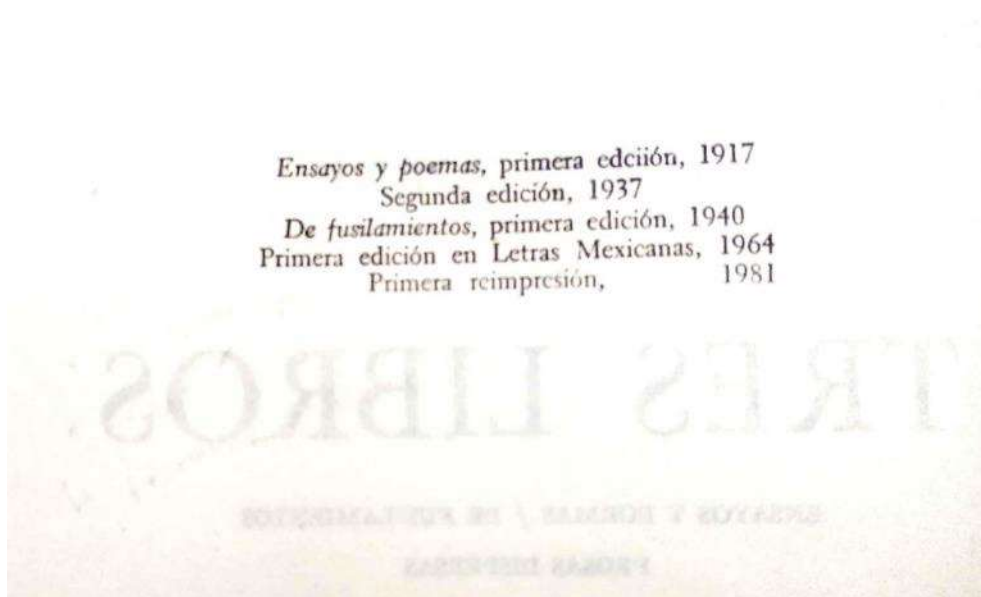


Figura 1. Página legal de la reimpresión de 1981 de *Tres libros* de Julio Torri editada por el Fondo de Cultura Económica.

El valor de esta página, sin embargo, radica en que están consignadas todas las fechas de las ediciones y reimpresiones posibles y previas a 1981, aunque los nombres de las editoriales han sido omitidos, por razones legales y de publicidad, pues solo se incluyen los para entonces nuevos derechos reservados del Fondo de Cultura Económica al pie de la página legal de 1964:

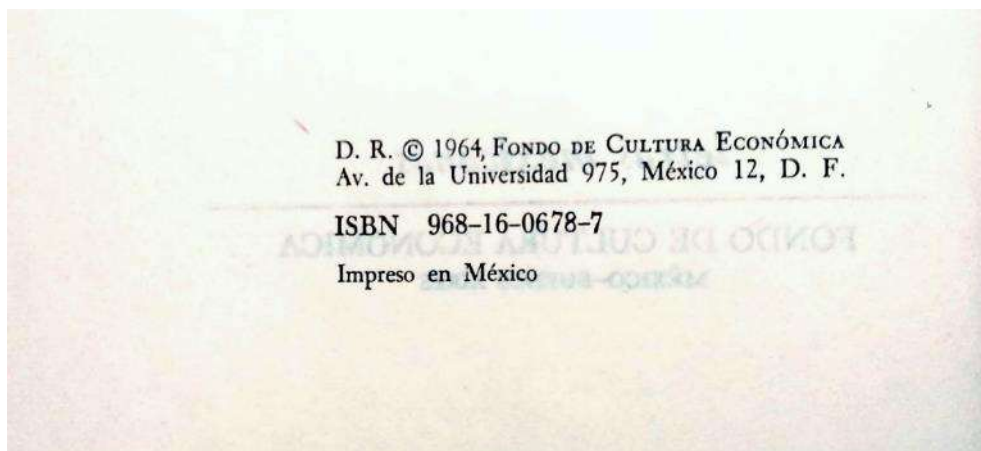


Figura 2. Pie de la página legal de la reimpresión de 1981 de *Tres libros* de Julio Torri editada por el Fondo de Cultura Económica.

Asimismo, es posible leer que desde la primera publicación de *Tres libros* en 1964, la sección, o el “tercer libro” *Prosas dispersas* nunca fue publicado: su libro previo se comprende de fragmentos reunidos que habrían de ser omitidos evidentemente por el registro editorial, lo cual constituye un punto clave para el sentido del texto. Se reflexionará más adelante sobre este gesto irónico el cual se trata de un proceso figural, ya que el hecho de omitir la última publicación y dar por sentado que se trata efectivamente de un libro, apertura la referencialidad de la manera que Foucault previó: el libro se refiere a sí mismo y propone un juego que puede o no ser identificado por su lector, un juego de palabras: dos libros de facto, uno de dudosa procedencia.

El registro editorial sería repetido en la segunda reimpresión de 1996, al sustituir la línea de 1981 por la fecha más actual. El tiraje de la reimpresión de 1981 fue de 3000 ejemplares en pasta dura mientras que la reimpresión de 1996 constó de 2000, también en pasta dura. Esta sustitución (“primera reimpresión” por “segunda reimpresión”) sugiere, fortuitamente, que durante ese periodo de 15 años no hubo otra edición de *Tres libros* por el Fondo de Cultura Económica.

A pesar de lo anterior, entre ambas reimpresiones, en 1984, hubo una especie de reedición la cual consistió en ser el mismo libro (mismo índice, compilación de textos) pero con un título diferente aunque más genérico, y de portada distinta: “*De fusilamientos y otras narraciones*”. Fundamentado en la postura de Gérard Genette, en este caso el título agrupa efectivamente el cuerpo de la obra al nombrarlo, aunque de manera arbitraria o más genérica.

Un indicador distintivo de la obra, puesto que el título se implica al describir los tres libros que presentará al lector. Cabe decir que “De fusilamientos y otras narraciones” es el primer sintagma el que resalta a la vista dado el puntaje mayor de la tipografía) el cual alude equivocadamente a la edición previa de 1940. Esta maniobra eminentemente editorial, su amplio tiraje y los materiales son indicativos de la siguiente premisa, se pretendió llegar a un público mayor, ya no exclusivo como el de las ediciones en tapa dura, en la colección *Lecturas Mexicanas* (vol. 17) también del Fondo de Cultura Económica. Su tiraje fue de 70 mil ejemplares y estuvo en colaboración con la Secretaría de Educación Pública (SEP) de

México en la celebración de su medio siglo de consolidación (1934-1984), o al menos eso es lo que pretende resaltar el logotipo contenido en la página 5 que corresponde a la portadilla interior. La página previa incluye un epígrafe editorial que resalta la popularidad de la colección: “Lecturas Mexicanas divulga en ediciones de grandes tiradas y precio reducido, obras relevantes de las letras, la historia, la ciencia, las ideas y el arte de nuestro país” (4).



Figura 3. Portada del libro *De fusilamientos* en la edición de 1984 por el Fondo de Cultura Económica en colaboración con la SEP.

Por más difundida que haya sido esta segunda edición de *Tres libros*, debe tomarse como una incidencia cuyas implicaciones, por la distancia temporal, no es posible medir en la recepción.²⁷ No obstante, es inevitable pensar que durante la edición de 1996, este incidente editorial fue corregido ya que en su página legal el largo tiraje de 1984 habría sido omitido, tal y como se puede apreciar (además de la errata “Seguna”):

²⁷ Mas solo se puede medir su difusión con base en su tiraje.

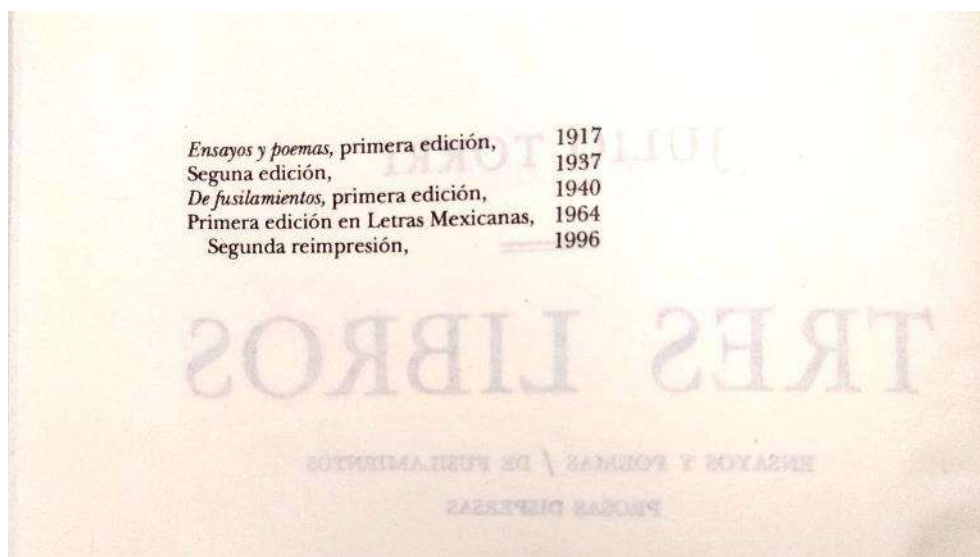


Figura 4. Página legal de *Tres libros* de la reimpresión de 1996 por el Fondo de Cultura Económica.

¿Se trata de dos libros distintos? Al menos su diferencia radica en los títulos y la provocación para el lector. Todo este registro sería finalmente condensado en el momento en que la *Obra completa* se publicaría en 2011 con los derechos reservados renovados para el Fondo de Cultura Económica. Esta obra prescindiría de todo registro previo para incluir únicamente el de su primera edición y producir, finalmente, un dispositivo u objeto de subjetivación que reúne (según el índice) tanto la obra mayor del autor mexicano, *Tres libros*, como un peritexto editorial (un texto introductorio de su compilador Serge I. Zaitzeff) y obras inéditas. *Tres libros* no se trata efectivamente de tres libros publicados. Sino más bien, se trata de dos obras previamente publicadas más uno inédito, pero que sería publicado de manera figural;²⁸ un efecto autorreferencial, durante la primera reunión de 1964 y sus posteriores reimpresiones oficiales (1981 y 1996). *Tres libros*, cuyo subtítulo señala la lógica de su secuencia de lectura y el carácter inherente de los tres libros que reúne: “*Ensayos y poemas, De fusilamientos y Prosas dispersas*”. Esta premisa reiterada en varias ocasiones en las preliminares de las publicaciones: anteportada, portadilla y página legal. Atender a esto posibilita la reflexión sobre cómo la fragmentación (la publicación previa de los textos

²⁸ Me refiero a figural por fingida como gesto meramente libresco.

doblemente antologados en publicaciones periódicas antes de constituirse en tres libros) reúne posteriormente los fragmentos para elaborar la narrativa de la subjetividad de un intelectual del siglo XX en México.

De la primera parte de esta obra, *Ensayos y poemas*, se posee mayor repertorio de reseñas y críticas, quizá por ser la primera obra publicada de Torri y la cual proyectaba una producción mayor en su literatura. La forma en que se leyó fue de manera rupturista por su brevedad, aunque algunos de sus lectores extrañaron su falta de prolijidad literaria. La lectura de su fragmentación es remarcable, además del modo de leer la literatura de Torri como una extensión de sí mismo. A continuación se revisa el aspecto privado de esta recepción, la cual ha sido compilada por Serge I. Zaïtzeff en *Epistolarios* de Julio Torri.

Enrique González Martínez escribe el 29 de agosto del 1917 elogiando el valor literario de *Ensayos y poemas*: “Mi querido Julio Torri: yo quisiera haber escrito un solo libro como el de usted, con cinco o seis poemas cortos, raros y profundos, en los cuales hubiera atinado con decir alguna cosa de esas que despiertan sutiles divagaciones espirituales. Nada de construcciones simétricas ni aparatosas; nada de ese trascendentalismo cursi, a flor de piel, que siempre va impregnado de la vulgaridad cotidiana” (Torri, *Epistolarios* 397); e inmediatamente demostraría la expectativa del siglo sobre la prolijidad literaria de los autores de la época: “Escribo estas líneas después de saborear mi taza de café y de fumar nerviosamente un “gardenia blanco”, todavía con el recuerdo íntimo de su deliciosa ironía. Cuando pase esta hora de exquisitez venenosa, desearé para usted vida larga al uso corriente, y toda la felicidad apetecible; pensaré que es bueno que su obra sea copiosa y de mucha enjundia para honra de la patria.” (397).

Mientras que Alfonso Reyes, en su papel de confidente de Julio Torri, escribe en una carta del 3 de octubre de 1917 respecto a su formato y su carácter estético: “Tu libro está magistralmente impreso y dispuesto. Cuando os envíe mi libro de versos —que será muy pronto— os ruego que hagáis que tenga un aspecto parecido. [...] Tu libro está escrito de una manera perfecta. Ya no necesitas aprender más.” (Torri, *Epistolarios* 96). E inmediatamente encuentra huellas del autor, e incluso de los correlatos del contexto inmediato de su autor, en

las composiciones que compila la obra, señala al hacer una síntesis de todos los relatos breves que comprende:

Tu Circe me hizo acordarme de ti. —Tu maestro, de ti, de mí, de Pedro.— El epígrafe, de ti y de ti. —La conquista de la Luna de ti y de la Luna. —El temperamento oratorio, de mí [...] La vida del campo, genial, me hizo lamentar la ausencia de Acevedo, con quien comencé a escribir una cosa que se llama: “Muertos en su punto”. [...]—Mi conocido, el Espíritu de contradicción, está dedicado a Pedro. —De una benéfica institución: ¿por qué siento que habrás suprimido algo? Has hecho bien en suprimírselo: queda mejor así. —Funerales: deseo morir y ser cantado por... ¿lo diré? No, serías capaz de horrorizarte. “*Beati qui p...*!” ¡Oh, qué bien escrito, y qué triste, dioses, qué triste! Quiero suicidarme cada vez que lo releo, y me arrojo sobre mis Desaparecidos, como quien se dedica al [sic] aguardiante para consolarme.— Págas [sic] 101/103 (tres estrellitas), de lo mejor del libro para mí. Me parece una plegaria para ser recitada y conmover todos los días, lo más íntimo de mí mismo, aquel Espíritu de la Vida que se puso a temblar fuertemente al presentir Dante a la Mujer.—Tu sabroso ensayo corto.—Las hojas más altas, tan altas que he quedado como el que baja de un árbol y se olvida arriba su sombrero: no alcanzo resuello, ¡oh corazón, frágil brújula” —Graciosa esterilidad. —País pobre, mi conocido, junto a mí. —Xenias heinianas. —Fantasías (se escribe así). Ya te dije. —Vieja estampa, Mariano.” (Torri *Epistolarios* 96-97).

Entre otras cosas, el valor de esa carta de Alfonso Reyes recae en visibilizar la situación contextual de México post-revolucionario y la turbulencia de los ascensos y descensos de los regímenes autoritarios. Reyes sugiere: “¿Me has entendido? No dejes de decirme si recibes esta carta; porque a la mejor parece sospechosa. ¿Qué culpa tenemos tú y yo de no tener la cabeza cuadrada?” (*Epistolarios* 97).

Ese mismo año, otros autores leerían su primera publicación. Pedro Henríquez Ureña insinuaría un encomio para la obra, aunque nunca se concretaría. El 12 de octubre de 1917 escribe a Torri: “Julio: Recibí tu precioso libro. Te escribiré largo sobre él.” (*Epistolarios* 226), mientras que cuatro días después Henríquez Ureña vuelve a proyectar su posible crítica, aunque la preocupación del escritor estaba más bien en recuperar los libros de su biblioteca tras su exilio en Minnesota: “Julio: Todavía no te escribo sobre tu libro. Quiero que recojas

todos los míos de manos de todos los amigos, a fin de tenerlos listos para cuando te los pida. Sé inflexible.” (262). Martín Luis Guzmán le escribe el 27 de septiembre de 1917 sobre su primer libro: “*Dear old Julio*: Recibí tus *Ensayos*. Muy bien. Al leerlos he hecho algunas anotaciones que publicaré en forma de pequeño artículo en *Revista Universal* (mi único portavoz)” (Torri *Epistolarios* 394). A pie de página, Serge I. Zaitzeff destaca la imposibilidad por acceder al documento: “En la colección incompleta que conserva la New York Public Library de la *Revista Universal*, publicación neoyorquina en español, no pudimos localizar esa nota sobre *Ensayos y poemas*.” (394). Mientras que Juan Ramón Jiménez, el 20 de febrero de 1918, escribiría un breve pero significativo halago sobre la obra de Torri: “Alfonso Reyes me ha mandado un libro de usted, que me gustó muchísimo, y otros de ustedes. Me escribo [...] vaya aquí mi agradecimiento más cariñoso” (479).

El 15 de mayo de 1919, Rufino Blanco-Fombona, escritor venezolano que radicaba por esas fechas en Madrid, escribe a Torri sobre su brevedad y silencio: “Alfonso Reyes, que lo estima a usted muchísimo, y yo que lo admiro, hablamos a menudo de usted. Él me informa que el único defecto de usted es que es demasiado “soñador”: a eso atribuye que no haya publicado varias docenas de volúmenes. Menos sueños y más acción, que la gloria lo espera con los brazos abiertos.” (465). Sin embargo esa acción no habría de llegar sino hasta 1940, desafiando eventualmente la prolijidad que constituía una marca distintiva de los autores reconocidos de la época. Todavía sobre *Ensayos y poemas*, desde París y gracias a la difusión de Alfonso Reyes en Europa sobre la escritura de Torri, Gonzalo Zaldumbide, escritor ecuatoriano que radicaba en Francia, escribe el 31 de diciembre de 1920 (al parecer debido a un retraso en el correo postal de los ejemplares): “Tengo de su fino talento y sutil espíritu la más alta idea. Lo que de Ud. he leído son trozos acabados de personalísima antología, estampas originales de esas que hacen la desesperación y el encanto de los *connaisseurs*. [...] Los ejemplares tardaron en llegar. No tanto como ésta en llevarle mi agradecimiento.” (469-470)

El 20 de agosto de 1924, Victoriano Salado Álvarez le escribiría, remarcando la sustancia de su brevedad literaria, durante ese prolongado suspenso antes de que Torri publicara la segunda parte de su obra en 1940: “Usted ha escrito cosas que en su aparente

ligereza tienen más miga que parecen: la superficie es libresca, pero la manera de apreciar y concebir la vida y la naturaleza demuestra una adivinación que honra a su don de preciencia. [sic]” (445). No obstante, luego de la aclamación privada de su obra, el prolongado silencio literario de Julio Torri se rompería en 1940, cuando en una especie de exigencia Reyes (ya en México desde 1939) pide al escritor coahuilense que envíe más trabajos para ser publicados por Casa España: el 30 de abril de ese año, Reyes escribe: “Mi querido Julio: La Casa de España tiene mucho empeño en que no retardes la entrega del libro que nos has ofrecido y que tendremos el gusto de publicarte. Te ruego que desde ahora mismo te pongas a ordenar tus papeles. Me darás una gran alegría.” (*Epistolarios* 193).

De ahí en adelante, se prolongaría otro suspenso en la elaboración de la obra literaria de Julio Torri, el cual sería roto tras la publicación de 1964. Previo a esto, se puede concluir que el panorama generado tras la publicación era de gran expectativa por conocer más de la creación torriana, la cual había sido bastante corta. No obstante, el autor perpetuaría la brevedad de su escritura incluso hasta su segunda publicación de 1940. Cabe señalar que la brevedad, en esa época, contrastaba radicalmente con la tradición romántica y moderna de la creación de obras monumentales. Así, en un artículo publicado en el *Universal Ilustrado* Antonio Caso lo calificaría de cuentagotas, con la mayor de las peyorativas intenciones. Beatriz Espejo, anota:

En 1917, Antonio Caso quiso vulnerar ese talón de Aquiles y publicó un artículo: ‘De la marmita al cuenta gotas’, estableciendo contrapunto entre la obra prolífica de célebres autores del pasado, con la parquedad a la moda del momento. Calificó a los primeros como escritores de marmita; a los parcos, de cuenta gotas. En un caso citó a José María Heredia, a Guillermo Prieto, a Ignacio Manuel Altamirano, a Vicente Riva Palacio y se mostró su partidario. Para ejemplificar a los otros omitió cualquier nombre, dijo: ‘El cuenta gotas es aristocrático, reticente, parco como una confesión estricta o tácita, como entendimiento desconfiado, como un poeta perfecto del novísimo barco, como un aprendiz de ensayista, lector asiduo de Walter Pater y Robert Louis Stevenson’” (*Vouyerista desencantado* 16).

Un adjetivo que la reedición de 1983 tomaría por bien para calificarlo en la reseña encontrada en la contraportada. El autor anónimo elabora un orgulloso recuento de las ediciones que han sido publicadas por el Fondo de Cultura Económica: “El primer libro de Torri, *Ensayos y poemas*, apareció en 1917 y pasaron veintitrés años para que publicara el segundo: *De fusilamientos* (1940). El Fondo de Cultura Económica imprimió *La literatura española* en 1951; en 1964 *Tres libros*, [...] y en 1980 *Diálogo de los libros*, que recogen trabajos sueltos de crítica y creación. Por la brevedad de su obra Antonio Caso lo llamó ‘Cuentagotas’” (Torri, *De fusilamientos* Contraportada).

En 1966, a dos años de la publicación de *Tres libros*, algunos de sus textos son compilados en la edición de *Poesía en movimiento* dirigida por Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco. Torri era ahora incluido en una antología poética y tratado como tal. Así se lee en la presentación del autor: “El poema en prosa alcanza en Julio Torri el extremo por resolver, en unas cuantas proposiciones, series complicadas de supuestos, a veces de origen culto y en ocasiones tomados de fuentes populares. Por encima del sentimiento, ha preferido la emoción de la inteligencia, y contra la elocución farragosa se ha propuesto el juego de la síntesis” (405), y continuando con la crítica que hasta entonces se había hecho sobre la poca producción literaria de Julio Torri, señalan que: “Injustamente parca su producción, resume el testimonio de ‘los escritores que no escriben’, alienta el fervor de buscar en lo que cuenta el lado menos inmediato, el matiz capaz de darnos sorpresa. Contra la corriente, delata el aspecto casi desconocido de un personaje o de una idea” (405). Se repite aquí el extrañamiento de sus contemporáneos sobre su poca producción.²⁹

En una publicación de 1994 algunos de los textos de Torri fueron compilados en la *Antología del cuento mexicano* dirigida por Edmundo Valadés. La nota que el escritor mexicano hace de Julio Torri es más bien para resaltar su carácter rupturista del cuento breve

²⁹ Como dato accesorio que refuerza la estrategia irónica de los dos libros que en realidad conforman *Tres libros*, incluyo aquí el sumario que en la antología *Poesía en movimiento* se hace de su producción, se debe atender a la nota explicativa entre corchetes que alguno de la terna Paz, Chumacero, Aridjis o Pacheco realizara: “Obras: *Ensayos y poema* (1917 y 1937). *De fusilamientos* (1940). *Tres libros* [contiene los dos libros anteriores y *Prosas dispersas*] (1964)” (405).

además de la ironía en sus textos. En la presentación del autor coahuilense se lee: “Julio Torri permanecerá en la literatura mexicana como el maestro de la ironía concisa, esgrimido el idioma español sabia y agudamente, con filos de sutil humorismo y una gracia finísimas despertándole e inaugurando bellas texturas en su expresión lingüística, para ser innovador, un artífice, una conciencia de la palabra escrita en castellano. [...] Torri estrena en la literatura hispanoamericana la novedad del texto breve, burilado con ingenio y que inducirá a trabajarlo entre algunos de sus contemporáneos.” (109). Julio Torri se leía ahora como cuentista, a pesar de no haber sido incluido en la antología *El cuento hispanoamericano* de Seymour Menton cuya primera edición data de 1964. Esto último, explicable si se piensa en *Poesía en movimiento* y su postura por encajar a Torri junto a otros poetas. No obstante, es notoria la cualidad inclasificable de la obra de Torri, además de su brevedad y el silencio por no haber sido incluido por historiadores de la literatura como Hugo Verani en las vanguardias literarias (ciertamente México tenía otra situación cultural en esa época, al estar preocupados, los ateneístas, por establecer el hilo cultural que un país salido de una revolución requería).

1.3. Oposición y contacto: el relato del yo

No hay pues una obra inamovible, un producto planeado para verter la subjetividad del yo. Todas son obras diferentes, con prácticas de lecturas desiguales. Pretender encontrar una inmanencia indestructible del discurso de la obra no resulta para nada productivo: las huellas históricas, las marcas de una temporalidad atraviesa las palabras, las frases, los renglones, lo párrafos, las páginas, los capítulos, todo el corpus de una obra literaria. Un lector, realiza el acto de identificación con los personajes (en primera instancia ficticios) de una obra literaria mediante el proceso de lectura y puesto que la ficción puede ser entendida como una referencia del mundo en segundo grado, anota Paul Ricoeur:

Toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal. No hay, pues, que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte. Lo que el

lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella. (*Tiempo y narración I* 150)

Es necesario comprender que los textos que fueron proyectados para lectores de una época específica, pero que sin duda trascienden esa época y llegan a otro tipo de lectores para actualizarlos. “Un texto se abre a la vida solo cuando es leído”, habría notado Wolfgang Iser (133). Por ello mismo se debe atender a las experiencias de publicación de su obra, a los momentos en los que habrían de ser publicados y el cambio de los formatos paratextuales.

Las diferentes publicaciones de Torri y luego la expectativa que su crítica tenía de sus posibles obras hasta su transformación en una sola obra por el Fondo de Cultura Económica; la experiencia de las publicaciones de Arlt y sus *Aguafuertes*, y luego la diferente experiencia de los lectores al enfrentarse en sus volúmenes; las paulatinas publicaciones de Hernández, sus textos paralelos que fueron publicados o no, la expectativa de la crítica (lectores como Onetti), y su expansión estética a la porción autobiográfica; todo lo anterior dibuja el panorama de la recepción que la obra de los autores tuvieron en su época. Una recepción que actualmente está siendo revalorada pues Torri ahora es visto como un pionero del cuento breve, incluso precursor de Kafka e indudablemente de Arreola (ver Emanuel Carballo, *Protagonistas*); Arlt es un exponente de innovación en la literatura Argentina precisamente por esa falta de preciosismo que la tradición culta exigía en la escritura; mientras que Felisberto Hernández es prácticamente un hito en la literatura del siglo XX debido a que no se parece a nadie en su estilo, quiérase *naïf* o no.

Medir o recuperar la recepción que tuvieron dota de importancia la lectura de su literatura. La estrategia autorreferencial de las obras es un punto clave en los tres autores hispanoamericanos. Se puede afirmar que las obras de los autores hispanoamericanos coinciden en emitir, reflexionar el contenedor de la obra literaria. Reflexionan en torno de manera libre e incidental, e incluso intencionalmente sostienen un discurso que tensiona su significado como medio para llevar la subjetividad autoral, a otra: la del lector, pasivo o activo, crítico o ingenuo, que constituye finalmente el eslabón final de este esquema de

comunicación. Asimismo, a este punto se puede mencionar que la elaboración de las tres obras posee diversos puntos de contacto: las tres obras constituyen una pre-publicación fragmentada de la obra que posteriormente sería compilada en diferentes volúmenes, las cuales fueron parteaguas por uno u otro motivo en la época de su emisión.

Por ello, este proceso editorial y de lectura culminaría por producir obras que representan y narran la subjetividad de los autores, el mundo como ellos lo conocieron y al que accedemos, como lectores a través de fragmentos reunidos completan el cuadro de una vida (alterada por la memoria y el quehacer literario) del autor, un relato del yo. A través de esta perspectiva del autor, el lector tiene acceso a un tiempo y un espacio distintos del que habita, el cual completa y actualiza mediante su lectura.

De la forma en que Paul Ricoeur hace notar en *Tiempo y narración*, el texto se vuelve texto solo con la interacción del lector, es decir, con el contacto de ese afuera o exterior del texto en una fusión de horizontes: “la lectura plantea de nuevo el problema de la fusión de dos horizontes, el del texto y el del lector, y, de este modo, la intersección del mundo del texto con el del lector” (150). El mundo en tendido, por supuesto, como el intercambio del conjunto de referencias que un sujeto posee: “el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*)” (152).

Capítulo 2 — Problemática teórica y crítica de la narrativa del yo

2.1. El programa de la literatura del yo

El quehacer artístico y literario en su aspecto público y privado ha dedicado desde siempre una porción de su producción a la actividad que en ocasiones ha sido tildada como narcisista —¿en verdad narcisista?³⁰— de escritura en sus formas de diario, retrato o autobiografía, agrupados bajo el nombre de literatura del yo. Esta práctica, en el preciso instante de nombrarla, instauro de antemano el centro de donde partiría la representación: el autor como protagonista. Se trata de una actividad que desde la década de los sesenta (principalmente en Francia) creció tanto en producción como en paradojas, del lado tanto práctico como teórico y crítico. Pues en el momento en que se proyectaba la desaparición o muerte del autor — Roland Barthes sentenciaba que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (*El susurro...* 71) en 1968—,³¹ otro grupo encabezado por Serge Doubrovsky daba a luz una obra que parecería el programa de rescate: *Fils* (1977).³² Se pretendió modificar los estatutos de autenticidad y verdad al desestabilizarlos, sin desaparecerlos por completo, los cuales parecían constituirse como paradigma de las narrativas del yo previas a las tentativas por desaparecer al autor en relación con su obra. El sujeto escritor, en cualquier caso, no evita su papel como tema, protagonista, narrador o personaje; al contrario, entraba en otra etapa incluso más crítica y reflexiva al cuestionar su propia identidad en relación con el mundo.

En este sentido, tanto en las prácticas retrospectivas como las progresivas, se puede mencionar que en el proyecto de las escrituras del yo, la figura del autor se coloca en el

³⁰ A esta pregunta se pretenderá responder en capítulos siguientes mediante la noción del sujeto de Michel Foucault.

³¹ Aunque solo como figura de autoridad pues incluso en el mismo artículo, “La muerte del autor”, Barthes reconoce que: “lingüísticamente el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo” (68).

³² Doubrovsky señalaría en retrospectiva en su artículo titulado “Autobiografía / Verdad / Psicoanálisis” de 1988: “El proyecto de la autobiografía moderna (un proyecto histórico del que poco a poco se empieza a describir su historia) no consistiría tanto en querer pintarse como en querer escribirse, dando a este término la carga de sentido que ha tomado después de Mallarmé” (45).

centro, mientras que lo demás, el mundo representado o real, lo rodea en su movimiento histórico y construido: un proceder anticipador que pretende ser reflexivo y una práctica de escribirse a sí mismo, de una manera fáctica (cuando menos pretendidamente fáctica) o fingida, con una supuesta sinceridad o una abierta desfiguración. Ella reflexiona en torno al ser, al sujeto y su relación en el mundo y va del aspecto privado al público, o más bien haciendo público lo privado con todas las implicaciones inherentes de este movimiento (omisiones, borraduras, tachaduras, alteraciones). Por ello, esta clase de literatura se preocupa por dejar la huella del yo en la producción de un autor. Establece una suerte de individualidad del sujeto vertido en lenguaje o, de la forma en que Doubrovsky acuñó, “se trata en todos los casos de utilizar recursos del lenguaje para reflejar al sujeto mismo del discurso, para dar forma y huella individuales al vacío gramatical del nombre personal ‘yo’, del modo que entre todos los ‘yo’ posibles, el pronombre no pueda, en última instancia, denotar más que un solo nombre propio” (“Autobiografía...” 45).

El sujeto se sitúa de esta forma en un punto específico, desde una perspectiva también específica aunque variable, mira y describe el universo diegético a partir de él mismo, en busca de una identidad: construida y reconstruida (aunque la reconstrucción supone una identidad preexistente). Y esta búsqueda es mediada a partir de la escritura, pues el autor de una obra de esta clase elabora un relato de sí mismo mediante el uso del lenguaje, hasta escribirse. Este relato, sin embargo, puede ser visto como una metodología ambivalente: de conocimiento y desconocimiento. El programa de la literatura o las escrituras del yo consisten entonces —y a pesar de todo “proyecto moderno” como señala Doubrovsky—, en formarse una identidad o distorsionar una previa, pero finalmente reafirmar la identidad. La narración, según las teorías de la literatura del yo, posee una forma o estructura lingüística que adquiere ese dispositivo (tanto de subjetivación del lector como del autor).³³ No obstante, el sujeto construido con la mediación de su relato es atravesado por la historia, y por referentes que se materializan en su escritura. Al traducirlos a lenguaje se tornan huellas, y ello presupone un

³³ El dispositivo definido prácticamente como cualquier cosa que produzca subjetivación en un individuo, receptor o espectador, lector o partícipe; lo que capture, controle al sujeto. La literatura se añade a este campo del dispositivo (Agamben 23).

correlato explícito o implícito, oculto o evidente del cual surge esta organización. En este sentido, la literatura del yo es una organización de las distinciones de un sujeto en determinado tiempo y espacio.

A la luz de todas las consideraciones anteriores sobre las escrituras, la teoría y crítica sobre la literatura (o relatos) del yo se preocupa de toda narrativa literaria que, bajo diversas formas, pone al sujeto como centro y tema de la discusión mediante la estructura de un relato. Una noción que se irá matizando durante esta investigación, luego de haber tomado tan divergentes caminos las narrativas, relatos o la literatura del yo desde la segunda década del siglo XX.

2.2. Autobiografía y autoficción (diferencias y coincidencias)

Examinar las contradicciones, oposiciones y puntos de contacto entre las teorías de la autobiografía y la autoficción es necesario para posteriormente reflexionar junto a ellas con las obras de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri, las cuales poseen características de la literatura del yo.

Por el lado de la autobiografía, se debe recuperar la relación textual y extratextual de la obra bajo los parámetros del escritor, pues marca el punto de reflexión y operación de este tipo de literatura. Philippe Lejeune ha reflexionado en torno a ello en sus obras “El pacto autobiográfico” (1973) y “El pacto autobiográfico (bis)” (1982), además de sus trabajos periféricos a cerca de la problemática entre la verdad y la verosimilitud, la textualidad y la extratextualidad luego de la publicación de *Fils* de Serge Doubrovsky en 1977. Asimismo, se revisan las reflexiones de George Gusdorf sobre la autenticidad en la autobiografía y los límites que implicaría este género, y se deja, por último, una breve introducción que se explicará más a fondo en el capítulo 5, sobre el concepto de autofiguración de José Amícola y la autobiografía e Hispanoamérica que es vista más bien como una actitud antes que la expresión de una forma en literatura.

La teoría de Lejeune no trata simplemente de una de estas dos categorías (verdad y autenticidad), ni se limita a un análisis estructural de los mecanismos textuales, “sino sobre un análisis, en el aspecto global de la publicación, del contrato implícito o explícito propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiografía” (*El pacto...* 86) y que devolvería la autoridad y última palabra al autor de una producción. Sin embargo, con ello se instaura una práctica de lectura del género autobiográfico que involucra la paratextualidad y culmina por convertirse en un pacto efectivo y afectivo entre lector y autor, entre lectura y escritura, con límites formales que involucran la identidad del escritor y un pacto, entre práctica y actitud, llevado a cabo por ambos sobre la veracidad de los hechos contados por el autor en el texto: “alguien que dice que dice la verdad” (Lejeune, “De la autobiografía...” 83) y alguien que acepta o descarta la veracidad de estos hechos. La importancia recae en la actitud, supuestamente sincera del escritor e idealmente inocente del lector en esta teoría. Para Gusdorf, la autobiografía se vuelve una forma de testimonio y de memoria, de un afán por perdurar (en y a través del lenguaje), pues “cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (“Condiciones y límites...” 10), pero el de una porción muy exclusiva, por supuesto.³⁴ La cual proporciona una visión eminentemente próxima al monumento y la actividad y derecho de tan solo unos cuantos elegidos. Una permanencia de la memoria de los hombres, monumentos, inscripciones, estatuas de los hombres ilustres: “Las vidas ejemplares de los hombres ilustres, de los héroes y los príncipes,

³⁴ Al principio de su ensayo, Gusdorf aclararía: “La autobiografía es un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras, desde las *Confesiones* de san Agustín hasta *Si le grain se meurt* de Gide, pasando por las *Confesiones* de Rousseau, *Poesía y verdad*, las *Memorias de ultratumba* o la *Apología* de Newman. Muchos grandes hombres, e incluso muchos hombres no tan grandes, jefes de Estado o jefes militares, ministros, exploradores, hombres de negocios, han consagrado el ocio de su vejez a la redacción de *recuerdos* que encuentran constantemente un público de lectores atentos. La autobiografía existe de todas todas [sic]; está protegida por la regla que protege a las glorias consagradas, de modo que ponerla en cuestión puede parecer ridículo” (“Condiciones y límites...” 9).

les conceden una especie de inmortalidad literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros” (Gusdorf 10).

La autobiografía pasaría a ser un género que se materializa no en las estructuras ni relaciones analógicas, sino en la forma de recibir el contenido del texto, es decir, en los “modos de lectura” (Lejeune, *El pacto...* 87). Se fundamenta en un pacto que resulta demasiado frágil y abre la puerta a la autoficción: esa incredulidad no solo por parte de su receptor, sino también por la del escritor cuando elige un programa de desestabilizar su yo, su identidad y todo lo que la noción de ficción implica. La teoría de la autoficción sirve entonces para analizar esta duda nominal e identitaria de esa verdad convertida en verosimilitud,³⁵ llevada hasta la ficcionalización. Pues cabe en ella la discusión acalorada de Philippe Lejeune por dotar únicamente de “lo real” a su definición de autobiografía y reducir al término “novela autobiográfica” todo relato que en poca o gran medida es ficticio. Aunque posteriormente Lejeune optaría por una definición que refiriera más al carácter íntimo y a una pretensión, la cual es reforzada con el aspecto paratextual. ¿Cómo enfocar la teoría en la escritura? Se debe pensar en estas teorías como analíticas de un fenómeno que no ocurrió únicamente a partir de la publicación de *Fils*, sino como un fenómeno que, se ha mencionado, ocurre en ciertas latitudes con ciertos contextos en diferentes autores con la preocupación de la autoescritura.

A este respecto Ana Casas ha elaborado un recorrido que bien describe las diferencias entre la autobiografía y la autoficción comenzada al final de la década de los setenta. Refiere a Doubrovsky y la publicación de su novela *Fils* como parteaguas. Asimismo, señala lo que para el escritor francés será este género respecto a la memoria y la trama imaginada en la cual el autor se “insertaría” en una especie de “sesión de psicoanálisis que nunca ha tenido lugar, pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales” (“El simulacro del yo” 9). Es decir, no se trata solamente de la inclusión casi obvia de elementos referenciales en la narración, sino una clase de migración

³⁵ Ese pacto con el espectador o lector en el cual se deben tomar los acontecimientos narrados de un relato como ciertos, de lo contrario se suspendería la lectura.

del subconsciente del sujeto escritor a la trama. Asimismo, este carácter de realidad resulta por demás interesante, ya que puede ser tomado como medida de lo material en la escritura, de las estructuras sintácticas y gramaticales desarrolladas a lo largo de una trama.³⁶

Se toma como presupuesto que la autoficción se trata de un género, el cual es mestizo, contradiciendo a Philippe Lejeune y sus estudios de la autobiografía en donde sí encuentra cabida la noción jakobsoniana de la dominante, pero que preferentemente debe cumplir los aspectos formales de la escritura autobiográfica —redacción en retrospectiva sobre la vida “ilustre”, una idea reforzada por Gusdorf, de un autor— sin mezclarse por entero con las formas de diario, memorias, aforismos, etcétera. ¿En qué medida el género autoficcional se torna híbrido?, ¿podría tratarse como uno condicional —que depende de cierta perspectiva y criterios diversos del lector, el escritor o la editorial para ser catalogado—, cerrado —que debe cumplir forzosamente unos aspectos formales— o más bien abierto —el cual toma en cuenta las diferentes perspectivas y puntos de vista de quien elabora la lectura crítica—? En su profundo trabajo *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca señala que el espacio de donde surge la autoficción consiste en una homogenización no solo de las identidades autoral y narratorias-protagonistas, sino también de las otras formas literarias que ven el fenómeno autorreferencial como inseparable de la ficción, la creación literaria: “La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad, como también un contingente importante de la poesía y otras manifestaciones artísticas actuales, mezclan la frontera entre lo real y lo inventado, demostrando fácil permeabilidad creadora entre ambas” (32), aunque debe prestarse atención al calificativo “novelesco” de ese espacio original, pues presupone una estructura formal que deben cumplir los relatos.

Hay también una fuerte tendencia por determinar su situación genérica mediante el paratexto: la identidad nominal del narrador, personaje, pero principalmente del autor (Casas

³⁶ De ese ordenamiento en que la historia es contada durante la narración. La combinación económica y secuencial de eventos que dan forma a la historia (Herman 43). La trama significa. Historia y acción se unen al orden de la narración para generar suspenso. La trama culmina por enriquecer la historia, he aquí la primera dificultad metodológica.

9), sin tornarse determinante, pues tal y como puntualiza Alberca: “su reconocimiento textual no garantiza que el autor sea un sujeto” (27). Cabría preguntarse a este punto ¿Qué es un género literario? Se debe evadir por el momento esta definición y pensar en el género, aquí, como una práctica y un proceso de semiosis pluridimensional: “la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos” (Schaeffer 56). Como definición de la práctica, Ana Casas cita las palabras de Doubrovsky y da la fórmula, similar a la causa-efecto de la metalepsis,³⁷ hechos (reales) más un narrador (ficticio): “una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere [una] *autoficción*” (en Casas 10). Señala Manuel Alberca que las autoficciones:

Tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (31)

Es una especie de híbrido donde se mezcla lo irreconocible con lo reconocible. Ana Casas reconoce su difícil clasificación genérica además de su popularidad luego de la

³⁷ La metalepsis, según Genette en *Metalepsis*, proviene de otra figura, la metonimia, pues el concepto de esta “comporta entre otros modos o motivos del traslado, la designación del efecto por la causa, o su recíproco, considero razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional [...]— de esa peculiar relación causal [metonímica] que une, en alguna de esas direcciones al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (15); que podría ser ejemplificada con la mezcla de la frontera entre lo real y lo inventado que identifica Manuel Alberca (32), pero también es el proceso mismo de identificación que el lector realiza al encontrar trazas del autor en su obra (ficticia). El traslado metaléptico ocurre en ambas direcciones.

intervención y contravención de Doubrovsky. Reconoce también cómo el efecto de estas producciones puede ir dirigido a un público específico con ciertas alteraciones paratextuales para inducir ese efecto de ambigüedad: “no siendo del todo ajeno el interés comercial de las editoriales que, apelando a la curiosidad del lector, con frecuencia invitan a hacer una lectura más o menos autobiográfica de ciertas obras” (Casas 10). Este fenómeno editorial es interesante puesto que la forma de invitar ocurre por lo general desde un lugar fuera de la textualidad: el paratexto. En el caso de los escritores que se estudian, principalmente *Aguafuertes* de Arlt incurre en este fenómeno en la edición de 2015 durante las páginas preliminares al establecer que la colección en la que la obra es agrupada por Hermida Editores es de “No ficción”.

Como género, Ana Casas señala que la autoficción sería convertida en un cajón de sastre, dado su aspecto quizá demasiado abierto para incluir obras de todo tipo. Esto no significaría ir en contra de la esencia de la definición de un género, sino más bien da pauta de lo precario de su noción y lo difícil que resulta pensar en la autoficción como un término que designe solamente una porción de obras agrupadas por criterios de similitud. Se vuelve un término que define una práctica de lectura y escritura, la cual deberá revisarse más a fondo:

En él caben las autobiografías que utilizan formas poco habituales (como *Indancia y Juventud*, de J. M. Coetzee, narradas en tercera persona y en presente narrativo) o aquellas que incluyen formas paródicas (por ejemplo, *Los hechos*, de Philip Roth, donde el paratexto deconstruye la práctica autobiográfica del relato central, al presentar una carta-prólogo que el autor dirige a un personaje de ficción y, al final, una carta-epílogo en la que este responde afeando al autor lo que considera falsedades, vacíos o manipulaciones de su relato). Pero también caben los textos autobiográficos, donde no hay identificación expresa entre autor y personaje, sino que esta solo se sugiere (Proust o Céline), aquellos otros donde la identificación sí se hace explícita pero en los que la presencia del autor no es protagónica (Javier Cercas en *Soldados de Salamanca*), los que presenta una voz narradora propensa a la digresión y al comentarios interno fácilmente atribuible al autor (*El mal de Montano* o *Doctor*

Pasavento, de Enrique Vila-Matas), o incluso relatos donde, si bien el autor aparece ficcionalizado, se incluyen suficientes rupturas de la verosimilitud realista como para despejar cualquier duda acerca de su estatuto novelesco (“El Aleph”, de Jorge Luis Borges, o *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité). (Casas 10-11)

Todas ellas, inevitables estrategias narrativas que juegan con las categorías de realidad, verdad, y ficción o mentira. ¿Qué importancia tendrá ahora decir “ficcionalización” en vez de “narrativa” simplemente? ¿Se aproxima más a la verdad un escrito que otro? ¿Al lector? En *Interpretación y sobreinterpretación* Umberto Eco señaló que las posteriores rectificaciones y comentarios del autor para su obra son en realidad puramente informativas de su proceso creativo.³⁸ ¿En este sentido, añaden algo más de valor para la interpretación textual? Es más bien una provocación de la tensión ficticia y dramática, estrategias como la ruptura de la verosimilitud en una práctica de lectura de un contexto determinado. El paratexto es importante en estas prácticas de lecturas y escritura pues no es sino el contacto con lo extratextual la forma en que el texto incurre en el fenómeno de la metalepsis.

En suma, para definir este género de autoficción se ha valido principalmente de la oposición a las nociones teóricas de la autobiografía iniciadas, o hechas públicas en la academia, por Lejeune. Luego se ha atendido a la duda de la intencionalidad sincera del texto por parte de su emisor, para posteriormente instaurarlo en la pura gramática o textualidad del texto (en donde la escritura nunca daría una garantía aparente de referencialidad exterior sino

³⁸ Señala Eco en “Entre el autor y el texto” que: “Con todo, hay al menos un caso en que el testimonio del autor empírico adquiere una importante función. No tanto para comprender mejor sus textos, sino para comprender el proceso creativo. Comprender el proceso creativo es también comprender cómo ciertas soluciones textuales aparecen por casualidad, o como resultado de mecanismo inconscientes. Es importante comprender que la diferencia entre la estrategia textual, como objeto lingüístico que los lectores modelos tienen ante ellos (de tal modo pueden obrar de forma independiente de las intenciones del autor empírico), y la historia del desarrollo de esa estrategia textual” (99).

tan solo en sí misma)³⁹ para volver a una actitud que surge en el lector de sospecha y reconocimiento. Hay una noción paradójicamente clara sobre su definición: la ambigüedad.

Ana Casas apunta:

Las aportaciones recientes profundizan en la noción de indefinición genérica inherente a la autoficción a partir de dos conceptos fundamentales: el de la ambigüedad, dada la recepción simultánea de dos pactos de lectura en principio excluyentes (al pacto autobiográfico y el pacto novelesco) y, en segundo lugar, el de hibridismo al combinar la autoficción rasgos propios de los enunciados de realidad y los enunciados de ficción. (22)

La ambigüedad parte del pacto del autor y el del lector; y el hibridismo, de la injerencia de la realidad en el universo ficcional de la obra. Ana Casas identifica la ambigüedad intencional de la literatura del yo y una lectura en clave propiciada a partir de fenómenos externos a la textualidad del libro del aspecto editorial (epitextual). Indicios que podrían ser bien desmentidos a posteriori por el autor de su producción sin por ello eliminar el carácter ambiguo ya instaurado en su obra. La proyección del autor en la ficción, su irrupción con la metalepsis, se trata de un concepto abarcador el cual puede incluir diversas manifestaciones literarias, desde formales hasta temáticas:

El propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y

³⁹ Digo “aparente”, pues tal y como señalaría Paul Ricoeur en sus trabajos, ¿no es sino a partir de elementos referenciales del mundo real (exterior) como se configura un texto? Esta temática se aborda más adelante al discutir sobre mimesis y diégesis en el apartado 2.4.

ficcionales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. (Casas 11)

Se marca un espacio, entonces, comprendido por fenómenos y manifestaciones, lecturas y prácticas editoriales y de escritura. Contrario a la autobiografía, la autoficción produce una ficcionalización del sujeto de manera abierta. Reconoce la duda e imprecisión del lenguaje para traducir un ser en el discurso, sino más bien traducirlo y alterarlo. El presupuesto, sin embargo, de la autobiografía por sobre las definiciones de la autoficción, es que puede diferenciarse porque preexiste un correlato organizado mediante las estructuras sintácticas de la novela. El cual reproduciría, en mayor o menor medida y apegado a la verdad de los hechos, acontecimientos no verbales preexistentes (Herman 39-41). Sin embargo, la autoficción parte principalmente de una práctica atencional o receptiva: “se fundamenta de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor” (Alberca 32), una ambigüedad calculada, puntualizaría Manuel Alberca. Asimismo, el teórico español resalta la importancia de la enunciación del “yo” como recurso retórico tanto a nivel gramatical como semántico: “Justamente la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone como ficticio y real” (Alberca 33). A este respecto, ofrece dos modos de percepción, la primera es atencional: cuando el lector conoce datos biográficos o “el propio texto a manera de juego, trampa o falsa pista, le invita a cotejar estos datos con los del texto, y por tanto podría ser inducido a equivocarse o confundirse” (33); la segunda, de emisión o autoral: “Desde el punto de vista del autor, nada menos autoficticio, en principio, que este tipo de comprobaciones en unos relatos, cuya norma es provocar la vacilación interpretativa del lector” (Alberca 33).

Ana Casas señala cómo podría ser entendida la autobiografía desde el psicoanálisis: “la escritura autobiográfica también puede ser entendida como una construcción, como un correlato literario de la ‘línea de ficción’, en la medida en que el yo se enfrenta a una identidad inasible y, por ello, construye una imagen o máscara de esta” (13-14). La intención de la autobiografía, para Casas, parafraseando a Carlos Castilla de Pino, sería la de “construirse a través de la escritura” (14). Una construcción del yo en el texto alejado de toda suerte de representación, lo cual incurre en una paradoja pues incluso la autobiografía representa el yo de una u otra forma. Esto pondría en entredicho la preexistencia de ese correlato del cual partiría la escritura para validarse como eminentemente autobiográfica. Un aspecto de sí mismo construido, ordenado y presentado mediante la escritura y, en consecuencia, el lenguaje: “el texto remite al mundo, el mundo al texto” (14). No obstante, En una autoficción puede imperar la sensación de una “necesidad de tener, adquirir o construirse un personaje de sí mismo y, al mismo tiempo, expresan un profundo escepticismo de que pueda existir algo como una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada” (Alberca 35), es decir, una construcción de sí mismo. Para la autoficción la figura del autor se presenta muchas veces escondida, disimulada o fingida.

¿Se trata solo de una modalidad narrativa por llenar una casilla vacía clasificatoria de la contraparte autobiográfica —la cual se fundamente en estatutos indefinidos para definir la formalidad de su género—? Esto podría llegar a ser cierto en las producciones que reaccionaron a las teorías autobiográficas de Lejeune, mas no para aquellas que presentarían características muy similares —en específico: las obras elegidas para esta investigación, las cuales, indudablemente, no fueron pensadas bajo una estructura “novelada” por mucho que se puedan leer de esa forma—. Por su puesto que se podría hacer una abstracción y generalización de estas teorías autoficcionales y enfocarlas de esta manera a los autores previos, aquellos que paradójicamente parecieran seguir el programa autoficcional de Doubrovsky antes de haber sido anunciado por él mismo. Sin embargo, quizá matizar demasiado las definiciones y características en los autores estudiados ocasionaría un quiebre en los preceptos teóricos. Es por ello que habrá de examinarse más de cerca la obra de los autores para poder generar una teoría la cual, aunque trate de abarcar autores de estilos

diferentes, pueda explicar las implicaciones de las narrativas del yo a lo largo de la producción total de su obra.

No hay que perder de vista, por ello, la conclusión provisional de Ana Casas respecto a esta forma autoficcional de las literaturas del yo:

La narrativa autoficcional apela, de un modo contradictorio o paradójico, a un código que el lector conoce muy bien (el código del relato autobiográfico, con sus marcas más evidentes, la primera de ellas es la identificación entre el autor y el narrador) para concluir a continuación que el lenguaje no transparenta el mundo, mucho menos el sujeto, y que por ello es inútil intentar reproducirlos. (39)

Tampoco se debe obviar que antes que ser llamada novela o cuento, una obra es un relato, y que en su esencia, redondea Helena Beristáin, “da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas” (*Diccionario* 424), sucesos que son acontecimientos no verbales. Se dificulta, entonces, el acceso a la interioridad del sujeto (a esa tentativa de autenticidad) en la escritura ¿Es a través de la mentira como se logra la presencia de verdad?

2.3. Verdad, presencia y ficción

Es así como se parte de la premisa de Lejeune cuando mira en retrospectiva en su artículo “De la autobiografía al diario: historia de una deriva” el desarrollo de su teoría autobiográfica: “Una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad, que no es exactamente lo mismo” (83). Ahora bien, ambas partes, tanto la autobiografía como la autoficción, toman, de cierta manera, por sentado que el autor está ahí, implícito como un truismo. ¿Qué finalidad tiene, entonces, reflexionar en torno a algo que pareciera muy obvio? ¿Es así de simple que

el autor está siempre ahí en la portada de su libro, o lograría tornarse anónimo mediante el trivial acto de arrancar los forros de la edición (aunque aún quedarían las posibles cornisas como signo y firma)? La respuesta quizá se encuentre en la mutación de las nociones de subjetividad encontrada en autores de diferentes periodos. Aunque estas mutaciones son discusión de otro momento, basta establecer por lo pronto la pregunta central: ¿Cuánta presencia hay o no hay de un autor en una obra?

Autor-obra, ambos términos se presentan como demasiado complejos, tanto así que, a estas alturas del partido, tomar por sentado las nociones clásicas (las más cerradas y sesgadas) provoca una caída libre en esa aporía de emplear inexactitudes para concretar un tema. Por ello debe comenzar a pensarse en estas nociones como algo demasiado amplio, no como un solo sujeto sino una multiplicidad, no una obra cerrada sino abierta a complementos. Aunque en apariencia demasiado obvio, la noción del autor, según Michel Foucault, presenta suficientes preocupaciones dignas de reflexión: “Dicha noción de autor constituye el momento fuerte de la individualización de la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias” (*¿Qué es un autor?* 11). Y por esto mismo, las cuestiones sobre la presencia, ausencia, anonimato e incluso desaparición del autor son evocadas en esta discusión.

Señalaba Roland Barthes en “La muerte del autor” sin desaparecer por entero, sino más bien arrebatándole la autoridad del texto al autor y reduciéndolo a un sujeto que solo concreta una práctica: “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y este sujeto vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’, es decir para llegar a agotarlo por completo” (68). Restaba así, Barthes, la identidad del sujeto que pretendía encontrarse y construir mediante una obra, o en la cual podrían encontrarse trazas de sí mismo. Y entonces pasaba a diseminar la obra de un autor en un mar de palabras, en el texto, excediendo los límites de la obra y sugiriendo su carácter intertextual: “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las cuales se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es

un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura” (69). Para finalmente desplazar al autor y poner al lector como sujeto que interpreta:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escritura múltiples, procedentes de varias culturas que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierdan ni una, todas las citas que constituyen una escritura. (71)

La paradoja sería que tras dotar de autoridad al lector, posteriormente las teorías autobiográficas y autoficcionales subrayarían cómo es el lector mismo quien acepta o rechaza un pacto aural y encuentra huellas de la identidad y el referente con el autor de la producción en el texto.

El retorno al autor en la autoficción, a pesar de su pretendida desaparición y luego ambigüedad con la autoficción, se puede explicar mediante la siguiente cita de Michel Foucault encontrada en *¿Qué es un autor?* al discurrir sobre su función de autor y la aparición de su nombre en las obras: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (26). El autor es parte del discurso y su nombre lo distingue dentro de la multiplicidad de discursos en la sociedad o, como puntualiza Paul Ricoeur al reflexionar sobre lo que un texto es, “la noción de autor, que viene a calificar aquí la de sujeto hablante, parece como el correlato de la individualidad de la obra” (*Del texto a la acción* 103), es decir, “la configuración singular de la obra y la configuración singular del autor son estrictamente correlativas. El hombre se individualiza al producir obras individuales. La firma es la marca de esta relación” (103).

Cuando se habla de los dos tipos de narraciones, fácticas o ficticias, la narración autobiográfica (fáctica) presenta demasiados problemas, de los cuales el fundamental es la supuesta creación de un espacio de verdad mediante estrategias narrativas que constituyen la

construcción de un espacio ficcional *per se*. Es decir, se trata de una representación, la cual pretende ser puramente mimética en sí (representar fielmente la realidad, en específico, la identidad de un sujeto) sin alteraciones. ¿No es la representación, omisión, e inclusión de los espacios vacíos una alteración de por sí? La desfiguración o reconstrucción de una identidad en retrospectiva anulan de principio el acceso a la verdad de ese sujeto.

En cambio, la visión autoficcional (ficción) salva la aporía de la verdad definida a partir de estrategias, reconoce que la identidad de un sujeto puede ser reconstruida mediante ¿escritura sinceras?, ¿la presunción previa de una distorsión del sujeto mediante la escritura (escritura no sincera)? La visión apocalíptica de que resulta imposible acceder a la verdad en este mundo, mediante el programa de la autoficción es borrada, aunque el subconsciente quiera significar, para Doubrovsky, una parte de la verdad escondida en algún rescoldo ontológico de la identidad el ser.

Paul de Man habría identificado este proceso, o encadenamiento de estrategias por presentar una obra textual puramente verdadera o sincera, que en realidad es un proceso figural, el cual desfigura la identidad del autor que se pretendía reforzar mediante la presentación de los episodios de su vida en la escritura. Señala que el escritor autobiográfico, mas que presentar un texto puramente mimético y verdadero de su historia, se muestra uno bajo una “ilusión referencial” que encuentra su parangón tropológico en la prosopopeya: “es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. La voz asume boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiien* [sic]: conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía” (“La autobiografía como desfiguración” 116). Sin embargo, la aceptación de este proceso figural, como se verá quizá en la narrativa de Felisberto Hernández que hace uso de la prosopopeya durante sus relatos, abriría la puerta a la noción de autofiguración, en donde el autor presenta más bien una versión de sí mismo a través de la escritura. No cabe duda que la representación textual de lo puramente verdadero es un tema, por demás, complicado. Ya decía, Friedrich Nietzsche que “los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que

con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes. La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje” (“Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” 6).

Podrían buscarse equivalentes al referirnos a esta actividad como escritura y lenguaje. En este sentido, la obra de Jacques Derrida *De la gramatología* serviría para examinar sus oposiciones. Para él, la presencia debe verse como aproximación o cercanía a la verdad; mientras que la ausencia, o no presencia (suplemento), como la oposición, aquellos momentos de farsa, mentira, ficción, irrealidad o no verdad; momentos de ambigüedad, en fin, alejamiento de esa presencia. Situados ahora, en las narrativas del yo, ¿puede llegar a ocurrir desprendimiento del autor mediante la escritura? Sí, aunque todo desprendimiento terminaría siendo una nueva presentación.⁴⁰

Bajo la víspera del proyecto de escribirse a sí mismo, se trataría, no obstante, de un movimiento que quizá encuentra su equivalencia en un proyecto ingenuo por describirse así mismo, de establecer una suerte de individualidad del sujeto vertido al lenguaje. ¿Cómo determinar qué o quién es ese sujeto entonces, si se convierte solo en escritura o, del lado técnico narratológico, en acontecimientos verbales pretendidos o no? En donde incluso una nota o un número telefónico al margen significan algo, una escena también de ese sujeto, la huella de su existencia durante la práctica de escritura. ¿Es existencia? ¿Puede ser simplemente esta práctica un acto de presencia?

Aunque surgen muchas más preguntas para lo que parecía a primera vista un truismo, son las corrientes teóricas y prácticas sobre dos géneros aún indiscernibles las que puede servir para instaurar la discusión: la autobiografía, como un acto de total presencia de una identidad autoral en la representación de un yo; y la autoficción, como aquella práctica que acepta de antemano su imposibilidad y propone una fragmentación, casi diseminación, de la

⁴⁰ O más bien reconfiguración, pues se presenta una versión de sí mismo, del sujeto, construida a partir de las omisiones, adiciones y figuras de la escritura.

subjetividad en el espacio de una “no presencia”. Aunque habría que encontrar un terreno medio.

Se ve en la autoficción, evadiendo su definición como género, un lugar ambivalente de presencia-ausencia del autor; el cual se propone como un programa para nada incidental. Sino como un método que acepta cierta imposibilidad de presencia plena del sujeto mediante las palabras, el lenguaje, la escritura. Pero que postula, también, tocar el exterior, lo extratextual, en dosis medidas, aunque vagas, de hechos, envueltos en una capa de ausencia, lo posible, lo opuesto a la verdad. La autoficción tendría entonces momentos de presencia: la identidad del autor puesta ante los ojos del lector en una suerte de hipotiposis, con su descripción gráfica, su franja denominativa y características que serían identificables; y otros que de plano pertenecen al lugar de las mutaciones.

Pero hablando de escritura, antes habría que realizar precisiones hasta entenderla como el lugar por excelencia que se ha sobrepuesto al lenguaje, pues en palabras de Derrida: “El lenguaje es una estructura —un sistema de oposiciones de lugares y de valores— y una estructura orientada. Digamos más bien, jugando apenas, que su orientación es una desorientación. Se podrá decir una polarización. La orientación da la dirección del movimiento relacionándolo con su origen como con su continente” (Derrida 274). Puede buscarse un equivalente de esta oposición muy rápida a la pregunta que nos ocupa: los polos se constituyen a partir de esa presencia o ausencia, a desaparición o emergencia. No cabe duda que la narrativa del yo que pretende describir, presentar un yo, una sola vida entre los millones de personas que habitan el mundo, encuentra grandes dificultades técnicas al emplear el lenguaje con la escritura, y entre la autobiografía y la autoficción hay una pretensión por aceptar, por un lado, y rechazar por el otro, esa clase de presencia.

Desde la postura de Derrida, la escritura siempre se culminaría por sobreponerse al lenguaje: “No habrá ni una línea histórica ni un cuadro inmóvil de las lenguas. Habrá un giro del lenguaje. Y ese movimiento de la cultura estará a la vez ordenado y rimado según lo más natural de la naturaleza: la tierra y la estación. Las lenguas están sembradas. Y ellas mismas pasan de una estación a otra. La división de las lenguas, entre los sistemas vueltos hacia el norte y los sistemas vueltos hacia el sur; este límite interior surca ya la lengua en general y

cada lengua en particular” (Derrida 275). Y queda entonces la escritura, pues tal y como anota Derrida: “Ninguna lengua es del sur o del norte, ningún elemento real de la lengua tiene sustitución absoluta sino solo diferencial” (Derrida 275). Y en buena medida la escritura transgrediría los límites de algún posible contenedor, un libro:

La idea del libro es la idea de una totalidad, finita o infinita, del significante; esta totalidad del significante no puede ser lo que es, una totalidad, salvo si una totalidad del significado constituida le preexiste, vigila su inscripción y sus signos, y es independiente de ella en su idealidad. La idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura. (Derrida 25)

Hay así una tensión entre el contenedor y el contenido que lo excede. El libro como formato no alcanzaría a contener una sola vida en la inmensidad de su exterior. ¿Pero puede este tipo de escritura, cuyo programa es evidentemente la producción de un libro cuyo tema sea el de sí mismo, instaurarse en solo la escritura? Quizá sea algo bastante complicado, sino imposible, pues por más extraña y particular que pueda parecer, el adentro siempre está tocando al afuera, el exterior de ese contenedor ideal e ingenuo, la referencia que hace del mundo exterior de su autor, anotaría Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (115-161). El afuera de la escritura es tomado por Derrida como: “La exterioridad del espacio [que] es en ella irreductible. Dentro de la estructura general de la auto-afección, dentro del darse-una-presencia o un goce, la operación de lo tocante-tocado acoge al otro en la menuda diferencia que separa al actuar del padecer. El afuera, la superficie expuesta al cuerpo, significa, marca para siempre la división que trabaja la auto-afección” (Derrida 209). Aunque concretamente y para dar claridad del afuera en esta investigación, este sitio equivaldría a todo lo exterior de la textualidad. Como se ha visto en el primer capítulo, el exterior, lo que se encuentra dentro de la textualidad culmina por dotar de sentido al texto mismo durante las prácticas de lectura.

Pues, incluso con la indiferencia ante el mundo, ese yo se mezcla con el exterior hasta, quizá, diseminarse. Queda así el principio, la indiferencia de tal forma que Michel Foucault

señalaría: “Tomo de Beckett la formulación del tema del que quisiera partir: ‘Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla.’ En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea” (*¿Qué es un autor?* 12). Ello, bajo un principio práctico de una ética asumida, de manera inmanente, señalaría Foucault, por el autor que se implica de alguna u otra manera en su obra como para “completarla” y ligarla a sí mismo. A este punto se presenta una inversión y transgresión de los límites de la escritura, de su interioridad a su exterioridad: “la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior” (Foucault 13). Además que este espacio y obra en oposición a la desaparición funciona contra la muerte o para la muerte, pero para perpetuar finalmente la identidad de un escritor, narrador o autor en el relato. Hay un parentesco de la escritura con la muerte, el cual paradójicamente perpetúa al sujeto: “Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio mismo de la vida, desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor” (Foucault 14-15).

Sin embargo, las preguntas foucaultianas reaparecen sobre el nombre del autor, sus denominaciones y designios, como una descripción o señalamiento de alguien particular, los cuales constituyen “los problemas por el uso del nombre del autor. ¿Qué es un nombre de autor? Y, ¿cómo funciona?” (Foucault 21). Y vería Foucault, asimismo, que el nombre del autor incluido en la portada (y cualquier otra ubicación editorial) no solo consistiría en una suerte de indicación: “El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que éste. [...] No es posible, claro está, hacer del nombre propio una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre del autor) tiene otras funciones además de indicadoras” (22). Por ello, “Es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción” (22). Lo cual culminaría por instaurar polos, e iría más allá que una mera franja de comentario o identificación individual:

El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción: nexo específico. Sin embargo —y es en donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan del mismo modo. (Foucault 22)

“El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros”, concluiría Foucault (23). Es designación, desaparición y la diferencia, aunque paradójicamente dentro de ese excesivo continente de la escritura y el contradictorio formato del libro: “un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etcétera); ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (Foucault 24).

El nombre resulta una caracterización de un modo del discurso: “En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso [...] indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (Foucault 24-25). Pero en esta clase de literatura del yo el discurso es representado mediante la escritura, con sus censuras, omisiones, mutaciones y alteraciones. Bajo una retrospectiva difícilmente objetiva. ¿Pero cuál sería la medida de esa objetividad? La presencia no es, por supuesto, la respuesta. Pues ahí donde pretende instaurarse siempre hubo un “no estar”. ¿Y qué queda aquí de la autoficción? “El nombre del autor no se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular” (Foucault 25). El autor ya no es visto como práctica: “Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y

de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault 26). Circulación y quizá diferencia, la cual marca la individualidad del discurso, destaca Paul Ricoeur.

Ahora, hablando de autobiografía y presencia, George Gusdorf con la reflexión sobre lo auténtico y la autobiografía, adopta primero una postura sobre la creación. El recuerdo en la ficción, en el mundo de lo posible y lo sucedido. Recurre a Mauriac cuando señala que: “La creación artística no es una creación ex nihilo. Es una reordenación de elementos de la realidad. Se podría mostrar fácilmente que las narraciones más extrañas, las que nos parece más lejanas de la observación real, como Los viajes de Gulliver, los Cuentos de Edgar Poe, la Divina Comedia de Dante o Ubu rey de Jarry, están compuestos de recuerdos” (cit. en nota 7). Un reordenamiento que pareciera muy obvio, pero este orden, ¿a qué realidad pertenece?

Gusdorf en su afán por “presentar” y dar lugar al sujeto en la escritura (autobiográfica), introduce la noción de confesión, pero qué tan sincera o verdadera pueda llegar a ser queda en un entredicho. Hay, por supuesto, un referente histórico, o real quizá, está la experiencia de su autor en todo relato, no solo en el autobiográfico. Una confesión de la que habla Nietzsche: “Poco a poco se me ha hecho claro lo que es toda gran filosofía: la confesión de su creador, de alguna manera los recuerdos involuntarios e inconscientes” (Nietzsche en Gusdorf 17). Pero no puede librarse de aquella irrealidad mayoritaria en la cual el montaje y el retoque intervienen, cuando piensa en este relato como una obra de edificación, nuevamente, anota: “Toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación” (Gusdorf 16) ¿Pero en dónde habría quedado el problema técnico que identificó Foucault al llamar obra un todo: “Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de lavandería: ¿obra o no obra?” (Foucault 17).

Es indiscutible que en esta clase de proyectos, hay siempre una selección de los sucesos por narrar: “Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revidada y corregida de su pasado, de su realidad personal” (Gusdorf 15).

Visto como los olvidos, las omisiones, los silencios despojan de muy cierta manera una pretendida presencia. Y la encubren hasta que no queda otra cosa más que conjeturas, inferencias, las cuales no son ciertamente propias de un lenguaje originario sino modificable, palpable e inestable. Se trata de una selección técnica de los sucesos que no siempre ocurrieron.

George Gusdorf, al reflexionar sobre la autobiografía como la manifestación más cercana a la presencia, es consciente de la dificultad técnica y la ilusión del relato por la escritura: “La dificultad es insuperable: ningún artificio de presentación, aunque se vea ayudado por la genialidad, puede impedir al narrador saber siempre la continuación de la historia que cuenta, es decir, partir, de alguna manera, del problema resuelto. 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” (Gusdorf 15). Al fin, el lenguaje es el medio comunicativo: “El presente vivido, con su carga de inseguridad, se ve arrastrado por el movimiento necesario que une, al hilo de la narración, el pasado con el futuro” (Gusdorf 15).

Por otro lado para Serge Doubrovsky, como reaccionario ante el “quehacer de las grandes personalidades” vertidas en la autobiografía, la distancia y la cercanía con el referente es notoria, y en esa cercanía estaría la presencia: “la escritura no se pone a trabajar en un espacio post-analítico, sino en el espacio mismo del análisis. Más exactamente, intenta abrir ese espacio en el texto mismo, produciendo un más acá y un más allá de la experiencia en el tejido narrativo” (Doubrovsky 52). Aunque muy paradójica, pues la presencia quedaría las más de las veces subvertida por momentos de ausencia en donde el autor no es, a pesar de haberse perdido en la nominación y el pronombre. ¿Es posible una autoescritura total, tomando en cuenta la falsedad de una pretendida presencia? De lo que consiste “escribirse” y el pronombre personal, el novelista francés menciona: “Por supuesto, se trata en todos los casos de utilizar los recursos del lenguaje para reflejar al sujeto mismo del discurso, para dar forma y huella individuales al vacío gramatical del nombre personal ‘yo’, de modo que entre todos los ‘yo’ posibles, el pronombre no pueda, en última instancia, denotar más que un solo nombre propio” (Doubrovsky 45). Quizá se trate de solo ello, de una búsqueda constante que

no logra materializarse pero continúa en forma de escritura y, tal vez, solo en forma de literatura, tal y como reprocharía Paul Verlain en su confrontación con la música.

Por otro lado, Ana Casas menciona el tema de la autenticidad y sinceridad en la escritura tratados por Gusdorf. Atributos conferidos a una narración los cuales resultan sospechosos, y propician la ambigüedad identitaria: “Estas consideraciones tienen mucho que ver con el cuestionamiento de determinadas nociones en relación con la autobiografía, por ejemplo, la autenticidad y la sinceridad que a esta se le suponen, muy en boga precisamente a finales de los 70” (Casas 13). Se tratan de actitudes frente a la representación del yo, la cual adoptaría principalmente el lector de cada texto: “Pero también se relacionan con la actitud que, desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad, ha marcado la evolución de la representación literaria del yo, caracterizada por el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo” (Casas 13). De la cual tomaría parte, en este sentido, el autor. Aunque la autoficción como sesión de psicoanálisis busca “sistematizar la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única” (Casas 13), y con ello promover una suerte de oxímoron: la presencia de la ambigüedad de un yo en la escritura.

Ana Casas recupera la perspectiva de Lacan, la cual se relaciona con la fijación de la selección de hechos reales o no:

A la problematización del yo unívoco se le une a la perspectiva lacaniana de la “línea de ficción”, proceso a través del cual el individuo, que trata de comprenderse a sí mismo, selecciona determinadas facetas de su experiencia haciendo que estas desemboquen en el tiempo presente y contribuyan a dar una imagen coherente de la historia de su vida. (13)

Esta idea de construcción de una imagen coherente es del todo valiosa, pues insta la necesidad de la narrativa y sus recursos para elaborar una identidad propia, de entre múltiples posibilidades en un solo individuo.

Finalmente, tanto Gusdorf como Doubrovsky, exponentes de estas nociones sobre la presencia y la no presencia en la teoría y práctica literaria, buscarían tensionar el conocimiento del desconocimiento de sí mismos. Pero he allí donde surge la problemática del método. ¿Son pretendidamente claras las bases desde donde se oscurece el autoconocimiento durante la revisión teórica de la autobiografía y la autoficción?

Presencia, conocido y desconocido. La paradoja se pone a la vista pues ¿cómo ha de escribirse de sí mismo y buscarse mediante un método de escritura, un proyecto de autoconocimiento o no? ¿Qué función tendría sino la de simplemente organizar un acto de presencia? Un acto que se produce en un espacio, una escena determinada, dentro de una sociedad que procura registrar hasta el cansancio hechos, ocurridos o no, transfigurados, pero que finalmente se trata de un registro. Un relato largo cuyo fin es difícil determinar, pero cuyas mutaciones (históricas) son posibles diferenciar pues se tratan también de escritura. No es sin embargo todo: el libro, la obra, el autor desaparecen. Pero en esta desaparición queda la huella. El vestigio desde donde el yo, por muy Narciso y a punto de ahogarse en el propio charco (Publio), describe y toca el exterior, y tiene contacto. La verdad, habría notado Michel Foucault,⁴¹ es un juego en donde la palabra juego se define en el sentido de: “imitar o de hacer como si: es un conjunto de procedimientos que conducen a un determinado resultado que puede ser considerado, en función de sus principios y de sus reglas de procedimiento, como válido o no, como ganador o perdedor” (135). Y este es el juego que ha adquirido forma de discusiones terminológicas por encontrar una diferencia entre ambos conceptos, en vez de situarse en un terreno medio como lo hace Ángel G. Loureiro luego de presentar “Problemas teóricos de la autobiografía” al identificar una apertura de una nueva “ciencia de lo autobiográfico”: “en la que la identidad del autor toma nuevas configuraciones

⁴¹ Quizá basándose en la definición acre que da Nietzsche al respecto: “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como mental” (8).

por lo que es necesario no una disolución de la narración autobiográfica sino un nuevo replanteamiento de lo autobiográfico, del nombre y de la firma” (“Problemas...” 7).

A este respecto, el planteamiento de la autobiografía en Hispanoamérica de Sylvia Molloy resulta del todo significativo. Molloy, en *Acto de presencia*, observa a la autobiografía como una cuestión de actitud, más que de forma (cuyas bases formales, para su definición, serían rígidamente aquellas definidas por occidente para las obras europeas): “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir. Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente” (12). Esta proposición adquirirá mayor sentido en capítulos posteriores cuando se plantee el momento de refiguración que conlleva el proceso de lectura de una representación mimética que habría sido propuesto por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (139-161). En este sentido, Molloy distingue que la materia de la autobiografía en Hispanoamérica no solo es un “texto” sino también una “forma cultural”, son: “las ‘formas culturales’ y los fragmentos de textos verdaderos [paratextos: pre-textos] a los que recurre el autobiógrafo para dar forma a lo que almacenó la memoria” (16). Al reconocer este aspecto de la autobiografía en Hispanoamérica, daría cuenta de la estructura híbrida-formal en Hispanoamérica, en donde predominan esta clase de textos. Puesto que si bien nacerían bajo la intención literaria de las autobiografías de europeas, se adaptan a la situación de su contexto. Sylvia Molloy apunta que:

Al no estar limitados por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura. Es precisamente allí, en esa indeterminación, donde el texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo; a condición, por supuesto, de que se lo atienda hasta el final, aceptando las condiciones un tanto incómodas que el mismo texto impone. (12)

La salida de la concepción formal de lo autobiográfico, en esta investigación, posibilita una nueva aproximación a la identificación del yo en las obras de los tres autores hispanoamericanos.

De igual manera, se cabe la mención de la autofiguración para englobar las literaturas del yo. En su estudio *Autobiografía como autofiguración*, José Amícola no reflexiona sobre el pase o la transición de las categorías de lo histórico (testimonial o memorístico) a la forma estilizada de las autobiografías (como “su cariz más cercano a lo ficcional”), sino más bien, examina de cerca las versiones de sí mismo que son creadas mediante la escritura:

reflexionar acerca de los avatares que han terminado por colocar este tipo de textos en un lugar privilegiado en el interés de los lectores actuales. Igualmente, será el eje de reflexiones del presente estudio el modo en que el género de la A[utobiografía] juega en la mente de autobiógrafos y autobiógrafas para lograr una imagen pública propia que coincida con aquélla que el individuo tiene para sí, esto que llamaremos aquí la “autofiguración”. (14)

La Autofiguración sería entendida como esta coincidencia entre la imagen pública (que el autor se produce) y la idea del autor que tiene de sí mismo. Esta idea, sin embargo, no siempre resulta verificable. Sin embargo, Amícola subraya que, como se ha visto a partir de las refutaciones que la autoficción haría de la autobiografía, no hay obra en la literatura del yo que pudiera ser considerada como pura. Por muchas pretensiones autorales de verter verdades puras en la escritura, estas siempre culminan construyendo personalidades, como se ha visto más arriba.

Si bien los postulados teóricos tanto de Sylvia Molloy como de José Amícola, no describen completamente el fenómeno de los autores estudiados, sí plantean dos posibilidades al respecto de la narrativa del yo: que la estructura formal de una obra no es un requisito para ser agrupada en esta categoría del yo, que la obra, sea o no tomada como real o imaginada, verdad o mentira, sincera o no, culmina por construir una identidad de un autor. Pero tanto la identidad como la aprehensión formal no se completa únicamente en las

escrituras o la configuración de la textualidad de la obra. Es, como se verá, a partir del proceso de lectura como el fenómeno de la narrativa del yo se interprete, comprende y completa.

2.4. Mímesis y diégesis en los relatos del yo, representación literaria

La diferencia entre mímesis y diégesis se da principalmente en las perspectivas teóricas narratológicas orientadas a la literatura. La una, mímesis, por lo general, definida como una representación de la realidad (sea fiel o no). Mientras que la otra, diégesis, la representación verbal que se elabora a través de la literatura y refiere al mundo, su organización a mediante la articulación de la palabra en el texto. Gérard Genette destaca: “hay, pues, en los orígenes de la tradición clásica, dos divisiones aparentemente contradictorias en que el relato se opondría a la imitación, en una como su antítesis y en la otra como uno de sus modos” (“Fronteras del relato” 200).

Para Platón, desde su ideal político, la mímesis se compone de narraciones que son tomadas como mentiras indecorosas y no contribuyen en la institución de una república ideal. En ella hay una suerte de apariencias que eventualmente se alejan de la verdad. Esta clase de imitación o representación conmueve al espectador (lector). La poesía (literatura) tiene y produce efectos. Esto es, las fábulas conllevan una enseñanza para bien o para mal, mayormente inclinada hacia la segunda; y por ello lo más mimético resulta lo más engañoso.

Hay una clase de narración verdadera equivalente en cierta medida a la historia (como actos efectivamente acontecidos, la Historia con mayúsculas) y una falsa equivalente a las ficticias o ficciones (adscrita al campo de la literatura). Las cuales tendrán formas de narrar: una simple y pura (como la de Homero y principalmente en tercera persona), otra intercalada (como la poesía en la lírica), y finalmente una imitativa (la dramaturgia con la tragedia y la comedia). Genette distingue: “esta división teórica, que opone en el interior de la dicción poética, los dos modos puros y heterogéneos del relato y de la imitación, determina y fundamenta una clasificación práctica de los géneros, que comprende los dos modos puros (narrativo, representado por el antiguo ditirambo y mimético, representado por el teatro), más

un mixto o, más precisamente, alternado que es el de la epopeya” (200-1). En algunas narraciones se asume un yo, especialmente en la poesía. Es por ello que personificar a otro, como en la tragedia o la comedia, o las representaciones sobre los dioses, constituye una práctica peligrosa, insostenible, para Platón, aunque mediadora para Aristóteles.

En el libro III de *La República* Platón señala que el alma tiene tres niveles: el racional (relacionado con la verdad), el de los sentimientos nobles (una parte irascible) y el de las bajas pasiones (el comprensible y en donde se ubicaría la comedia y la tragedia). En este sentido, las representaciones de los poetas están tres veces alejadas de la verdad. Por ello, tal y como señala el griego: “cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte” (149).

Un tanto despojado del recelo de Platón, para Aristóteles las representaciones se convertirán en medios, las cuales mediarán los efectos que producen en los espectadores (lectores). La poesía es mimética, es decir, reproduce por imitación.⁴² La manera y el modo que por imitación se construye en la representación será la diégesis, el mundo de la representación. Para el griego, la poesía como el oficio de la creación representa las cualidades de lo humano, proporciona un placer como un impulso intelectual y se opone a la historia (lo acontecido de manera objetiva), pues la poesía se erige como el mundo de lo posible, lo que hubiera podido ser —quizá de mejor forma incluso—. La poesía, ya literatura, ha de ser universal, más filosófica y más elevada y se relaciona con la naturaleza del ser humano. Esta ha de conmover: llegar a la catarsis, purificación, conmiseración y temor como

⁴² Por su parte, Horacio tendría una aproximación similar en su *Arte poética*, Tarsicio Herrera Zapién señala puntualmente: “La epístola a los Pisones nos ofrece la impresión general de desarrollar la teoría de la imitación y de la verosimilitud en poesía. En algunas frases horacianas vemos sugerida la imitación exterior de la realidad por medio del arte [...] En otros caso aconseja Horacio la íntima verosimilitud, la coherencia consigo mismo” (en Horacio XVI). Aunque Horacio no dedica un apartado para tratar exclusivamente esta imitación o para dar homenaje al trabajo de Aristóteles, sí se aprecia que estas ideas ya se habían convertido en un pensamiento de época entre los retóricos. Herrera Zapién deja se cuestiona: ¿Podía sostenerse que estas sentencias de Aristóteles habían pasado al tesoro común de los retóricos, y no necesitó Horacio acudir al texto del Estagirita para conocerlas? Es posible. Mas no veo razón para negar la posibilidad de que Horacio haya conocido la *Poética* aristotélica en Atenas o en algún otro centro cultural” (Herrera Zapién en Horacio XVII).

experiencia, identificación y desidentificación del espectador con el mundo de lo posible. La narración de las representaciones para Aristóteles se constituye de acciones: se “es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones” (15), señala.

Aristóteles subraya también la condición de verosímil de una representación cuando distingue que estas producen efectos. La sensación y el efecto de (o simplemente) la verosimilitud es uno de los más importantes pues dota de credibilidad a las representaciones. Los poetas podrían tomar hechos que realmente ocurrieron y no por ello dejar de ser poetas. Esto con el fin de proveer de mayor credibilidad a su representación: “cuando, por acaso, tome para sus poemas lo realmente sucedido, no por eso solo dejará de ser poeta, porque no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles, y por tales aspectos el poeta lo es de ellas” (15). Lo verosímil constituye el pacto con el espectador o lector en el cual tomará por ciertos los acontecimientos narrados de una representación. No obstante, lo que corresponde a la realidad no obedece ciertamente a las leyes de la verosimilitud. A este punto, la diferencia entre mimesis y diégesis es aparente: “la diferencia entre las clasificaciones de Platón y de Aristóteles se reduce, pues, a una simple variante de términos: estas dos clasificaciones coinciden sin duda en lo esencial, es decir, la oposición de lo dramático y lo narrativo, siendo considerado el primero por ambos filósofos como más plenamente imitativo que el segundo: acuerdo sobre los hechos, en cierto modo subrayado por el desacuerdo sobre los valores” (201). La pura diferencia radica en este punto, el valor negativo, positivo o neutral que adquiere una representación a través de la imitación de la realidad: “para Platón como para Aristóteles, el relato es un modo debilitado, atenuado de la representación literaria, no se ve bien, a primera vista, lo que podría hacernos pensar de otra manera” (201). Lo cual, consiste, en prestar atención a la cualidad representativa de la literatura: la verbalidad. Es, pues, que mediante palabras el escritor o poeta consigna tanto acontecimientos verbales como no verbales que refieren al mundo en su representación.

Es conocida, a este respecto, la conclusión conciliadora a la que llega Genette en “Fronteras del relato”,⁴³ en su afán por unificar conceptos que parecen distanciados de sí mismos por toda la historia de las discusiones terminológicas en torno a mimesis y diégesis:

Nos vemos conducidos, pues, conducidos a esta conclusión inesperada: que el único modo que conoce la literatura en tanto representación es el relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y también [...] de acontecimientos verbales, salvo que desaparezca en este último caso ante una cita directa donde queda abolida toda función representativa, casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba. La representación literaria, la *mimesis* de los antiguos, no es pues el relato más los “discursos”: es el relato y solo el relato. Platón oponía mimesis a diégesis como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. Mimesis es diégesis.

La representación, fiel o no, de los acontecimientos es, en este sentido, el relato mismo en su composición y organización de acontecimientos. Un texto fija la acción, y para la creación de un relato, esta acción ha sido encadenada en una trama. Esta sería la distinción que Paul Ricoeur haría sobre mimesis, la cual la divide en tres momentos distintos para describir este proceso de representación en la literatura mediante la escritura, involucrando con ello, el paradigma de la comunicación. El proceso de lectura es siempre, distingue Ricoeur, un momento de comprensión e interpretación: “comprensión de los signos de la cultura en los cuales el yo se documenta y se forma; por el otro, la comprensión del texto no es un fin para sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido de su propia vida” (*Del texto a la acción* 141). Durante la lectura de una representación, Ricoeur plantea que hay, primero, lectura; segundo, apropiación de lo leído en el texto y con ello, tercero, el texto se vuelve una

⁴³ “Fronteras del relato”, pp. 199-213. En *Análisis estructural del relato*.

mediación de significados. Así, anota, “al caracterizar la interpretación como apropiación, se quiere destacar el carácter actual de la interpretación: la lectura es como la ejecución de una partitura musical; marca la realización, la actualización, de las probabilidades semánticas del texto” (Ricoeur 141). En este sentido, mimesis, no puede ser entendida sin el proceso de la lectura, puesto que son los lectores quienes encuentran los referentes de su mundo en el mundo del texto. Quienes, finalmente, leen el texto y encuentran, o no, los rasgos de una “imitación”. Una imitación de las acciones a partir de la verbalidad semiótica del texto.

En suma, Paul Ricoeur plantea un círculo mimético en tres momentos: 1) mimesis I, que equivale a la prefiguración (las acciones y el tiempo que en este primer momento no han sido verbalizadas o fijadas por el texto); 2) mimesis II: la configuración (la fijación de las acciones y el tiempo en el texto para dar un sentido de mundo que el lector comprende, es decir, las acciones se vuelven inteligibles y legibles en el texto; 3) mimesis III: la refiguración, la lectura misma. Esta última queda a cargo del lector puesto que actualiza al texto con base en su mundo, su cultura y su contexto, se vuelve intérprete de lo narrado.

El círculo de la mimesis se completa cuando la narración, señala Ricoeur, adquiere su pleno sentido al restituir el tiempo del obrar y del padecer (139). Es el cruce o el umbral que el texto abre hacia el mundo del lector el cual se puede cruzar en ambas direcciones. Es decir, “mimesis III marca la intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (140). De esta forma, “la medida en que el mundo refigurado por la narración es un mundo temporal” (140). El acto de la lectura, distingue Ricoeur, puede considerarse como el “vector de la amplitud de la trama para modelizar la experiencia, es porque recobra y concluye el acto configurante, del que se ha subrayado también el parentesco con el juicio que ‘comprende’ —que ‘toma juntos’— lo diverso de la acción en la unidad de la trama” (147).

La configuración de la trama, los sucesos contados, seleccionados, omitidos en la narrativa del yo son la representación misma que un sujeto se propone organizar o desorganizar una serie de acciones de sí mismo. La trama es mediadora, primero, porque “media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo” (Ricoeur 131), es lo que estructura la sucesión de los actos en la textualidad; segundo, porque

“integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.” (132); tercero, por sus caracteres temporales, “ellos nos autorizan a llamar a la trama la síntesis de lo heterogéneo” (131), en donde lo heterogéneo son aquellas acciones no verbalizadas pero potencialmente referenciales de la mimesis I.

La narrativa del yo trata de una elaboración o agrupación de las acciones configuradas y reconfiguradas ante todo. Así —y retomando las nociones anteriores sobre la autobiografía de Lejeune, y luego la autoficción de Doubrovsky—, el nombre del autor no se convierte únicamente en una marca lingüística: está ahí, señalaría Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*, para incorporar en el discurso del texto la identidad autoral, para designar y clasificar, y para individualizarse de otras obras y, por supuesto, de otros discursos, puntualizaría Paul Ricoeur (*Del texto a la acción* 103). Se adopte una actitud de detective o no como para deducir si los acontecimientos narrados son reales o no, la narrativa del yo es, ante todo, la expresión de un sujeto en un momento contextual determinado por tratarse de un discurso.⁴⁴ Un discurso que es interpretado por un lector también específico.

En efecto, los relatos que pretenden ser puramente factuales, son una representación: la organización en retrospectiva de la vida de un sujeto (autor) articulada para dar sentido al discurso determinado que es el texto. Esta organización plantea de antemano un relato y, quizá, una sinceridad desmedida por parte del autor, además de un lector inocente que acepta o rechaza el pacto sin recelos. Pero la sinceridad no lo es todo como lo fue para George Gusdorf en estas representaciones del yo en tanto que son un relato organizado en torno a

⁴⁴ Tal y como anotaría Paul Ricoeur: un texto es “todo discurso fijado por la escritura” (*Del texto a la acción* 127), y ya como acontecimiento: “podemos decir que la instancia del discurso es autorreferencial; su carácter de acontecimiento se vincula ahora con la persona que habla; el acontecimiento consiste en que alguien habla, alguien se expresa al tomar la palabra”, por ello, continúa Ricoeur, “el discurso es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar” y este, el discurso, “no solo tiene un mundo, sino que tiene otro, otra persona, un interlocutor al cual está dirigido” (98); es decir que el texto como discurso se fundamente en la proposición de que alguien, en algún momento, quiso decir algo a alguien. Las identidades de esos sujetos son bien desentrañables en la narrativa del yo.

una identidad: la autoral. Para conciliar el debate entre si la autobiografía era más que nada una expresión lingüística que pretendía decir la verdad, Philippe Lejeune propuso la clasificación de novela autobiográfica, en la cual se admitía el carácter ficticio (imitativo y por ello mimético) de esta clase de expresiones literarias.

Esta forma, no obstante, es distintiva de otro tipo de escritura al tomar como paradigma la forma novelada clásica: su organización temporal, espacial, además del desarrollo de sus personajes (o el gran personaje/protagonista que sería la identidad autoral). A este punto se presupone una estructura específica: la novelada, aunque las variantes teóricas de la autobiografía y la autoficción pretenderían adaptarse a los esquemas nuevos o experimentales de las formas de narrar en la posmodernidad: borraduras, tachaduras, desarticulaciones, intencionales en las obras. ¿Una estructura novelada? Más bien, resulta una forma narrativa de una representación. Una narrativa percibida como transversal en la obra de los autores. No se trata de una presuposición estructural, sino más bien de su entendimiento como forma narrativa. La novela, podría resultar un parangón pero no es exclusiva de las narrativas del yo, en especial si se piensa en narrativa como en términos de Hyden White, para quien no es una distorsión de la realidad pasada o una supuesta revelación de la verdad presentada ante nosotros, sino “la aparición en forma discursiva de una de las posibilidades topológicas del uso del lenguaje” (179), empleado en la historia para tramar los acontecimientos, o en literatura para organizar y dar sentido a un relato.

En esta investigación se adopta la postura de que ella, la estructura novelada, no es la única forma de la narrativa del yo, pues ¿qué es la novela sino un esquema de relaciones entre elementos sintácticos excluyentes e incluyentes que la organizan? Por ello, la escritura del yo debe verse como un relato con estructuras más o menos específicas que ponen como centro al sujeto y su identidad (construida, deconstruida o borrada). La organización de las partes, los fragmentos que son discursivos, en torno a la identidad del autor, es más bien la concreción de la narrativa del yo. Una obra, habría dicho Paul Ricoeur, “no refleja solo su época, sino que abre un mundo que lleva en su interior” (*Del texto a la acción* 181).

Capítulo 3 — Propuesta transversal

3.1. El soporte y el fragmento: Sinécdoque como propuesta inicial

En este apartado se recupera la tradición retórica para retomar la definición de sinécdoque como una figura que moldea el acto creativo del yo es, su forma ficcionalizada, primero a nivel textual y luego a nivel extratextual, en los tres autores: Felisberto Hernández, Roberto Arlt y Julio Torri. Se trata de salvar, en este apartado, la problemática de su definición clásica, la cual ve en la sinécdoque una figura de dicción —descrita mediante el sintagma de “la sustitución de una palabra por la otra”— y expandir su significado a la esfera del discurso por su equivalente en la frase “una pieza del todo de los fragmentos”: la obra o parte de la obra en estrecha relación e irreductiblemente vinculada a la identidad del autor. Lo cual se trata de una aproximación figural, en primera instancia, para luego reflexionar sobre el fenómeno de la fragmentación, relacionado con la mezcla de los límites de tres planos: paratextuales (ya vistos en el primer capítulo), textuales (la estructura del texto literario) y extratextuales: que refiere a la identidad del sujeto, quien procedería bajo la intencionalidad de conocer el mundo desde la subjetividad y reaccionar ante su contexto.

En esa relación de la parte por el todo y el todo por la parte se identifica la relación de contigüidad entre los tres planos de análisis mencionados. Esta propiedad resulta análoga al referente, correlato o mundo del cual se nutre la ficción para poblar el suyo en segundo grado (Ricoeur 52).⁴⁵ Recuperar y expandir el concepto de sinécdoque distinguida de las inevitables similitudes con la metáfora y la metonimia, resulta necesario. Por este motivo se presentan extractos significativos sobre la definición de sinécdoque que fundamentarían esta discusión.

Fernando Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos* resalta, con una definición muy concisa, la noción clásica que describiría a la sinécdoque como una figura de dicción en un intercambio ocurrido entre palabras: “Tropo que responde al esquema lógico

⁴⁵ “Retomando el principio de distanciamiento [...], se podría decir que el texto de ficción, o poético, no se limita a distanciar el sentido del texto de la intención del autor sino que, además, distancia la referencia del texto del mundo expresado por el lenguaje cotidiano. De esta manera, la realidad es metamorfoseada por medio de lo que llamaré las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real.” (Ricoeur 52).

pars pro toto o *totum pro parte*. Se produce cuando se emplea una palabra por otra, estando sus conceptos respectivos en la relación de a) género a especie o viceversa; b) parte a todo o viceversa; c) singular a plural o viceversa” (367). En este sentido, prevalece un apego por ver la definición clásica, tal cual definió Du Marsais:

La synecdoque est donc une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui dans le sens propre a une signification plus générale; ou au contraire, on donne une signification générale à un mot qui dans le sens propre n’a qu’une signification particulière. En un mot, dans la métonymie je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque, je prends *le plus* pour le *moins*, ou *le moins* pour *le plus*. (93)

Por su parte, la definición de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas comienza también con una comparación con la metonimia:

La sinécdoque, como la metonimia, es una figura semántica que consiste en la transferencia de significado de una palabra a otra, apoyándose en una relación de contigüidad. Pero que mientras que en la metonimia la contigüidad es de tipo espacial, temporal o causal, en la sinécdoque la relación es de inclusión, es decir, que unos de los miembros es de mayor o menor extensión (o forman parte del conjunto implícito) que presenta el otro. La sinécdoque, por lo tanto, representa: a) La parte por el todo. [...] b) El todo por la parte. [...] c) La palabra de significado más amplio por la de significado restringido: [...] d) El género por la especie. e) La especie por el género. f) El singular por el plural. g) El plural por el singular. h) La materia por el objeto. i) Lo abstracto por lo concreto. (383)

De la definición de sinécdoque de Marchese y Forradellas se destacan dos elementos centrales: la relación de contigüidad y la relación inclusiva, las cuales, como se ha mencionado y se desarrollará más adelante, equivalen a la relación recíproca mantenida entre

los tres planos de análisis del texto: textualidad, paratextualidad y extratextualidad. Por ello, estos elementos funcionan a la hora de realizar la analogía con la fragmentación de los textos seleccionados y la identidad del autor vertido en ellos para problematizar sobre su contexto.

La sinécdoque, asimismo, posee una dificultad en su distinción con respecto a la metonimia según Eco: “en su *Tratado de semiótica*, [la sinécdoque] es un caso de ‘interdependencia sémica’ como [también] la metonimia, de la cual sería muy difícil —sino imposible— diferenciarla, en cuanto que para ambas figuras la interdependencia consiste en la selección de un sema (o marca) por el semema al que pertenece (vela por nave) o a la inversa: de un semema por uno de sus semas (mortal por hombre)” (Marchese 384). Sin embargo, a este respecto, es el Grupo μ quien elabora una distinción sustancial entre ambas figuras cuando recurre a Du Marsais para definir la metonimia e, indirectamente, puntualizar que la sinécdoque, por agrupación, consiste en la suposición de que las partes pertenecen a un todo por contigüidad:

Du Marsais, que es uno de los pocos retóricos clásicos en haberse interrogado sumariamente acerca de la diferencia entre la metonimia y la sinécdoque, observa que en la primera figura “la relación que hay entre los objetos es de tal clase que el objeto cuyo nombre es tomado subsiste independientemente de aquel que extrae la idea, y no forma en absoluto un conjunto con él [...]; mientras que el vínculo que se encuentra entre estos objetos, en la sinécdoque, supone que los objetos forman un conjunto como el todo y la parte.” (Grupo μ 191)

Este vínculo deviene esencial a la hora de relacionar las publicaciones de los autores estudiados como piezas que componen un conjunto mayor. Helena Beristáin recupera en su *Diccionario de retórica y poética* un tipo de sinécdoque de abstracción, la cual añade su significación a la noción del fragmento en relación con un todo:

Algunos tratadistas (como Fontanier, Coll y Vehí, etc.) han considerado otra sinécdoque, la de abstracción, que consiste en expresar lo concreto mediante lo

abstracto, como al decir “la juventud” en lugar de los “jóvenes”, lo que constituye una sinécdoque de abstracción absoluta porque presenta la cualidad “como existente por sí misma, ya que hay también una sinécdoque de abstracción relativa, que presenta la existencia de la cualidad como dependiente de algo más. (474)

Esta abstracción y traslación de sentidos funciona para designar el fenómeno del yo disgregado en los fragmentos en su proceso o metodología. De manera sintética y clara, en su *Manual de retórica*, Bice Mortara Garavelli menciona que la relación cuantitativa es un rasgo distintivo de la sinécdoque. Fundamentada en Lausberg y Fontanier apunta:

Las definiciones más divulgadas reproducen en lo sustancial las de los rétores antiguos, para los que la sinécdoque consiste en expresar una noción mediante una palabra que, por sí misma, designa otra noción cuya relación con la primera es “cuantitativa”: como cuando se nombra la parte por el todo y viceversa, el singular por el plural y viceversa, la especie por el género y el género por las especie, la materia con la que está hecho un objeto por el objeto mismo. (Mortara 172)

Se describe un tropo de conexión en donde existe un desplazamiento de significados. Señala la autora que: “Lausberg habla del ‘desplazamiento’ de la denominación de una entidad dentro de un único plano de contenido nocional; los ‘límites’ que se desplazan estarían entre el género y la especie, la parte y el todo, el singular y el plural, la indicación del objeto y la de la materia con la que está hecho” (173). Se debe hacer énfasis en el carácter cuantitativo además de la materia “con la que está hecho” el objeto que desplaza su significado hacia otro, puesto que son de suma importancia para la equivalencia planteada en esta transferencia de la identidad del autor, fragmentada en las diferentes piezas de una obra literaria.

De las definiciones anteriores podemos realizar un sumario sobre los rasgos más importantes de la sinécdoque, para, posteriormente, encontrar equivalencias con la noción de fragmentación del apartado siguiente en forma de gradación.

La noción de contigüidad que produce una transferencia de significados entre dos partes, sea una más pequeña que la otra, siempre culminaría integrando la una con la otra. Lo cual deriva en la relación de inclusión entre las partes y el todo que las partes componen. En este sentido, puede decirse que se toma una porción del conjunto de manera implícita cuando un fragmento añade el todo a su significación y viceversa. Hay por ello mismo, interdependencia de las partes con el todo, en donde el todo es el concepto que dota de sentido o da significado a las partes. En la terminología de Beristáin, esa cualidad depende de “algo más”, en este caso: una obra literaria en dependencia de la identidad de su autor; hablando de las narrativas del yo, el todo es la obra que en su conjunto produce sentido a la identidad o al autor mismo, y las partes son, en efecto, los fragmentos de aquella obra. Hay, así, una relación cuantitativa en cuanto las obras (fragmentos) de un autor, las cuales tienen un número determinado (todas las existentes) y son singulares, o más bien, marca una individualidad dado a que son distintas de otras y de otros autores. Esta relación es, asimismo, cuantitativa, también: porque los fragmentos equivalen a la materia de la que está hecha la obra completa de un autor. Los fragmentos son los objetos. En suma, el vínculo que los objetos forman un conjunto y no anula su condición de ser parte de este todo de una obra. Es equivalente a lo que Paul Ricoeur menciona respecto a la individualidad de los poemas como objetos de arte y como textos, puesto que el fragmento, en este caso, es un texto que se carga de significado mediante la interpretación del lector y las relaciones que realiza este en su contexto⁴⁶. Es, en sí, un acontecimiento, la obra y el proceso de lectura de estas obras u objetos de arte porque “el discurso aparece como acontecimiento: algo que sucede cuando alguien habla” (*Del texto a la acción* 97).

Por ahora, estos son los rasgos fundamentales de esta figura que será expandida y comparada al fenómeno de fragmentación. En suma, mediante la comprensión de este tropo

⁴⁶ Ricoeur señala: “Composición, pertenencia a un género, estilo individual, caracterizan al discurso como obra. La palabra misma, “obra”, revela la índole de estas categorías nuevas; son categorías de la producción y del trabajo; imponer una forma a la materia, someter la producción a géneros, producir un individuo, son otras tantas maneras de considerar el lenguaje como un material a trabajar y a formar, con lo cual el discurso se convierte en el objeto de una *praxis* y de una *téchne*” (101).

se tratará de agrupar y dar sentido a la fragmentación de las obras ocurrida en Arlt, Hernández y Torri. Una noción, la fragmentación o el fragmento literario, abordado en el siguiente apartado.

3.2. La fragmentación - noción

Antes de entrar de lleno a la noción de la fragmentación, primero se revisa la noción de texto a partir de Roland Barthes y Paul Ricoeur. Barthes señala respecto al texto como tejido de mil focos de cultura en “La muerte del autor”, que “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (69). En esta definición, el espacio de múltiples dimensiones, si bien pretende anular la figura del autor, se debe atender a cómo, indirectamente, su figura cobra sentido tras cerrar la puerta a la falacia intencional. Es decir, el deber que un lector tendría, de buscar y comprender las intenciones que al autor con respecto a la significación de su obra antes de comprender al texto en sí mismo.

Respecto a la noción de obra, aunque Barthes pretende suprimir esta clase de filiación Obra-Autor:

La obra está en un proceso de filiación. Suele postularse una determinación del mundo (de la raza, luego de la Historia) sobre la obra, una consecución de las obras entre sí y una apropiación de la obra por parte de su autor. Se considera al autor como padre y propietario de su obra; la ciencia literaria aprende, así pues, a respetar el manuscrito y las intenciones declaradas por el autor, y la ciencia postula una legalidad de la relación entre el autor y su obra (los “derechos de autor”, recientes en realidad, ya que

no han sido legalizados hasta la Revolución). El Texto, en cambio, se lee sin la inscripción del Padre. [...] La metáfora del texto es la de la red. (76)

Aunque Barthes trataría de separar radicalmente al autor de su texto mediante la anulación de la búsqueda intencional, sería más bien esta pretendida separación entre el autor y la obra, la que daría materia a Paul Ricoeur para fundamentar su definición sobre el texto: Ricoeur señala que un texto es “todo discurso fijado por la escritura” (*Del texto a la acción* 127). El teórico francés distingue al texto como la manifestación de una red cultural al interior de sí mismo: “El texto es un discurso fijado por la escritura. Lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice. La fijación por la escritura se produce en el lugar donde el habla habría podido aparecer. Nos podemos preguntar entonces si el texto no es verdaderamente texto cuando no se limita a transcribir un habla anterior, sino cuando inscribe directamente en la letra lo que quiere decir el discurso” (128). Ricoeur, al igual que Barthes, se opondría rotundamente a la falacia intencional del autor que, anteriormente, debería intentar comprenderse para comprender al texto. En este sentido, Ricoeur atendería al paradigma de distanciamiento que se da en el irreductible proceso de comunicación del texto, autor-texto-lector: “El texto es para mí mucho más que un caso particular de comunicación y, por eso, revela un rasgo fundamental de la historicidad misma de la experiencia humana: que es una comunicación en y por la distancia” (96). El texto equivale a la obra, o ambas intercambian sus nombres por antonomasia.

La fragmentación se debe de los autores hispanoamericanos comprender y concretar, primero, como esa dispersión de obras en diferentes medios de publicación literaria mostrada ya en el primer capítulo. La forma en que las obras de los autores han sido publicadas con dificultades, la manera en que los autores fijaron un discurso en reacción al contexto literario de las vanguardias artísticas en su época, además de los cánones estéticos del modernismo.

En Torri, la discusión de la fragmentación es clara, pues antes de comprender la totalidad de su obra publicada, *Tres libros*, la obra había sido fragmentada en diferentes soportes de publicación. Por el lado de Roberto Arlt, ya se ha revisado el proceso de

elaboración de *Aguafuertes*, el cual acumula textos previamente publicados y expande su agrupación cada nueva iteración en su selección y combinaciones, una obra que presenta una trayectoria editorial similar a la de Julio Torri. Mientras que la obra de Felisberto Hernández requiere de una explicación y selección más cautelosa, pues se han estudiado hasta el momento las primeras invenciones (“Fulano de tal”, “Libro sin tapas”), además de “Caballo perdido”, “Por los tiempos de Clemente Colling” y “Tierras de la memoria”. Se debe anticipar que, si bien sus primeras invenciones estaban en la tendencia por cuestionar su soporte que las presenta de manera explícita, las tres obras restantes hacen estallar la identidad autoral mediante estrategias puramente textuales.

La producción de los tres autores, su lenguaje, fue puesto en un soporte específico dada las circunstancias contextuales de la época. Las razones son variadas, principalmente se debe a la dificultad de publicar y la eventual dispersión de su literatura en diferentes soportes y medios, hasta la culminación del proceso de producción en el libro considerado ahora como publicación oficial (*Tres libros, Aguafuertes, Obras completas*), aquellas ediciones que se tienen a la mano al día de hoy. Estas formas disgregadas previas a la publicación oficial son las que definen el fenómeno de fragmentación, en el cual el sujeto se disemina, desaparece y reaparece, se dispersa o divide, en tanto que la obra, como discurso, es leída por alguien.

Se dice “diseminación” del sujeto en las obras, debido al carácter estructural que poseen. Como rasgos principales se tiene a la forma de enunciación del relato en primera persona —un aspecto dominante en Torri y unívoco tanto en *Aguafuertes* de Arlt, como en las tres obras autobiográficas de Hernández—, además de que el tema es de carácter personal, es decir, por lo general se desarrolla un discurso respecto a la memoria. La fragmentación no solo ocurre a nivel extratextual, sino a nivel textual. Esto último es una característica fundamental para vincular el aspecto relacional en las narrativas del yo, en especial en la obra de Felisberto Hernández y Roberto Arlt. El sujeto está añadido en la obra mediante esa enunciación del yo.

En las diversas ediciones y reediciones que tuvo la obra de Torri, por ejemplo, el autor hacía emergencias de un yo por lapsos. Así, en *Tres libros*, se puede observar en textos como “A Circe”, “De funerales”, “De la noble esterilidad de los ingenios”, o en textos mucho más

complejos y fragmentarios como “Almanaque de las horas”, “Lucubraciones de medianoche” o “Meditaciones críticas” que la identidad del narrador de cada diégesis se torna ambigua cuando el yo, sin nombre explícito, se encuentra en diferentes diégesis y campos de acciones cuyo único vínculo es esa narración en primera persona y el presupuesto identitario del nombre del autor en la portada del libro.⁴⁷

Esta clase de fragmentación se definirá, pues, como aquellas piezas que se han separado por algún azar, pero que constituyen parte de un todo cuyo sentido se aprehende mediante la figuración de un referente durante la enunciación narrativa, en principio, histórico: la subjetividad del autor como productor. Sin embargo, la aprehensión es efectiva mediante la refiguración mimética que ocurre durante el proceso de lectura. Esta subjetividad posee una identidad condicional que vuelve a su narrador o intermediario, figurado o no, debido al carácter de ficcionalización del yo mencionado en el segundo capítulo. No se tratará de una subjetividad que se queda enmarcada en explicar únicamente la psicología del autor, sino más bien, una interpretación del mundo a través del texto, la cual tocaría el lado del lector. Sobre esto se discurriría con mayor profundidad en el apartado “3.3. El afuera y el adentro de una obra literaria”.

El fragmento sería el método de autoconocimiento y la ambigüedad provocada por el mismo yo que puede o no presentarse textualmente indeterminado, pero que es determinado mediante la asimilación y apropiación de ese mundo del texto por el lector. Esta fragmentación puede ser tomada, también, como ejercicio y estrategia en la narrativa del yo. Pero la fragmentación se debería asumir como el medio de la ficcionalización del yo en la narrativa de estos tres autores latinoamericanos. Tal y como consideró Serge Doubrovsky, pero en una época posterior al discurrir y plantear el término autoficción para la situación literaria específica de la década de los 70. En la contra portada de *Fils* en 1977, escribiría: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene

⁴⁷ Se recordará que esta clase de ambigüedad es crucial a la hora de identificar la ficcionalización de yo como un aspecto de lo “autoficcional” ya discutido en el capítulo segundo.

ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (en Pozuelo Yvancos, “Figuraciones del yo’ frente a autoficción” 152). Hay entonces una diferencia y similitud entre los fragmentos disjuntos de los que habla Serge y la fragmentación que los autores vertieron en sus narrativas de yo en las publicaciones a través de una época, o la elaboración del todo de una obra.

En un breve estudio Myrna Solotorevsky observa la fragmentación como una poética o una estética literaria, desde un aspecto formal, temático o semántico, ocurrido en el periodo denominado como posmoderno:

Nuestra época postmodernista ha rendido un verdadero culto a la fragmentación; esta aparece afectando al espacio textual (división en partes, presencia de blancos en las páginas), al nivel semántico (obstrucción en la captación de significados), al nivel de organización textual (anacronías: analepsis, prolepsis), al nivel discursivo (fragmentación del lexemas, fracturas sintácticas). (274)

De igual forma, Solotorevsky consigna cinco procedimientos que, desde su perspectiva, sirven para el desarrollo de esta estética de la fragmentación:

- 1) El desborde metonímico o diseminación, es decir, el juego incesante de los significantes, que obstruyen el anclaje en significados, provocando un efecto de inestabilidad, indecidibilidad, indeterminación.
- 2) Disolución de la trama.
- 3) Fragmentación en los niveles antes señalados: espacio textual, nivel semántico, organización textual, nivel discursivo.
- 4) Presencia de alegorías. “La paradoja de la alegoría reside en que fija y desplaza simultáneamente el significado, aplazando y desplazando un momento de plenitud que va dejando una serie de significantes huecos, vaciados” [Roberto González Echeverría, “Memoria de apariencias y ensayo de Cobra”, en *Severo Sarduy*].

- 5) Configuración de imágenes fracturadas, fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto. (274-5)

El breve estudio de Solotorevsky sirve como base fundamental para el análisis de las obras. Aunque no se cumplen rigurosamente estos procedimientos —sobre todo por el hecho, difícil y riesgoso, de encajar en el posmodernismo a Torri y Arlt—, sirven como una guía de observación del procedimiento a nivel textual. A este punto, cabría preguntarse si ¿se trató de un programa estético, o de un punto de llegada en la literatura durante el contexto de principios del siglo XX en Latinoamérica? Para ello, habría que aproximarse a las obras, aunque no solo al interior de ellas, sino a su presentación, o la paratextualidad que logró presentar las obras en sus primeras ediciones.

El sentido expandido que se atribuye a estos autores es que, la fragmentación manifiesta no ocurre tan solo a nivel textual, a diferencia de la perspectiva de Solotorevsky. No se debe olvidar el apartado paratextual, el cual, es el medio por el cual es posible perpetuar, señala Iser, la significación de la obra en la conciencia del lector. El paralelismo que obtiene cada producto literario de estos autores con la fragmentación ocurre principalmente gracias al proceso de elaboración del libro y la predominancia de la enunciación a partir de un yo. Los fragmentos, paratextuales o textuales (la inducción de separación en la narrativa estudiada aquí de Felisberto Hernández es un aspecto crucial de esto, la anamnesis) son lo que inclina a pensar estas obras, no solo desde la definición autobiográfica, autoficcional, autofigural —las cuales tendrían también una predisposición y presupuesto de su medio paratextual: la unidad consiente estéticamente estructurada del libro o relato largo donde el yo es el tema—, sino que se debe aproximar desde una perspectiva figural: la sinécdoque, en la cual las partes dotan de sentido a un todo que se aprehende mirando todo el conjunto o incluso solo algunas de sus partes. Partes que son independientes y cuyo significado subsiste o se otorga incluso distanciado o desprendidos de la obra que, en última instancia, conforma.

3.3. El afuera y el adentro de una obra literaria

Este apartado está centrado en reforzar la discusión sobre el afuera y el adentro de una obra literaria. Entendidos estos términos como la textualidad y la extratextualidad dentro de una esfera de análisis. Por esfera de análisis se refiere a la aproximación que el receptor de una obra tiene durante el acto de leerla. Asimismo, se recupera la noción de paratextualidad ya que sirve para comprender la existencia material y mediadora de los formatos en que una obra es presentada y llega a su lector. El paratexto, en este sentido, es un formato por el cual el lector transita del mundo exterior al mundo interior del texto, durante el proceso de lectura. De la forma en que ha señalado Wolfgang Iser: “el texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra conciencia” (164).

Para ello, y debido a que se entiende que la obra no es un objeto independiente de análisis disociado del contexto histórico y situacional que lo rodea, además de que se encuentra en consideración el lector —quien dota de significación a una obra literaria— se discurre sobre dos conceptos fundamentados en la hermenéutica de Paul Ricoeur (*Del texto a la acción*): el afuera y el adentro que desde la perspectiva hermenéutica serían nombrados bajo los procesos de explicación y comprensión.

El adentro será entendido como la textualidad, mientras que el afuera, como la extratextualidad o la referencia del mundo de un autor específico situado en una época particular. Asimismo, la paratextualidad de las obras se recupera en tanto que funcionan como el medio de esta comunicación literaria y en tanto que propicia la lectura y recepción de cada una. En la paratextualidad se incluirían las agrupaciones dispersas (trayectoria editorial más el proceso de lectura) de las obras de cada autor en su trayectoria histórica y literaria. En este sentido, el trabajo se fundamenta en la noción de texto y los procesos receptivos (como herramienta metodológica) implicados a partir del pensamiento de Ricoeur. Estos procesos son importantes puesto que toman en consideración un análisis más allá del interior de la obra misma. Así, se examinará cómo el referente del mundo de la obra se prolonga al exterior: desde la textualidad a la extratextualidad o en sentido inverso, un proceso que dispone la recepción y lectura de cada obra, con diferentes formas

ficcionalizadas de un sujeto en la escritura literaria. El mundo es entendido como un contexto doble: el histórico de su autor y el histórico de su receptor.

3.3.1. La extratextualidad, el afuera

A continuación se introducen las definiciones de extratextualidad como presentación del campo de análisis. Posteriormente se pretende revisar la teoría sobre el proceso de transición entre esferas o planos de análisis: de la extratextualidad a la textualidad. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas entienden la extratextualidad a partir de una aproximación general, retomando las ideas del formalismo ruso, para luego pasar a una aproximación semiológica:

En un acercamiento primario, puede considerarse extratexto todo lo que materialmente es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc. Genot se refiere explícitamente a la ideología o cultura de una época. En este sentido, el concepto de extratexto (o extratextualidad) llega a coincidir con el de serie extraliteraria, en la pluralidad correlativa de sistemas de valores (histórico-culturales, sociales, religiosos, filosóficos, etc.) que denotan a una personalidad artística bien definida.⁴⁸ La obra no existe si no se cuenta con el discurso literario mediante el cual es comunicada. [...] La obra, por tanto, se caracteriza como un sistema de elecciones operadas en un conjunto de elementos extratextuales que constituyen el sistema de la literatura o del discurso literario. Se constituyen así varios niveles extratextuales: desde la serie histórico-cultural o los códigos artísticos hasta el extratexto más directo, que es la producción específica de un autor al relacionarla con la obra que se estudia. (158-159).

⁴⁸ Esta personalidad artística es similar a la individualidad de las obras que Ricoeur propone mediante la identificación de estilo: “un estilo es la promoción de algo decidido legible en una obra que, por su singularidad, ilustra y exalta el carácter de acontecimiento del discurso, pero ese acontecimiento no se ha de buscar en otro lugar que no sea la forma misma de la obra (*Del texto...* 102). Asimismo está relacionado con la individualización de las ideas que menciona Foucault en *¿Qué es un autor?*

Marchese y Forradellas, al discurrir sobre la perspectiva semiológica, toma como presupuesto la noción de texto y escritura de Barthes y el estructuralismo. En el cual, toda referencia es parte de otra referencia dentro de un mar de lenguaje.⁴⁹ Se vale de la noción de intertextualidad, nuevamente bajo el presupuesto de que el sistema “correlativo de valores” es una extensión más del texto.⁵⁰ Marchese y Forradellas anotan:

En la perspectiva semiológica se plantea el problema de la interserialidad, es decir de la relación entre serie literaria y serie extraliteraria [...]. En cuanto que es signo comunicativo, el texto se ubica en el sistema de la literatura como individualidad (o valor) interrelacionada, i.e. en correspondencia con otros textos: la intertextualidad es un factor primordial tanto en la génesis como en la manifestación y disfrute de la obra. La remisión del escritor a una tradición, a unas fuentes, a ciertos topoi, a géneros o modelos, etc., implica una transcodificación que está siempre históricamente determinada [...]; de este modo, el extratexto histórico-cultural actúa como acicate

⁴⁹ Al respecto Roland Barthes menciona en *El grado cero de la escritura*: “Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor, sin darle, sin embargo, forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario. [...] El escritor no saca nada de ella en definitiva: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible” (17).

⁵⁰ Señala Barthes que: “Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura; pero esta Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone —o impone— una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (24).

innovador o, a lo menos, modificador de una operación literaria;⁵¹ por lo tanto debe ser considerado en función de la especificidad del texto y no a la inversa. (159).

Por especificidad del texto se refiere a la individualidad de la obra, la originalidad que haría de ese palimpsesto un objeto diferente de otros, algo que podría considerarse como la diferencia o el estilo. Esta perspectiva deja a un lado la referencia al mundo, un mundo que no es construido mediante lenguaje sino mediante las acciones, una definición que Ricoeur retomaría en su pensamiento (*Del texto a la acción*). La noción del mundo de las acciones es crucial para elaborar una distinción significativa entre las tres esferas o campos de acción: la textualidad, la extratextualidad y la paratextualidad. Esta primera aproximación, sin embargo, no considera el factor paratextual. Es decir que extratexto y paratexto se encuentran agrupadas en una misma perspectiva.

Por su valor compilatorio y sintético, se incluye también la definición de extratextualidad de Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*. Al igual que Marchese y Forradellas, toma a este campo de análisis extratextual como un lugar que rodea al texto: “Contorno del texto, exterior a él, construido por la historia, la cultura y los otros textos contemporáneos, ajenos o propios, del autor. Dicho contorno condiciona al texto y este, en cambio, tiende a integrarse. ‘El texto es compacto, cerrado y organizado —dice Genette—, mientras que el extratexto es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo” (206). Asimismo, Beristáin tomaría en consideración la relación intertextual, la cual parte del presupuesto de que el mundo es solo y a partir de lenguaje:

Dentro del área de la extratextualidad de un texto se perciben zonas que corresponden a aquellas series y aquellos códigos con los que se relaciona el texto.

Así pues, la elección de una poética, el género, el modelo convencional de la época (que contiene las reliquias de la tradición que lo respalda, como ciertos “topoi”,

⁵¹ ¿Pero en qué términos es puramente esta operación una acción que no está definida mediante el signo lingüístico? Quizá mediante la refiguración, la tercera etapa en la mimesis.

“ciertos esquemas lingüísticos”), las referencias culturales, las instancias biográficas, la ideología y los valores que revelan la pertenencia del autor a un estrato social, las referencias a las obras contemporáneas, etc., constituyen el extratexto de una obra dada.

La relación entre el texto y el extratexto se identifica a partir de la ubicación del autor, por una parte dentro de un grupo social en intelectual, por otra parte dentro del ámbito de la institución literaria que procura los esquemas generales que lo impulsan ya sea a seguirlos, ya sea a transgredirlos. (206)

Es verdad que la paratextualidad se puede agrupar dentro de la extratextualidad; sin embargo, sería nebulosa esta distinción una vez sea introducida la noción de Mundo como algo más allá del puro lenguaje, es decir, la acción o las acciones en las que se basa una representación (mímesis). La paratextualidad como término, respondería a la fijación del discurso (Ricoeur 127-128), pero fijación en un soporte específico. En este sentido, la paratextualidad se refiere al formato.

3.3.2. La paratextualidad, el acceso al texto

La distinción paratextual de la extratextualidad y la textualidad es significativa, puesto que la noción es utilizada para señalar el carácter mediador en la materialidad del texto y su contenido. El texto, en cualquiera de sus formas siempre será “presentado” en un formato a sus lectores. Este formato es el contenedor del texto. Por ello debe tenerse en cuenta la noción de “umbral” entre extratextualidad y textualidad, una noción de la que Gérard Genette haría énfasis para comprender la paratextualidad en *Umbrales*:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el

nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en sus sentido más fuerte: darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. (7)

Se refiere a un acompañamiento material, el contenedor de una cierta textualidad que va más allá del signo lingüístico, o la verbalidad de una obra. Luego Genette pasaría a discurrir en torno al nombre de “paratextualidad” y a su función primordial, quizá ontológica y añadida a una individualidad específica de las obras literarias:

Este acompañamiento, de amplitud y conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, el paratexto de la obra —véanse, dije, los adjetivos como “parafiscal” o “paramilitar”. El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “*frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture*”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, la zona no solo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (7-8)

Genette emplearía la expresión “el discurso del mundo sobre el texto” como un anclaje distintivo entre la extratextualidad y la textualidad, o entre el afuera y el adentro. Se debe pasar a la consideración de la noción de discurso en Ricoeur: ni como habla, ni como entidad superior al lenguaje, sino como un elemento más que dota de acciones y significaciones a un texto. Genette enunciaría que el paratexto es finalmente un discurso del discurso, y con ello, un proceso de significaciones:

El paratexto no es más que un auxiliar, un accesorio del texto. Y si el texto sin su paratexto es como un elefante sin guía, poder impedido, el paratexto sin su texto es un guía sin elefante, desfile necio. También el discurso sobre el paratexto jamás debe olvidar que se trata sobre un discurso que trata sobre un discurso, y que el sentido de su objeto tiene que ver con el objeto de ese sentido, que es un sentido. (354)

La paratextualidad, entonces, equivale a la puerta de acceso de un mundo de posibilidad mediante la representación.

3.3.3. El texto y el mundo, adentro y afuera del texto

Si bien el texto es entendido en *Del texto a la acción* como “todo discurso fijado por la escritura” (Ricoeur 127), la noción del adentro refiere a toda la textualidad contenida en esa fijación, mientras que el afuera, sería la extratextualidad, la referencia del mundo de un autor específico situado en una época particular, pues como discurso, “es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar” (98). El medio, indispensable para la transmisión de la comunicación de este discurso es la paratextualidad, la cual propicia la lectura y recepción de cada obra, pues, como hace notar Ricoeur: “el discurso no solo tiene un mundo, sino que tiene otro, otra persona, un interlocutor al cual está dirigido” (98), y en esta dirección, se presupone la existencia de un medio por el cual llegaría a sus destinatarios. El teórico francés, de manera similar al pensamiento posestructuralista,

entiende que el texto no sería nada sin el destinatario o el lector. El discurso, en este sentido, es parte del mundo. Ricoeur se cuestiona:

Llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, la fijación por la escritura es constitutiva del texto mismo. Pero, ¿qué es lo que fija la escritura? Dijimos: el discurso. ¿Significa esto que el discurso primero debió ser pronunciado física o mentalmente?, ¿que toda escritura fue primero, al menos potencialmente, un habla? En síntesis, ¿qué se debe pensar de la relación del texto con el habla? (127)

Tomando en cuenta la discusión sobre el signo lingüístico, Ricoeur, aunque no da vueltas en una problemática de jerarquización del habla sobre la escritura, ya que al equiparar la noción de texto con el paradigma de la comunicación y sugerir a todas luces que en vez de algo estático se trata de un proceso, puesto que en el verbo “comunicar” está implícita la interacción entre humanos, anota:

Por cierto, existe la tentación de decir que toda escritura se agrega a algún habla anterior. En efecto, si se entiende por habla, con Ferdinand de Saussure, la realización de la lengua en un acontecimiento discursivo, la producción de un discurso singular por un hablante singular, entonces cada texto se halla en relación con la lengua en la misma posición de realización que el habla. Además, como institución, la escritura es posterior al habla: estaría destinada a fijar mediante un grafismo lineal todas las articulaciones que ya han aparecido en la oralidad. La atención casi exclusiva dada a las escrituras fonéticas parece confirmar que la escritura no agrega nada al fenómeno del habla, a no ser la fijación que permite conservarla; de allí la convicción de que la escritura es un habla fijada, de que la inscripción, sea grafismo o registro, es inscripción del habla, inscripción que asegura su duración gracias al carácter de la imagen.

La anterioridad psicológica y sociológica del habla respecto a la escritura no está en cuestión. Pero cabe preguntarse si la aparición tardía de la escritura no provocó un cambio radical en la relación que mantenemos con los enunciados mismos de nuestro discurso. (128)

Una fijación cuyos efectos van más allá de un mero suplemento del habla. Pero esta fijación, inevitablemente, recurre al medio para efectuarse. Si el texto es mediador entre habla y lenguaje, el paratexto es mediador entre el mundo del texto y el mundo de las acciones. De vuelta a la definición o al cuestionamiento del texto. Ricoeur aclararía cómo la escritura no es solo signo sino también discurso, dotando a la escritura de un valor significativo más allá del puro lenguaje:

El texto es un discurso fijado por la escritura. Lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice. La fijación de la escritura se produce en el lugar mismo del habla, es decir, en el lugar donde el habla habría podido aparecer. Nos podemos preguntar entonces si el texto no es verdaderamente texto cuando no se limita a transcribir un habla anterior, sino cuando inscribe directamente en la letra lo que quiere decir el discurso.

Lo que podría dar peso a esta idea de una relación directa entre el querer decir del enunciado y la escritura, es la función de la lectura respecto de la escritura. En efecto, la escritura reclama la lectura según una relación que, dentro de poco, nos permitirá introducir el concepto de interpretación. (128).

Ricoeur no prescinde de cómo el texto es una comunicación en y por la distancia (*Del texto a la acción* 96). En este sentido, el receptor, o lector de una obra literaria, es el intérprete del texto. Este receptor es quien perdura la significación de la obra mediante nuevos procesos de significación. Sobre la crítica que Ricoeur hace al respecto de los tratamientos del texto

como entidad ajena al mundo, es decir, cuando se examina solo y en su estructura como texto, textualidad, el teórico francés recurriría al proceso en sí mismo:

La primera forma de leer está ejemplificada hoy por las diferentes escuelas estructurales de crítica literaria. Su enfoque no es sólo posible sino legítimo. Proviene de la suspensión, de la *epoché*, de la referencia ostensiva. Leer, en este sentido, significa prolongar esta suspensión de la referencia ostensiva al mundo y trasladarse uno mismo al lugar donde está el texto, en la clausura de este sitio ajeno al mundo.⁵² De acuerdo con esta elección, el texto ya no tiene un afuera sino solo un adentro. (190)

Dentro de esta perspectiva de ver al texto como una entidad independiente, en la crítica posestructuralista se han incluido términos que dan movimiento al proceso de comunicación en la esfera textual: Retomando a Wayne C. Booth, Ascensión Rivas Hernández recupera las nociones de esta clase de autor implícito en su obra *De la poética a la teoría de la literatura*. El autor implícito no representado es “definido como la imagen particular que forja de sí mismo el autor real en cada una de sus creaciones” (184), mientras que el autor implícito representado, como figura palpable que aparece “dentro del texto a modo de personajes peculiares por su relación con los niveles autoriales y receptivos, es definido como el autor en las novelas que actualizan el recurso de la transcripción de escritos ajenos, es decir, aquellas narraciones en las que alguien dice dar a la imprenta un texto que no ha escrito” (185).

Volviendo a los procesos receptivos de las obras literarias, visto ya el referente del mundo como una prolongación de la obra al exterior, desde la textualidad a la extratextualidad, se puede decir que esto ocurre gracias al intérprete, el receptor, de la forma en que Wolfgang Iser hubiera hecho notar en “El proceso de lectura”. Iser señala que un texto

⁵² Como si hubiera un paso del afuera al adentro. A ese mundo interior que el texto abre. Pero se abre a través del paratexto, ese umbral que el lector y el autor cruzan.

no existe sino luego de su actualización en la conciencia del lector, pues en el intercambio dinámico entre texto y lector no hay sino una virtualidad condicionada la cual produce efectos: “El texto se actualiza, por lo tanto, solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de lectura” (149). Estos efectos o significaciones dan pauta de su existencia, por ello, anota el teórico: “solo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y descarnada por el texto” (149). En este sentido, la obra de arte con efectos y significados, se constituye únicamente en la conciencia del lector (Iser “El proceso de lectura” 149). Asimismo, este proceso de lectura se realiza con la identificación y actualización de los correlatos contenidos en una obra: “una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y eso significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue aprehendido” (Iser 152).

Por ello, debido a que se trata de un proceso transitivo, leer, para Paul Ricoeur las acciones humanas configuran el aspecto extratextual que engloba una obra literaria. Sobre el adentro y el afuera, en relación con la historia como la disciplina que registra o ha fijado la acción humana a través del tiempo por medio de lenguaje, Ricoeur señala: “la historia que se propone captar acontecimientos que tienen un adentro y un afuera —un afuera como suceden en el mundo, un adentro porque expresan pensamientos—, en el sentido más amplio del término; la acción es entonces la unidad de ese adentro y de ese afuera; por otra parte, la historia consiste en reactivar, es decir, en repensar el pensamiento del pasado en el pensamiento presente del historiador” (*Del texto...* 164). La lectura es un proceso en el cual el sujeto receptor se aproxima a la obra, una entidad fuera de la obra que se propone a explicar la forma del texto y a comprender el texto en sí mismo, cuando el conocimiento de las acciones representadas es interiorizado en la subjetividad del lector.⁵³

⁵³ Ricoeur señala al respecto de explicar y comprender: “En el plano epistemológico, en primer lugar, diré que no hay dos métodos, el explicativo y el comprensivo. Estrictamente hablando, sólo la explicación es algo metodológico. La comprensión es más bien el momento no metodológico que, en las ciencias de la interpretación, se combina con el momento metodológico de la explicación. Este momento precede, acompaña, clausura y, así, envuelve a la explicación. A su vez, la explicación desarrolla analíticamente la comprensión.

Desde la perspectiva de la lectura, señala Ricoeur que: “Como lectores, podemos permanecer en la suspensión del texto, tratarlo como texto sin mundo y sin autor y explicarlo entonces, por sus relaciones internas, por su estructura. O bien podemos levantar la suspensión del texto, acabar el texto en palabras y restituirlo a la comunicación viva, con lo cual lo interpretamos. Estas dos posibilidades pertenecen ambas a la lectura y la lectura es la dialéctica de estas dos actitudes” (135). A este respecto, el teórico refiere explícitamente la interacción entre el afuera y el adentro del mundo del texto al del lector. Más puntualmente, Paul Ricoeur menciona el carácter metodológico de una explicación estructural del texto:

Retomémoslas separadamente [los dos tipos de lecturas], antes de considerar su articulación. Podemos hacer un primer tipo de lectura del texto, una lectura que tome nota, por así decir, de la intercepción por parte del texto de todas las relaciones con un mundo que se pueda mostrar y con subjetividades que se puedan dialogar. Esta transferencia hacia el lugar del texto —lugar que es un no lugar— constituye un proyecto particular con respecto al texto, el de prolongar la suspensión de la relación referencial con el mundo y con el sujeto hablante. En este proyecto particular, el lector decide mantenerse en el lugar del texto y en la clausura de este lugar. Sobre la base de esta elección, el texto no tiene un afuera; no tiene más que un adentro, no hay intención de trascendencia, como se tendría con una palabra dirigida a alguien a propósito de algo.

Este proyecto no solo es posible sino también legítimo. En efecto, la constitución del texto como texto y de la red de textos como literatura autoriza la intercepción de esta doble trascendencia del discurso, hacia un mundo y hacia otro. A partir de allí es posible un comportamiento explicativo con respecto al texto. (135)

Este vínculo dialéctico entre explicar y comprender tiene como consecuencia una relación muy compleja y paradójica entre ciencias humanas y ciencias naturales” (167).

Si bien esto ejemplifica solamente una lectura explicativa, la comprensión se realiza en otro momento aledaño e insoslayable. Luego de esta explicación seguiría el momento de interiorización de la acción humana, la comprensión, como refiguración o más bien el tercer momento de la mimesis según Paul Ricoeur.

3.3.4. La transferencia de los tres planos

A manera de cierre y para ejemplificar cómo discurrir únicamente sobre un campo de análisis es insuficiente, se pueden comparar estas nociones con las del género autobiográfico de Philippe Lejeune. Al principio, la aproximación de esta teoría fue narratológica, es decir, que se cumplía la crítica de Ricoeur frente al estructuralismo y el posestructuralismo, en donde únicamente el carácter de la obra era importante para el entendimiento y comprensión de las obras, en las cuales la textualidad y sus mecanismos pretendían ser forzados para explicar lo que ocurría antes y después de ser texto. Sin embargo, el estructuralismo tenía en claro que el lector ocupa un papel clave a la hora de comprender el texto literario, ya que puesto en su contexto, es él, el lector, quien revalora o resignifica las obras y propicia su circulación, además de la perpetuación e iteración del sentido literario. La teoría autobiográfica, de la cual Lejeune se desdeciría posteriormente, no podría sortear la transición y mezcla entre los planos extratextuales, textuales y paratextuales, pues el contexto de la crítica se circunscribía a un campo de acción en donde el único medio válido era el lenguaje. Existía un intérprete, pero este no podía ir más allá de una explicación fenoménica de la obra literaria, tanto así que el relato autobiográfico se enfrentaba a una situación crítica entre verdad-realidad y verosimilitud-ficción.

Lejeune es retomado puesto que la impresión de un adentro y un afuera del texto nace a partir de la reflexión teórica de su pacto autobiográfico. Si una obra es puramente ficción rodeada de una esfera de realidad, pero ¿a qué esfera de realidad se estaría refiriendo? Quizá podría ser añadida la noción del mundo de las acciones a esta esfera, a la “transacción” que Genette menciona, la cual es realizada a través del umbral paratextual.

Philippe Lejeune vería a la extratextualidad como un plano diegético de las obras autobiográficas, es decir que parte desde una premisa autodiegética en donde el Mundo referenciado en la obra literaria es un plano más de esa narración, un nivel superior en la diégesis. Lejeune trataría de agrupar el afuera y el adentro del texto en su teoría estructural de la autobiografía. La forma en que personaje y narrador son el mismo en una narrativa del yo y, en consecuencia, en que la distancia entre el afuera y el adentro son recortadas, es mediante un proceso de explicación narratológica. Lejeune, recurrirá a la lingüística para justificar la percepción fáctica (de contacto) del empleo del “yo” en la autobiografía y la novela autobiográfica, pues señala al respecto que la identificación identitaria puede centrarse en la atención al nombre propio, un rasgo paratextual:

En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra. En este nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce solo a ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real. (60)

Lejeune plantea la extratextualidad como una transferencia desde una diégesis (la real) hasta la interna del texto, la cual, en su percepción, continúa siendo la misma diégesis (la misma realidad). El autor, es por lo tanto un nombre, alguien idéntico en ambos planos que asume una serie de textos publicados en diferentes medios (Lejeune 61). Anota puntualmente que él, el autor: “Obtiene su realidad de la lista de esas otras obras que suelen encabezar el libro: ‘Del mismo autor’. La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (61). En

este sentido, el adentro, la textualidad, obtiene su porción de realidad a partir del proceso de lectura del nombre propio, un elemento que rodea la obra aunque culminaría siendo interiorizado.

La identidad sería determinada mediante un método de predisposición y de transferencia. Queda por decir que este gesto paratextual, en este contexto teórico, tensionó las nociones que se presuponían cuando la explicación del texto no podía trascender a la esfera extratextual, pues resultaba inconcebible decir que un texto tenía algo más que lenguaje. El fenómeno y la relación entre el afuera y el adentro estaban siendo apenas vislumbradas y, al atender y reconocer este fenómeno de transferencia, la interpretación de los textos literarios accede a un campo de análisis distinto, al de la comprensión y la explicación hermenéuticas.

El afuera del texto, la extratextualidad, estaría dada en la mimesis III de acuerdo con tu planteamiento. Como bien menciona Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, el acto de leer, en esta refiguración, “también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas de que esquematizan la construcción de la trama. En dicho acto, el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el combate de la novela y de la antinovela, y en ello experimenta lo que llamaba el placer del texto” (147). A pesar de tener un gran peso el lector en la obra de un autor, este no puede ser suprimido de su obra puesto que, a pesar de haberse distanciado en este proceso complejo de comunicación, es él el origen del mensaje (la obra literaria) e instaurara el proceso y el principio de significaciones de las obras. Sin embargo, en el proceso de la refiguración, el lector se apropiaría del mundo del texto y, en este sentido, del autor que habría vertido en su texto para, después, dotarlo de un nuevo significado. Es así como el “yo” es construido por la cosa del texto:

Lo que finalmente me apropio [como lector] es una proposición de mundo, que no está detrás del texto, como si fuera una intención oculta, sino delante de él, como lo que la obra desarrolla, descubre, revelar. A partir de esto, comprender es comprenderse ante el texto. No imponer al texto la propia capacidad finita de

comprender, sino exponerse al texto y recibir de él un yo más vasto, que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo. La comprensión es, entonces, todo lo contrario de una constitución cuya clave estaría en posición del sujeto. Con respecto a esto sería más justo decir que el yo es construido por la cosa del texto. (Ricoeur, *Del texto...* 109)

Construido, quizá y según lo que se observa durante el análisis de las obras de los autores, en ambas direcciones. El anterior fragmento instaura la visión de cómo un texto no solo se desarrolla a nivel textual, en el interior, sino que tiene un efecto y un contacto con el exterior, la extratextualidad, la cual no sería, como han visto los teóricos de la autoficción y la autobiografía, únicamente una diégesis superior, sino un mundo en donde las acciones repercuten y ocasionan o producen fenómenos en los demás. La paratextualidad es también textualidad, sin embargo, no forma parte de la textualidad principal o, para ser más claro, de la textualidad en la que se inscribe la diégesis del relato. Es un relato adyacente, que puede ser ficcional o factual, pero que dota de sentido al principal en tanto es un fenómeno atencional. El paratexto puede ser explicado, igual que el texto, y también es comprendido por el lector. La forma en que este paratexto configura la textualidad principal es, en todo caso, el marco en el cual el lector podría refigurar la obra de los autores mediante la apropiación y la interpretación del mundo al que el lector accede.

Capítulo 4 — El yo y la escritura

4.1. El yo en la escritura de Hernández, Arlt y Torri

Antes de proceder a una revisión del yo, se debería examinar la noción de autor en relación con su contexto que Paul Ricoeur aborda en *Del texto a la acción*. Señala el filósofo francés que el sujeto hablante en un texto es identificable mediante la noción del autor. Esto dota de individualidad a una obra como correlato añadido al estilo del texto, “es decir, que produce lo individual, designa igualmente, en forma retrospectiva, a su autor [...] Autor dice más que hablante; es el artesano que trabaja con el lenguaje” (103). Además de ser una categoría de la interpretación, Ricoeur anota que la categoría de autor “es contemporánea del significado de la obra como un todo” (103), puesto que “la configuración singular de la obra y la configuración singular del autor son estrictamente correlativas. El hombre se individualiza al producir obras individuales. La firma es la marca de esa relación” (103).

Podría decirse, recurriendo a los rasgos generales de la sinécdoque, que esta firma es un aspecto esencial para marcar la contigüidad en la obra. Aquí es cuando el tropo retórico de la sinécdoque realiza su acto de presencia como figura central, para describir el proceso figural de este fenómeno. Si bien la noción de obra abarca, en forma de sinécdoque, desde lo particular a lo general, sea un cuento por nombrar la totalidad de la obra, habría que entender a los diferentes estilos de cada autor.⁵⁴ Ricoeur menciona que: “El concepto de sujeto de discurso adquiere un nuevo estatuto cuando el discurso se convierte en una obra. La noción de estilo permite un nuevo enfoque de la cuestión del sujeto de la obra literaria” (Ricoeur 103).

El autor, sea visto como una franja o una huella ambigua en una obra literaria, siempre está ahí, incluido implícita o explícitamente en ella pues el autor ha sido el sujeto del discurso, aquel sujeto que “ha dicho algo”. Ricoeur, tras equiparar la noción de discurso fijado con la de texto, realiza una analogía entre habla y escritura. Para él, retomando las nociones de la

⁵⁴ Sobre la noción de estilos ver Gérard Genette, “Style and Signification”, *Fiction and diction*, Catherine Porter (trad.). USA: Cornell University, 1993.

lingüística, el autor de una obra es equiparable a la idea del hablante. Así, respecto al sujeto del habla, apunta:

Creemos saber lo que es el autor de un texto, porque se deriva de la idea de hablante; el sujeto del habla, dice Benveniste, es el que se designa a sí mismo diciendo “yo”. Cuando el texto toma el lugar del habla, ya no hay locutor propiamente hablado, al menos en el sentido de una autodesignación inmediata y directa del que habla en la instancia del discurso. Esta proximidad del sujeto hablante con su propia palabra es sustituida por una relación compleja del autor con el texto que permite decir que el autor es instituido por el texto, que él mismo sostiene en el espacio de significado trazado e inscripto por la escritura. El texto es el lugar mismo donde el autor deviene. (Ricoeur 131)

En esta sección se realiza un análisis de las obras de los tres autores para poner de relieve la forma particular de aproximación al yo en su escritura. Se tratará de responder a las siguientes preguntas, a partir de la problemática manifestada a través de la escritura (como estilo y producto) de estos autores, además de las teorías de la autobiografía y la autoficción gestadas en Francia durante la década de los 60 —ya tratada durante el segundo capítulo— y su posterior reflexión: ¿Habrá algún desprendimiento del yo a través de la escritura?, ¿qué clase de desprendimiento? ¿Será un desprendimiento y retorno simultáneos reflejados en esta forma narrativa? ¿Será posible comprender estos desprendimientos del yo a partir de estas teorías, vistas en retrospectiva? De no ser así, ¿qué pensamiento puede generarse que explique este fenómeno del yo ambiguo en los escritores de las primeras décadas del siglo XX? ¿Quién es este yo? ¿Se puede hablar de un yo ficcionalizado o de un yo ambivalente: ficcional y no ficcional? En esta sección se pretenderá responder a estas preguntas.

Para realizar esta reflexión no se pierde de vista la temática sobre la fragmentación y la sinécdoque de los anteriores incisos. Se parte de la idea de un yo fragmentado en la escritura que va más allá de una simple reflexión de la psicología de un autor implícito

representado o no representado,⁵⁵ es decir: un autor que reacciona ante su contexto mediante la escritura, una reacción que se prolonga y perpetúa con modificaciones en su recepción hasta ahora.

4.2. Roberto Arlt: *Aguafuertes*

4.2.1 *Aguafuertes*: de su soporte

Desde 1928 Roberto Arlt, a sus 28 años, se dedicó diariamente a escribir, o más bien, a depositar una parte de sí mismo en su columna “Aguafuertes” del diario Ilustrado *El Mundo* de argentina. Se trató de un “flamante tabloide porteño”, anotan Martín Oliver y Enrique Fraga que había sido lanzado el 3 de abril de 1928 por la editorial Haynes. En él predominó la imagen. Por ello, el nombre con que se titula la columna que presentará los textos de Roberto Arlt, “Aguafuertes”, se encuentra en una constante competencia con el soporte primario en que fueron presentadas. Oliver y Fraga anotan con mayor precisión que: “El flamante tabloide porteño se mantiene en sus trece y el predominio de la imagen sobre la palabra se instala como norma. Por eso, hasta lo que se escribe tiene que producir imágenes. Para sostener este concepto, los artículos de un escritor de 28 años, llamado Roberto Arlt, que pronto empiezan a circular, son bautizados como ‘Aguafuertes’” (Cap. 7).

Las composiciones de Arlt se presentaron como crónicas de un transeúnte que recorría los barrios de diferentes ciudades y países, consignando en su escritura los arquetipos

⁵⁵ Retomando a Wayne C. Booth, Ascensión Rivas Hernández recupera las nociones de esta clase de autor implícito en su obra *De la poética a la teoría de la literatura*. El autor implícito no representado es “definido como la imagen particular que forja de sí mismo el autor real en cada una de sus creaciones” (184), mientras que el autor implícito representado, como figura palpable que aparece “dentro del texto a modo de personajes peculiares por su relación con los niveles autoriales y receptivos, es definido como “el autor en las novelas que actualizan el recurso de la transcripción de escritos ajenos, es decir, aquellas narraciones en las que alguien dice dar a la imprenta un texto que no ha escrito” (185).

humanos que acudían a su encuentro, impresiones o la propia identidad de ese yo que mira y narra y se dirige a sus lectores. Recuperando la lectura de *Aguafuertes* de los historiadores Oliver y Fraga se puede decir que los protagonistas son los barrios de Buenos Aires y el comportamiento de sus arquetipos humanos. Para ello se requería de gran observación, instinto y un “saludable espíritu etnográfico” (Cap. 7). En este sentido, la aproximación que el lector tiene respecto a *Aguafuertes*, sobre todo durante la presentación de su primer soporte —como publicación periódica: el diario—, es de que se trata de obras cargadas de una historicidad que tiende a tomarse como más reales que literarias. Incluso en los soportes posteriores, pues como se ha sugerido ya durante el primer capítulo, elementos paratextuales específicos de una edición —la de Montesinos por Hermida, por ejemplo, en donde en las preliminares, la portadilla, en la parte inferior de la caja la aparición de la leyenda “No ficción” como marca definitoria de su género que no es para nada gratuita— enriquecen más esta predisposición.⁵⁶

Su columna consistió, primero, en relatos breves que reconstruían la vida de los barrios de Buenos Aires; segundo, en más impresiones y relatos fuera de Argentina, en países como España, Uruguay y Chile. Ese yo se instaura como tal, con una identidad fija y autoral, desde el 15 de agosto de 1928, cuando su nombre comienza a aparecer al final de la columna y la enunciación pasa de un “nosotros” a la primera persona en singular. Sylvia Saítta elabora el recuento de este proceso en su libro *El escritor en el bosque de ladrillos*:

⁵⁶ Contrario a lo que hubiera pensado Genette, en donde los lectores críticos, luego del proceso semiótico de designación genérica que menciona Schaeffer: “Toda teoría genérica presupone de hecho una teoría de la identidad de la obra literaria y, más ampliamente, del acto verbal. Ahora bien, una obra literaria, como todo acto discursivo, es una realidad semiótica y pluridimensional; por ello, la cuestión de su identidad, por el contrario, siempre relativa a la dimensión a través de la cual se aprehende o, por decirlo de otro modo: una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con fines no menos específicos” (*¿Qué es un género?* 56).

A partir del 5 de agosto, la columna pasa a denominarse “Aguafuertes Porteñas”; el 14 de agosto, asoman las iniciales R. A. y, desde el 15 de agosto, el nombre propio, Roberto Arlt, irrumpe en la página. Con el nombre, avanza también la primera persona gramatical, pues si hasta entonces las afirmaciones pertenecían a un “nosotros” que alternaba con “el cronista de la nota”, muy pronto Arlt asume una primera persona que convertiría este espacio periodístico en el lugar donde volcar opiniones propias, sostener posiciones muchas veces controvertidas e intervenir en las discusiones culturales del momento. Además, su nota no solo aparece en la página del editorial —“la joya intelectual del diario”, según recuerdan otros periodistas— sino que su columna es, en estos primeros años de *El Mundo*, la única sección firmada: se trata, como recuerda González Lanuza, de “un lujo que pocos alcanzaban” porque “significaba fama inmediata”. (56)

En este análisis de la recepción que ha tenido *Aguafuertes*, aunque para nada exhaustivo, pues el objetivo por el momento es contrastar dos prácticas de lecturas (Chartier) que dotan de sentido a la obra: la primera corresponder a tomarlas como crónicas fugaces — en la cual los fragmentos son una extensión de la realidad que un sujeto reconstruye de manera, podría decirse, intrascendente, puesto que su trascendencia queda limitada a la circulación matutina y seriada del periódico—; la segunda práctica de lectura pretende describir el fenómeno de transición o agrupación en un nuevo soporte —el cual ocurre cuando las *Aguafuertes* son reunidas en el nuevo soporte, y esta reunión se multiplica con el paso del tiempo presentando nuevas agrupaciones en cada subsecuente edición—, es decir, esta práctica aprehende a la agrupación como obra (en su unidad) perdurable. Esta segunda práctica de lectura, sin embargo, todavía llevaría lastre significativo de la primera aproximación genérica para lectores como Oliver y Fraga, Amícola, Saítta, y demás críticos o historiadores, pues en el recorrido de su recepción se verá cómo no se aprehende del todo su significación como unidad, al fijarse más bien en su estatuto genérico de crónica. A este respecto, cabe mencionar la lectura de María Ángeles Vázquez. En su reseña sobre las “Aguafuertes españolas” en Biblioteca Virtual Cervantes señala que, aunque se trata de

“literatura de encargo”, “se opera una transformación de su obra, debido sin duda a la experiencia personal vivida en estos países. Con las *Aguafuertes españolas* Roberto Arlt se despoja del diálogo interior para narrarnos la emoción de su encuentro con una civilización ancestral, haciendo aceptables las historias que nos narra” (s. p.).

Roger Chartier, en “El mundo como representación”, profundiza respecto de las diferentes significaciones que se pueden dar a una obra con diferentes prácticas de lectura, las cuales ocurren desde el cambio de soporte a través del tiempo. Ocurre durante el encuentro entre el “mundo del texto” y el “mundo del lector” (Chartier 50), una noción que retoma de Paul Ricoeur —y analizamos en otros capítulos durante el examen de la triple mimesis—. Al respecto emite dos hipótesis:

La primera hipótesis considera la operación de construcción de sentido efectuada en la lectura (o escucha) como un proceso históricamente determinado cuyos modos y modelos varían según el tiempo, los lugares y las comunidades. La segunda considera que las verificaciones múltiples y móviles de un texto dependen de las formas a través de las cuales es recibido por los lectores (o sus auditores):

Estos, en efecto, nunca se confrontan con textos abstractos, ideales, alejados de toda materialidad: manipulan los objetos cuya organización gobierna su lectura, separando su captación y su comprensión del texto leído. Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura. (51)

Bajo esta premisa, el cambio de soporte o dispositivo, que va de la publicación periódica al libro, *Aguafuertes* de Arlt adquiere una nueva significación y constituyen una narrativa en sí misma, seriada o no, agrupada o dispersa. Pero nunca será inevitable que su nuevo dispositivo agrupe la textualidad que anteriormente había sido dispersa.

Los modos de lectura que atiende Roger Chartier determinan y condicionan los estatutos genéricos, los cuales se encuentran vinculados con la recepción y actitud que los lectores tienen ante una obra. En este sentido, el género condicional que Genette proponía en su breve repaso sobre la ficción y la dicción se cumple (*Fiction & diction*). Asimismo, el proceso semiótico del género de las obras estudiado por Jean-Marie Schaeffer (*¿Qué es un género literario?*) también se cumple.

Las obras han sido leídas como una extensión de su vida, por obvias razones que su estatuto genérico de crónica predispone en el lector. Tomadas, además, como cuadros costumbristas, o cuando menos como extensión de su conciencia, como una puerta de acceso a una porción de la experiencia de su autor. José Amícola, en su estudio, además del tono conversacional, distingue la conciencia del escritor en las “Aguafuertes”,⁵⁷ incluso de la conciencia de su público, puesto que ahora Arlt tendría un nombre propio del cual habría que sacar beneficio como, podríamos decir, líder de opinión de lo que ocurría en la escena intelectual, muchas veces en su contra, en *El Mundo*. El autor anota, al respecto de su estilo y las pujas intelectuales: “Arlt tiene conciencia, en mi opinión, de que tanto la versión del mundo proletario monolítico, que da un grupo, como las delicadezas vanguardistas, que ofrece el otro, ocupan una pequeña élite de la burguesía; sabe, además, que el hombre medio de la calle no se siente aludido por ninguna de las dos corrientes” (127).

Se puede extender esta visión autoral a las *Aguafuertes* puesto que, de acuerdo con la lectura de José Amícola en *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, las *Aguafuertes* en conjunto son una fuente puramente biográfica. Así, no escatima en mencionar que en la

⁵⁷ El motivo de alternar la escritura de *Aguafuertes* en cursivas o entre comillas no es arbitrario. Los críticos que cito durante el análisis de este capítulo varían su forma de escritura dependiendo de su aproximación particular con la obra. En este sentido, cuando se escriba “Aguafuertes” entre comillas, muchas veces refieren a las composiciones independientes: contenido que apareció dentro de un contenedor, este es, la columna del diario ilustrado *El Mundo*; en este sentido constituye una parte. Mientras que cuando *Aguafuertes* se presenta en cursivas, se está refiriendo más bien al continente: al grupo de “Aguafuertes” ya como selección presentadas en un libro; el todo. Esta ambivalencia en la forma de referirse a las *Aguafuertes* es una característica que debe tenerse presente en toda aproximación, pues ya desde su forma de enunciación se puede referir a las partes de todo o al todo de las partes. Es decir, una enunciación sinecdótica en sí misma.

columna periodística, a pesar de ciertas contradicciones que distingue entre lo que dice a sus lectores, y lo que hace,⁵⁸ se puede encontrar la conciencia del escritor. Incluso, señala Amícola, Roberto Arlt llega a crear su propio público: “Así se puede afirmar después de la lectura de sus “Aguafuertes” que a Arlt le interesa crear su propio público con aquel lector de *El Mundo* o de *Crítica*, que no se identifica con los personajes de “Boedo” ni de “Florida”, sino con aquellos seres de una “subespecie” de literatura que no es considerada en los debates de las revistas literarias: la de los tangos y sainetes” (127).

Por las dos corrientes, Amícola se refiere a la escena intelectual de Buenos Aires. Por un lado, el grupo de “Boedo”, de corte de compromiso social; por el otro, el grupo “Florida”, de corte vanguardista.⁵⁹ Amícola continúa en esta lectura de *Aguafuertes* en forma de una expresión de la conciencia autoral, en la cual se incluye la importancia del público al que Roberto Arlt, como autor de la columna, se dirige:

⁵⁸ Respecto a un tono conversacional encontrado en *Aguafuertes* y sobre los proyectos no realizados, José Amícola anota: “En las “Aguafuertes” predomina, sin embargo, un tono conversacional, que hacer pensar que determinadas declaraciones de propósitos, con ser muy loables, han quedado en un proyecto no realizado. Arlt es, en este sentido, también un pequeño-burgués que vive inmerso en el propio mundo de prejuicios que a veces critica; y no siempre puede librarse de ellos o no siempre se libra de ellos con la claridad deseable” (125).

⁵⁹ Al respecto Juan Manuel Acevedo y Sebastián Montes destacan en su estudio *El nuevo argentino*: “[En] Argentina surgen diversas publicaciones, entre las que se encuentran periódicos y revistas literarias de gran tiraje si se consideran las condiciones de la época. Por una parte sobresalían el periódico *Martín Fierro* y las revistas *Proa*, *Claridad* y *Los intelectuales*. Las primeras dos, asociadas a los escritores del grupo de Florida, vehiculaban su producción por medio de las tendencias de la vanguardia europea, “[...] tocados por el gusto de la experimentación verbal, por el escrúpulo de la escritura artística, o por cierta disponibilidad lúdica para la elección de los temas (Adolfo Prieto en Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* 1978), mientras que las otras dos, *Claridad* y *Los intelectuales*, del lado del grupo de Boedo tendían a la literatura de compromiso ideológico que tenía en la novela realista socialista rusa a su modelo. Así pues, mientras escritores como Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges o Brandan Caraffa [...] se dedicaban a la experimentación artística y a la divulgación de movimientos de vanguardia como el ultraísmo traído de España por Borges. Escritores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta o Roberto Mariani, provenientes de clases sociales bajas, pusieron su escritura al servicio del retrato casi naturalista de las difíciles condiciones sociales de la época. (“El nuevo argentino y sus precedentes” – “El nuevo argentino: la aparición de una clase social inmigrante y un individuo nuevo”).

El rechazo de Arlt se evidencia a tomar la temática de uno de los grupos o los juegos “vanguardistas” del otro. Así se puede afirmar después de la lectura de sus “Aguafuertes” que a Arlt le interesa crear su propio público con aquel lector de *El Mundo* o de *Crítica*, que no se identifica con los personajes de “Boedo” ni de “Florida”, sino con aquellos seres de una “subespecie” de literatura que no es considerada en los debates de las revistas literarias: la de los tangos y sainetes. (127)

Esta cualidad de *Aguafuertes*, su carácter biográfico o testimonial no es vista solamente desde la crítica literaria, sino también por aquellos historiadores que reconstruyen al Buenos Aires de 1928. Para Martín Oliver y Enrique Fraga, la literatura de Arlt en *El Mundo* sirve como reconstrucción de los recovecos, de la geografía de la ciudad porteña, dado su carácter de crónica. Desde la mirada historiográfica, son consideradas como lo suficientemente testimoniales para reconstruir Buenos Aires en esa época. Por ello, se valen de los fragmentos literarios, que poseen características de un realismo sucio⁶⁰ (cuando menos en la atención de los acontecimientos que pueblan la narrativa), para describir la situación en que vivía un segmento de la población de aquella época, a partir, sin embargo, de la mirada de un yo.

Así, los historiadores miran en la narrativa de *Aguafuertes* un pronóstico de la situación social de Argentina: “pero el pronóstico de Arlt no se fundamenta solo en rasgos exteriores. Hay algo invisible que le da el tono y la hace única. Ese espíritu, esa idiosincrasia, como la llama, se manifiesta en todo su esplendor en la Corrientes que comienza en Callao y

⁶⁰ Tal vez no tanto en lo que respecta al uso del lenguaje sin eufemismo y el tratamiento de temáticas límite de la humanidad. Sí, sin embargo, en la fijación de la mirada en lugares que serían considerados como poco literarios para los cánones estéticos y literarios de la época —“Taller de compostura de muñecas”, “Casas sin terminar”, “Silla en la vereda”, de *Aguafuertes porteñas*—, además de un registro lexicográfico que, si bien no es soez, consigna los matices del habla popular —como en “Mala junta”, “Diálogo de lechería” (también de *Aguafuertes porteñas*)—.

termina en Esmeralda” (Cap. 7). Por otro lado, Oliver y Fraga recuperan las expresiones descriptivas de Arlt en sus textos:

Entre esas transversales se despliega “la calle que es linda de recorrer de punta a punta porque es calle de vagancia, de atorrantismo, de olvido, de alegría, de placer”. A pesar de que las obras de ensanche están ya en el horizonte, hay cosas que son para Arlt imposibles de demoler. Como “la galantería organizada”, “los desocupados con plata”, “los soñadores”, “las orquestas típicas que hacen ruidos endiablados con sus fuelles” y “esos actores cómicos cuyas flácidas mejillas tienen un reflejo azulado y que se creen genios en desgracia, sin ser desgraciados por ello”. Cosas como estas hacen que en ese segmento de Corrientes la vida sea otra. Una vida exenta quizá de la seriedad y elegancia de otras calles, pero con una dosis mucho mayor de efervescencia. Aquí “todo chilla su insolencia” y en cuanto la gente pasa de una calle muerta a esta “cambia su pelaje mental”. Por eso en Corrientes “hasta el más inofensivo infeliz se da aires de perdonavidas y de calavera jubilado”, y proliferan las bataclanas, las exactrices y los autores, junto con una runfla de jueguistas y desesperados que nada tienen que ver ni con la comedia ni con la tragedia, “como no sea la tragedia que pasan a la hora del plato de lentejas”. Al ser la sede y el refugio de este conjunto indomable “es inútil —concluye Arlt— que traten de reformarla. Que traten de adecentarla. Calle porteña de todo corazón, está impregnada tan profundamente de ese espíritu ‘nuestro’, que aunque le poden las casas hasta los cimientos y le echen creolina hasta la napa de agua, la calle seguirá siendo la misma”. La misma que “con su nombre hace lindo el comienzo de ese tango”. (Oliver y Fraga, Cap. 7)

Esta fijación por las escenas de la calle contribuye a reconstruir, para Oliver y Fraga, a Buenos Aires en su contexto de 1928 y su geografía. En este sentido, el sustrato histórico de las obras literarias que menciona Wolfgang Iser es innegable. La actualización de la obra hecha por los historiadores es la de un testimonio. En suma, Oliver y Fraga se aproximan a

Aguafuertes desde una perspectiva historiográfica. Atienden a la actividad de Roberto Arlt en el periódico, la cual, señalan, es evidentemente la de un periodista —con estilo literario, al que “no se le escapa el dato fehaciente” (Oliver y Fraga, Cap. 7)—. Arlt, como periodista, señalan Oliver y Fraga, “es perfectamente capaz de caminar tres días bajo un calor aplastante para sentir por una hora la emoción extraordinaria de un posible enriquecimiento súbito” (Cap. 7). Hasta este punto, se puede señalar que en lo que respecta a *Aguafuertes*, es su dispositivo específico —el medio por el cual fueron publicadas las “Aguafuertes”— el que marca la aproximación, o el apego que debería tener con la realidad cuando el lector de *El Mundo* se aproxime a ellos. Aquellas columnas de periódico sacadas de ese contendor tabloide, dispuestas ahora en el libro bajo la marcada enunciación la una voz de un yo que observa, atestigua, el efecto dado es otro. Sin embargo, por mayor censura que se diga del estilo de Roberto Arlt, este era efectivo ya que los textos tenían que ser altamente literarios para poder competir con la propuesta visual del diario *El Mundo*.⁶¹ La positiva recepción de sus lectores se puede comprobar en la larga duración de esta columna en el periódico (la cual continuó redactando incluso un día antes de su muerte).

Recupero una reseña incluida en la solapa de la segunda edición, 1950, de *Aguafuertes porteñas* —cuando se inicia el ciclo de recuperación crítica de la obra de Roberto Arlt—: “Como las crónicas de Payró, de Fray Mocho, de Félix Lima, los retratos de Arlt configuran toda una época de Buenos Aires, documentan un paisaje, hacen historia. A ellos habrá de volverse cuando se quiera componer a través de los matices de lo cotidiano los perfiles de la sociabilidad porteña en la década del 30 al 40” (Arlt, *Aguafuertes porteñas*, segunda edición solapa). De tal forma que, al menos para la publicación de los cincuenta, esta obra de Arlt se leyó como una extensión de la realidad. “Realismo urbano”, sintetizaría José Amícola

⁶¹ Oliver y Fraga también recurren a la aguafuerte del 20 de septiembre de 1928, “El placer de Vagabundear” para describir el proceso de escritura de Arlt. La acumulación de imágenes visuales, fundamentadas en el epíteto figurativo muchas veces contradictorio pero siempre de acumulación y amplificación una visión cruda del arrabal. Abigarramiento de imágenes visuales en el matutino ilustrado. En este sentido Arlt sería en la literatura argentina lo mismo que Eugène Atget para la fotografía al retratar las escenas callejeras los otros artistas pretenderían ignorar.

(*Astrología y fascismo* 20). Una lógica que puede inferirse dado el soporte en el cual fueron publicadas: el diario. No obstante, esta clase de lectura no se limitó a las *Aguafuertes* —quizá los lectores no se molestaban siquiera en teorizar al respecto— sino también se extendió a su obra novelística años después del fallecimiento del autor, desde 1950. Amícola recorre los estudios que se han realizado sobre el autor argentino a partir de ese año. Menciona, que las aproximaciones biográficas siempre habían sido de corte positivista, pues tratan de encontrar trazas del autor en sus novelas, como *Siete locos* o *Juguetes rabiosos*. También los hay de corte inmanentista, con gran escrúpulo, pero que olvidan el apartado contextual, el cual, según la perspectiva de Amícola, aporta mayor peso al análisis de su obra, debido a que se rastrean los símbolos. Recupero el sumario que elabora en el apartado “Tendencias de la crítica en el análisis de la obra de Arlt” por ser sumamente claros:

Entre 1926 y 1952 un “realismo urbano”, nacido en la toma de conciencia del fenómeno de crecimiento de Buenos Aires por oposición al campo, que empieza a perder interés y desaparece de la zona iluminada argentina. La tendencia de los artículos de este período culmina en el primer estudio extenso (de 1950), perteneciente a Raúl Larra.

Entre 1952 y 1964 una “angustia existencial”, gestada en la profunda influencia de Sartre en la Argentina. La piedra de toque se halla en los artículos de la revista *Contorno*, que dan el tono general a la investigación, y terminan de tomar forma en el acentuamiento de un protagonista arquetípico, que Nira Etchenique bautizaría como “El hombre de Arlt”.

Entre 1965 y 1971, “sexualidad, clases sociales y estructuras narrativas”. En este periodo los estudios se han intensificado en número, y, al mismo tiempo, ramificado. Los impulsos vienen ahora de un renovado freudismo, de una intensificación del marxismo y de la brecha estructuralista.

Entre 1972 y el presente polifacetismo de los “oficios de vivir”. El excelente estudio de Diana Guerrero, que inicia una nueva época, es también característico

como apertura de perspectiva, que coincide con la creciente popularidad de Arlt en el extranjero. (19-20)⁶²

José Amícola da cuenta de cómo la crítica se aproximó a un análisis textual, extratextual, o la mezcla de ambas esferas de análisis, olvidando en el proceso a la esfera paratextual, el medio por el cual el mundo de la representación (la textualidad) se vincula con la realidad (la extratextualidad). Ciertamente, las publicaciones periódicas de esta clase se encuentran más cercanas a la percepción de que son realidad. Por ello, las *Aguafuertes*, en su fenómeno como libro (antología), sacadas de su primer contenedor, pueden ser tomadas como testimonios. Revisar el fenómeno narrativo que se genera a partir de la reunión posterior de los fragmentos de ese yo en las diferentes ediciones y antologías —siempre aumentadas, raramente inéditas— de las *Aguafuertes* que Roberto Arlt publicó tanto en vida como de manera póstuma puede resultar productivo para esta interpretación. Las crónicas, sacadas de su contenedor periódico y reunidas en la forma del libro, reconstituyen al yo en una suerte de todo (in)consciente, estéticamente estructurado de forma fragmentaria. Este fenómeno no es nuevo puesto que se sabe bien que es el proceso por el cual las novelas por encargo funcionan, aunque estas últimas siempre conllevan una predisposición ficcional.

En este proceso, vida y literatura se han mezclado, y es un poco obstinado querer disociar una de otra, o pretender acceder a ambas sin considerar el medio por el cual, en palabras de Genette, se ancla “el discurso del mundo sobre el texto” (354). Sacadas de su condición de columnas, puestas luego en su forma de antologías o libros, aumentadas o no, *Aguafuertes* constituye en sí mismo otra suerte de significados que comienza por la

⁶² Amícola menciona, además, que los elementos autobiográficos constituyen una parte fundamental, principalmente en los análisis de corte realista y vitalista: “Los elementos autobiográficos en las obras de Arlt han merecido, por cierto, consideración desde muy temprano, pero ellos no han sido vistos sobre la base de una teoría de la personalidad. En el trabajo de Raúl Larra se pretendía iluminar la obra a través de los elementos autobiográficos y en el de Maldavsky se partía de la obra para analizar la psicología profunda de su autor. Faltaba en ellos establecer las líneas de doble dirección, como según Sartre debía procederse en un análisis literario” (23).

subjetivación de un yo que, depositada en este espacio literario, elabora un relato que refiere a un yo específico, el de Roberto Arlt. En este sentido las teorías autobiográficas que se fundamentan en la franja nominal del nombre del autor para referir la identidad del yo no son suficientes, tampoco la noción de autoficción (basada en la obra de Doubrovsky). Puesto que, como se ha revisado en capítulos anteriores, estas teorías parten del presupuesto de que el libro, por mínimo que sea, tuvo un plan previo de unidad que discurriría acerca de un yo, fragmentado, sincero o no. Es en estos fenómenos de la literatura, como Arlt, Hernández o Torri, donde la agrupación posterior juega un papel crucial. Si bien, son los lectores quienes reconstruyen la figura de un yo, es este nuevo formato (paratexto) el que presenta la posibilidad en la condición de sus significantes. La designación de un espacio de construcción pública de sí mismo a través de una obra determinada,⁶³ sobresale de estas opciones, no obstante, habría que revisar más a fondo si puede definir su fenómeno, ya que al igual que las anteriores teorías, pretende describir la totalidad un producto terminado hecho público, en la unidad preconcebida de un sujeto que se describe y posiciona como figura públicamente. El fenómeno de *Aguafuertes* es un tanto distinto en este respecto ya que no se trata de la totalidad en sí, sino del cúmulo o selección de los fragmentos en cada nuevo dispositivo.

Después de esta última afirmación, es cuando pasamos a reflexionar en dónde “son” esos textos, que, luego de haber “sido” (publicados) en el diario ilustrado, son reunidos en otro contenedor, ahora para nada periódico: el libro como dispositivo. Las ediciones de *Aguafuertes* se reeditarán incrementando el número de “*Aguafuertes*” contenidas, presentando una nueva agrupación y selección temática. Lo cual, no resulta un proceso gratuito, sino se trata de un fenómeno productor de una narrativa expandida de ese transeúnte que caminara por las calles, primero, de Buenos Aires, luego de Uruguay, Chile, España, otras localidades a las que acudiría como corresponsal de *El Mundo*.

⁶³ Llamado como “autofiguración” por José Amícola (*Autobiografía como autofiguración*). Este fenómeno es desarrollado más a fondo en el capítulo quinto con motivo de describir una posible aproximación a los fenómenos del yo estudiados en esta investigación.

4.2.2. De la resignificación de *Aguafuertes*

Arlt se distingue por su estilo narrativo fuera de norma para las tendencias estéticas de la época, como bien sugirió José Amícola. No era, señalan los estudiosos, ni un explorador vanguardista del lenguaje, ni un autor comprometido con el partido ni la sociedad. Era autor de su propio estilo, muchas veces incomprendido, fuera de forma, ya que consigna el lenguaje coloquial el cual causaría mayor proximidad con los lectores del periódico *El Mundo*. Es, como dijo alguna vez Ricardo Piglia, “el más contemporáneo” de los escritores argentinos (*Formas breves*).

El soporte o dispositivo primario —el diario ilustrado— de *Aguafuertes* es el medio que marca la aproximación del lector ante la “porción” de realidad que se encuentra en cada uno de estos relatos. Pero sacado de ese contenedor tabloide, dispuestas ahora en el libro, bajo la voz de un yo que observa, el efecto dado es otro. Sin embargo, tal y como se mencionó, por mayor censura que se diga de su estilo, los textos tenían que ser literarios para poder competir con la propuesta visual del diario *El Mundo* y obtener, además, la popularidad que tuvo la columna en su época.

Por ello, al acercarnos desde la reflexión de la resignificación de las *Aguafuertes*, se debe considerar el fenómeno de su publicación póstuma, en donde la expresión “constructo literario” adquiere su máxima significación; ya que son los editores y las editoriales quienes contribuyen a producir, o más bien a incrementar o reconfigurar, una imagen de ese yo autoral que saldría autorizada y publicada primero en 1933 con el libro *Aguafuertes porteñas*; segundo en 1936 con la obra *Aguafuertes españolas*. Las demás fueron publicadas de manera póstuma, sin embargo, la agrupación no habría sido arbitraria. Las agrupaciones póstumas pueden ser vistas como la presentación de un espacio literario en el cual se deposita la subjetividad del autor, anteriormente descrita, la cual se expande sucesivamente con nuevas ediciones y agrupaciones.

Luego del fallecimiento del autor —el 26 de julio de 1942—, las nuevas ediciones de su obra “periodística” servirían para amplificar la imagen de ese yo que había sido instaurada después de la salida de su anonimato y la inclusión de su firma el 15 de agosto de 1928. Las

“Aguafuertes”, son los contenedores de la subjetividad de un yo. Así, han sido sugeridas de manera breve, por el estudio de José Amícola, cuando examina las contrariedades de la sinceridad depositada en ellas en *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*; o por Silvia Saítta cuando observa el procedimiento que Arlt utilizó en su texto “Narrar y describir: Representaciones de España en las ‘Aguafuertes Españolas’ de Roberto Arlt”.

Cada nueva edición tendría un programa distinto al momento de presentar la nueva selección de las “Aguafuertes” de Arlt. Algunas tratarían de acumular aún más imágenes costumbristas de ciertos lugares, otras pretenderían documentar más a fondo los lugares que el autor visitó y del cual plasmó pintorescas impresiones, consignando movimientos sociales, o situaciones de delincuencia; ante todo, se reproduce la presentación del yo que observa y consigna. Silvia Saítta anota:

Arlt asume las formas del antiguo viajero, las de aquel que, a diferencia del turista moderno —que, apurado, describe el colorido abandonando de este modo el relato de las experiencias intersubjetivas—, estudiaba las costumbres de los hombres de los pueblos lejanos para describírselas a sus compatriotas (Todorov 1991, 347). Arlt se interesa precisamente por la experiencia de quienes viven y trabajan en cada región de España [o cualquier otro país]; entabla con ellos vínculos personales, escucha el relato de sus vidas, aprende los rudimentos de sus oficios —que en muchos momentos comparte, como en la pesca de sardinas en una trainera de Barbate o en el descenso a una mina en Oviedo—, para convertirlos, después, en protagonistas de sus crónicas. (Saítta, “Narrar y describir”. Cervantes Virtual)

Primero, hay que considerar las 45 “Aguafuertes” publicadas en *Aguafuertes porteñas* de 1933 opuestas a las editadas en Futuro de 1950 que añaden alrededor de 30 más.

Segundo, todas las ediciones que pudieron salir a la luz de forma póstuma,⁶⁴ para fijar la vista en la realizada por Toni Montesinos en editorial Hermida de 2015 titulada como

⁶⁴ Cito algunas, aunque el listado se hará más extensivo posteriormente: la reedición de *Aguafuertes porteñas* por editorial Futuro en 1950 que añade una porción más dispuestas, quizá de manera cronológica (no se puede determinar su datación por el momento puesto que se presentan en este contenedor despojadas de toda fecha) — De una posible primera selección que consiste en las aguafuertes tituladas: “Yo no tengo la culpa”, “Causa y sinrazón de los celos”, “Soliloquio del solterón”, “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “Divertido origen de la palabra ‘squennun’”, “La tristeza del sábado inglés”, “La muchacha del atado”, “La tragedia de un hombre honrado”, “Los tomadores de sol en el botánico”, “Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’”, “Silla en la vereda”, “Motivos de la gimnasia sueca”, “Ventanas iluminadas”, “Diálogo de lechería”, “El que siempre da la razón”, “La señora del médico”, “El placer de vagabundear”, “¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!”, “El hombre corcho”, “¿No se lo decía yo?”, “Padres negreros”, “‘Laburo’ nocturno”, “El relojero”, “El hombre del apuro”, “Del que no se casa”, “La decadencia de la receta médica”, “Conversaciones de ladrones”, “La terrible sinceridad”, “El idioma de los argentinos”, “Psicología simple del latero”, “La madre en la vida y en la novela”, “La vida contemplativa”, “Candidatos a millonarios”, “Sobre la simpatía humana”, “El tímido llamado”, “La tragedia del hombre que busca empleo”, “¿Quiere ser usted diputado?”, “Enterneamiento”, “Discurso que tendría éxito”, “La inutilidad de los libros”, “Cuerpo...”, “Los libros y la verdad”, “El escritor como operario”, “Desorientadores” y “Concepto claro”; en la edición de 1950 se incluyen mimetizadas entre la secuencia de cada “Aguafuerte” las siguientes: “Los chicos que nacieron viejos”, “Talleros de compostura de muñecas”, “Molinos de viento en Flores”, “El hombre de la camiseta calada”, “Don Juan Tenorio y los diez centavos”, “Amor en el Parque Rivadavia”, “Filosofía del hombre que necesita ladrillos”, “Grúas abandonadas en la isla Maciel”, “El bizzo enamorado”, “El furbo”, “Ni los perros son iguales”, “El siniestro mirón”, “Casas sin terminar”, “Una excusa: el hombre del trombón”, “Vista al ‘tattersall’ reo”, “El próximo adoquinado”, “No era éste el sitio, no”, “El turco que juega y sueña”, “‘Cuna de oro’ y ‘pañales de seda’”, “El parásito jovial”, “Engañando el aburrimiento”, “Persianas metálicas y chapas de doctor”, “Fauna tribualesca”, “Entre comerciantes”, “El hermanito coimero”, “El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche”, “Mala junta”, “La amarga alegría del mentiroso”, “El enfermo profesional” y “La mujer que juega a la quiniela”; se omiten sin embargo, de la primera selección las últimas nueve que cerraban el libro de 1933: “¿Quiere ser usted diputado?”, “Enterneamiento”, “Discurso que tendría éxito”, “La inutilidad de los libros”, “Cuerpo...”, “Los libros y la verdad”, “El escritor como operario”, “Desorientadores” y “Concepto claro”—; *Nuevas Aguafuertes* por editorial Monee, IL, impresa en EE. UU. de 2020, la cual presenta demasiado desnudas (sin ningún tipo de presentación u organización paratextual de su contenido, es decir, sin índice, ni preámbulo ni notas) 29 “Aguafuertes” relativamente más extensas que las presentadas hasta entonces —las

Aguafuertes. Esta edición pretende nombrarse como una universal por carecer de algún adjetivo descriptivo o contextual —aunque en realidad solo agrupa las aguafuertes que se elaboraron en territorio español—. Montesinos anota: “El lector podrá comprobar lo dicho [las impresiones de una sociedad española de los años 30] en el presente volumen, el primero en reunir en España un número amplio de las aguafuertes que el escritor publicó a raíz de su viaje europeo, incluyendo, respetando la disposición de las propias *Aguafuertes españolas*, editadas en 1936.”⁶⁵ (*Aguafuertes* 30)

Montesinos incluye un listado bibliográfico de las ediciones en las cuales basó su selección de *Aguafuertes* al final de su “Introducción”. Refiero a continuación las obras:

1. *Aguafuertes españolas*, presentación de Mirta Arlt, Buenos Aires: Fabril Editora, 1971;
2. *Aguafuertes españolas*, prólogo de Rita Gnutmann, Madrid: La Página Ediciones, 1993;
3. *Obras, tomo II. Aguafuertes*, prólogo de David Viñas, Buenos Aires: Losada, 1998;

cuales enumero a continuación: “Canning y Rivera”, “Comerciantes de la libertad, Cerrito y Talcahuano”, “¿Para quién sirve el progreso?”, “Comodidades para caballeros”, “El que busca pensión”, “Recreo alemán”, “Elogio agríndice del capuchino”, “Ropa para obreros”, “Misterios que no lo son”, “El vecino que se muere”, “Solcito de arrabal”, “No des consejos, viejo...”, “Rosmarín busca la verdad”, “Dos millones de pesos”, “¿Cómo engañar al electorado?”, “El pan dulce del cesante”, “Acomodando a los correligionarios”, “El drama del cobrador”, “La sed del jugador”, “Argentinos en Europa”, “Se terminó la ‘lata’. en el congreso”, “El hombre que quiere que levanten la vigilancia”, “Divagaciones acerca del empleado”, “¿Para qué?”, “La lectora que defiende el libro nacional”, “Por qué no se vende el libro argentino”, “El demonio del insomnio”, “Días de niebla”, y la extensa titulada “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”—; *Aguafuertes fluviales de Paraná* editada por Eduner en 2015, la cual presenta una parca selección seguidas de un álbum fotográfico: “Paraná, tacita de porcelana”, “Calles de Paraná”, “Vida suave y tranquila” y “Carta de una lectora”; *La química de los acontecimientos: Crónicas y columnas desde Chile* editado por La Pollera de 2020, edición a cargo de Felipe Reyes que recopila las Aguafuertes que Arlt realizara desde Chile en 1940.

⁶⁵ La primera edición se imprimió en los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso; la selección que Alicante en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de 2015, la cual intitulan como *Aguafuertes uruguayas [selección]*,

4. *Aguafuertes gallegas y asturianas*, compilación y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Losada, 1999;
5. *Aguafuertes Madrileñas. Presagios de una guerra civil*, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Simurg, 2005;
6. *Cuentos completos*, prólogo de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas, Madrid: Losada, 2002.

Las publicaciones periódicas de esta clase se encuentran más cercanas a la percepción de que son realidad. Por ello, las *Aguafuertes*, en su fenómeno como libro (antología), sacadas de su primer contenedor, pueden ser tomadas como testimonios. Todas ellas generan un fenómeno narrativo a partir de la reunión posterior de los fragmentos de ese yo en las diferentes ediciones y antologías —siempre aumentadas, raramente inéditas— de las *Aguafuertes* que Roberto Arlt publicó tanto en vida como de manera póstuma.

En este sentido, las crónicas, sacadas de su contenedor periódico y reunidas en la forma del libro, reconstituyen al yo en una suerte de todo (in)consciente —puesto que la agrupación posterior reprogramaría la intencionalidad del texto—, estéticamente estructurado de forma fragmentaria. Este fenómeno no es nuevo puesto que se sabe bien que es el proceso por el cual las novelas por encargo funcionan, aunque estas últimas siempre conllevan una predisposición ficcional.

Las *Aguafuertes* habrían sido publicadas con una intención en el diario *El Mundo*, el lector se encargaría de atribuir un significado. Este significado se actualizaría en las ediciones póstumas, ya con otro público lector que ahora se aproxima más allá de la expresión sincera, sino a la reconstrucción de Arlt, de su época y contexto. Un yo que casi⁶⁶ pretende desdibujar su identidad es presentado en estos relatos. En especial si atendemos a “Yo no tengo la culpa” contenida en *Aguafuertes porteñas*:

⁶⁶ Digo casi ya que en primera instancia, el lector de la columna no cuestionaría (a pesar de que en las primeras “Aguafuertes” el nombre del autor no apareciera) la identidad textual y extratextual de quien habla.

Yo siempre que me ocupo de cartas de lectores, suelo admitir que se me hacen algunos elogios. Pues bien, hoy he recibido una carta en la que no se me elogia. Su autora, que debe ser una respetable anciana me dice: “Usted era muy pibe cuando yo conocía a sus padres, y ya sé quién es usted a través de su Arlt”. Es decir, que se supone que yo no soy Roberto Arlt. Cosa que me está alarmando, o haciendo pensar en la necesidad de buscar un pseudónimo, pues ya el otro día recibí una carta de un lector de Martínez, que me preguntaba: “Dígame, ¿usted no es el señor Roberto Giusti, el concejal del Partido Socialista Independiente?” (17)

De manera ufana el narrador encubre o no su identidad. Aunque la actitud que nos es predispuesta es la de asumir la identidad nominal del articulista. La identidad del narrador de este relato breve, desplazado a la compilación de *Aguafuertes porteñas*, adquiere otra mediante la significación generada por el resto de las narraciones —“Causa y sinrazón de los celos”, “Soliloquio del solterón”, “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “Divertido origen de la palabra ‘squenun’”, “La tristeza del sábado inglés”, “La muchacha del atado”, y las que siguen a la primera edición—. ⁶⁷ Es claro que en las *Aguafuertes* la narrativa del yo ocurre de manera fragmentada: los artículos habían sido publicados en diferentes días antes de ser agrupados, en la textualidad o la extratextualidad (en la cual se implicaría la paratextualidad —el índice, su agrupación, y los paratextos que presentan a este texto—). Se construye una narrativa posterior, la cual se carga de significaciones, mediante el predominio de la voz de un yo que las agrupa. }

José Amícola atiende certeramente a la función de las *Aguafuertes* es su condición de fragmento cuando menciona que Arlt, el narrador (para efectos narratológicos diremos que se trata del narrador), le atribuye a su lector un papel imprescindible. “Yo no tengo la culpa” es crucial puesto que se trata de la primera *Aguafuerte* que abriría el ciclo de las innumerables

⁶⁷ Incluso la segunda edición de *Aguafuertes porteñas* de Futuro reactualiza esta significación, puesto que ahora no se trata del mismo libro que abría con “Yo no tengo la culpa”, sino que ahora hay tres relatos más que lo anteceden: “Los chicos que nacieron viejos”, “Talleros de compostura de muñecas” y “Molinos de viento en Flores”.

ediciones, reediciones y agrupaciones de los textos de Arlt; posee además un modo de interacción, descubrimiento, del yo, el cual juega con el papel del lector para cubrir, definir o reafirmar una identidad. El narrador lo anuncia desde el principio: “Yo siempre que me ocupo de cartas de lectores, suelo admitir que se me hacen algunos elogios” (17).

A este punto, dada la naturaleza paratextual de estas agrupaciones, podemos decir que cada “nueva” *Aguafuerte* es la reunión de los fragmentos de ese yo-Arlt. Es claro que en las *Aguafuertes* la narrativa del yo ocurre de manera fragmentada: los artículos habían sido publicados en diferentes días antes de ser agrupados, en la textualidad o la extratextualidad (en la cual se implicaría la paratextualidad —el índice, su agrupación, y los paratextos que presentan a este texto—). Se construye una narrativa posterior, la cual se carga de significaciones, mediante el predominio de la voz de un yo que las agrupa.

Puede destacarse, como observan los historiadores Oliver y Fraga, una poética del vagabundo que recoge pedazos de la ciudad, de su realidad, o abríamos de añadir, de su identidad como sujeto en Buenos Aires: “el vagabundo se regocija porque, gracias a lo que ve y a lo que oye, cada tipo humano puede ser disparador de un universo asombroso y singular” (Oliver y Fraga Cap. 7). Mediante la presentación de escenas grotescas, que el mismo Arlt equipara con los cartones de Goya. De manera ambivalente, vistas como crónicas o no, las *Aguafuertes*, porteñas, españolas, de cualquier otra clase que sea el epíteto descriptivo, se presentan como fragmentos en los cuales ha sido vertida la subjetividad y parcialidad de la perspectiva del autor en cada impresión, ya que son eso, impresiones.

Si se toma en cuenta la innumerable cantidad de ediciones póstumas que han publicado una nueva agrupación del autor —como *Escuela de delincuencia: Aguafuertes* de 2018 a cargo de Sylvia Saítta, en donde se ordenan los textos de tal forma la temática se convierte en el seguimiento de un reportaje policiaco— puede decirse que son una suerte de caja china que nunca se cierra, y que puede montarse en diferentes combinaciones para propiciar una narrativa sobre un tema específico: una localidad, una región, un caso detectivesco. Esta actividad, ahora meramente editorial, no transgrede la ilusoria intención autoral. Es más bien parte de esa naturaleza misma de la obra y de esa intención. A través de estos fragmentos, se reconstruye el recorrido del yo como cronista de la verosimilitud. ¿Cuán

verídicas son estas composiciones literarias? ¿Cuán figurales? En ellas caben siempre los juegos del lenguaje dado el dispositivo primario de su publicación.

La amplitud de la obra de Arlt en sus *Aguafuertes*, la aparente diseminación y recontextualización de su medio paratextual primario, *El Mundo*, permiten esta reconstrucción que es elaborada por el lector: él capta su impresión y reconstruye un yo en ese proceso. Ello ocurre a través de un tránsito de lugares y de la vida de su autor. La fragmentación se soporta en la forma en que ese yo transita, como lugar focal de episodios de vida, como observador en todos los fragmentos que componen *Aguafuertes* que, desde el título denota que se tratan de impresiones. El término “aguafuertes” implicará que las impresiones del yo pertenecen a un solo autor/referente empírico. Esto a pesar de que ya se hubiera fragmentado autobiográficamente en otros momentos. Al respecto Sylvia Saítta escribe en: “Tanto las autobiografías como las ficciones de autor que Arlt va escribiendo y reescribiendo a lo largo de los años —a las que podrían sumarse sus cartas personales y las entrevistas— constituyen una figura de autor y cuentan una vida que busca borrar los límites entre el autor y los personajes ficcionales” (“Roberto Arlt en sus Autobiografías” 130-1). Esta borradura, sin embargo, sería vista por Amícolá como un contraste en el cual el autor pretende mostrar al lector una comparación visible, al menos en la narrativa de su ciclo novelístico, de la realidad con la ficción cuando dice: “Hay que agregar que a Arlt le interesaba que el lector comparara la ficción con la realidad de su entorno, y es aquí justamente—en este tercer factor de las expectativas del lector— donde encontramos el mayor salto hacia la ampliación del horizonte hasta entonces conocido en los géneros novelísticos que está parodiando” (*Astrología y fascismo* 131-2).

Pero se debe pensar en que la fragmentación y en su reunión, la sinécdoque autorial, carga de nuevos significados las *Aguafuertes*, que el lector asume la mirada de este sujeto a través de las calles de Buenos Aires, España, Chile, Uruguay, se encarga de decodificar. Son las partes que conforman el todo; son producto del autor, su obra. Concluiríamos con la afirmación de Foucault al respecto de las relaciones que puedan tener las obras con el concepto del autor:

Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una “obra”? Mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas. (*¿Qué es un autor?* 16)

Aunque Foucault, con esta noción del autor, refiere o pretende referir más bien a la obra y escritura en general, en un contexto de desprendimiento del autor, estas nociones sirven para situar al yo, que es visible en la narrativa de *Aguafuertes*, donde se encuentra Arlt como sujeto de discurso.

Se trata de un constructo literario, en el cual la producción de *Aguafuertes* es vista como la de un libro variable, con notas y adiciones, que pueden ser, o no, póstumas. Es la resignificación de un relato en el cual el proceso de lectura es crucial para su comprensión: un juego de reconstrucciones de sí mismo o de un yo diseminado en la fragmentación misma del diario matutino. Ciertamente las *Aguafuertes* tuvieron su contenedor primario en *El Mundo*, publicadas en el diario desde 1928 hasta su muerte en 1942.

En suma, la coincidencia de las escrituras del yo con los otros autores, la autofiguración como una construcción o reconstrucción que autor hace de sí mismo en la obra se da en tanto que la obra es tomada como un todo consciente estructurado estéticamente en una forma determinada —que puede ser relato, u otro tipo de todo, como las obras póstumas—. En *Aguafuertes* ocurre mediante la fragmentación y reagrupación (posterior y póstuma).

4.3. Felisberto Hernández

4.3.1. *Por los tiempos de Clemente Colling*

4.3.1.1. Sobre la obra

Adscrita a la porción de relatos autobiográficos o de la memoria, *Por los tiempos de Clemente Colling* posee, en *Obra Completa* a cargo de David Huerta editada por Siglo XXI una carta de Julio de Supervielle firmada en 1942 (que corresponde al año de primera edición o culminación del manuscrito de este relato). Este gesto paratextual, predispone en cierta medida la lectura de un texto como *Por los tiempos de Clemente Colling* como de una narrativa lírica, la cual, como se verá más adelante, incurre en un proceso figural (con la prosopopeya y los saltos y regresiones temporales). Dado su complejidad narrativa, Julio Supervielle resalta una suerte de original accidental, de la cual críticos como Gustavo Lespada harían eco: “Ud. alcanza una originalidad sin buscarla en lo más mínimo por una inclinación natural hacia la profundidad. Usted tiene el sentido innato de lo que será clásico un día. Sus imágenes son siempre significativas y respondiendo a una necesidad están prontas a grabarse en el espíritu” (Hernández 137).

Las primeras ediciones probablemente no contenían este gesto paratextual de la carta, prueba de ello es *Narrativa completa* a cargo de Jorge Montesinos editada por El cuenco de plata; la cual es únicamente agrupada en una sección titulada “Los libros de la memoria” (167-280), por orden de publicación junto a los otros dos relatos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), y *Tierras de la Memoria* (1944-1965). Este texto constituye una consolidación del procedimiento narrativo y ficcional que se expandirá a los relatos posteriores de Felisberto Hernández.

En su edición crítica *Narrativa Completa*, Jorge Montesinos recupera la noción de la poética del “no saber” definida por Gustavo Lespada, al señalar que *Por los tiempos de Clemente Colling*, comienza el desarrollo de este procedimiento de escritura: “aquello que desarrollaría en *Por los tiempos de Clemente Colling*: la poética del no saber, el recuerdo como motivo ficcional, la ilación no lineal y proliferante del relato, el despliegue del misterio

como potenciación del sentido” (Hernández 32). Más adelante, señala la producción de sentido de esta poética:

Desde la radicalidad del “no saber” se elevaba la escritura singular, única, excéntrica, extemporánea de Felisberto Hernández. En su imprescindible estudio sobre el escritor, Gustavo Lespada señaló que la carencia —en la cual el “no saber” también se inscribe— no es una falta constitutiva en la literatura de Felisberto, sino que, en todo caso, esa falta produce sentido. La noción de carencia unida a Felisberto Hernández proviene de una creencia falsa y de una iluminación. La creencia consistiría en afirmar que Felisberto Hernández comienza su escritura desde la carencia, pero en el sentido de la pobreza económica [...] o bien por su carencia de lecturas y de conocimientos superiores; o acaso por su desposesión y carencia de lo cotidiano; o bien por su carencia de formación literaria cuando en cambio poseía una formación musical. Esa creencia es falsa por que no puede derivarse la potencia de la literatura de Felisberto Hernández de tal prejuicio: que, dada su carencia, su originalidad es espontánea y fue alcanzada sin buscarla. (33)

Sin embargo, aunque en este apartado no se busca una explicación genética del estilo de Hernández, resulta interesante la argumentación de Lespada que se vale de aspectos paratextuales para dotar de sentido el aspecto textual de la obra de Felisberto, y justificar su importancia dentro de las producciones literarias de la época. Comparto, sin embargo la conclusión de Montesinos al respecto de la importancia de Hernández en la literatura, y la razón por la cual resulta un escritor original:

No hay espontaneísmo ni originalidad involuntaria en la literatura de Felisberto Hernández: si grandeza proviene de la forma misma y podemos hallar en el contenido de los libros de la memoria [las tres obras que se han denominado como la porción autobiográfica de Felisberto] la evolución y puesta en claro, a través de la ficción, de

un verdadero programa de escritura para cumplir aquella voluntad: yo quiero ser escritor. (33)

Finalmente, incluyo un aspecto valioso que distingue Montesinos: “El recuerdo no tiene, sin embargo, la capacidad de consolidar un yo sino volverlo, en su azarosa fragmentación, una identidad conjetural” (34). A manera de anticipación, esta “identidad conjetural” funda su desarrollo en el recurso de la prosopopeya como metáfora de personificación de objetos o ideas.

La fragmentación en la forma de narrar también ha sido notada por otros críticos como Laura Corona Martínez en “La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández: Una revisión de los procedimientos”, cuando menciona, sin entrar en detalles estructuralistas: que “una multiplicación de percepciones e imágenes, fragmentaria y morosa, es característica de los cuentos de Felisberto Hernández. Este rasgo tan central, que define una pulsión vagabunda, atenta a la pura mirada, parece enfrentarnos con ciertas ideas recibidas sobre los códigos narrativos más habituales, de gran vigor e influencia para nuestro pensamiento” (Corona párr. 1).

La imaginación en este relato, junto al acto de recordar, es un aspecto crucial para la configuración de la ficción. Más allá de realizar una comprobación sobre la porción real de la vida de Felisberto Hernández en *Por los tiempos de Clemente Colling*, se debe atender a que esta ambigüedad entre lo real-ficticio, que es el procedimiento primario de construcción de identidad en este relato y en la literatura de Hernández. El estado “vagabundo”, lo “transitorio”, el “vaivén” son palabras clave para definir la narrativa de estos textos de Felisberto Hernández dentro de las escrituras del yo.

El relato que se analiza a continuación es caótico. Antes de tratar de poner orden a la forma en que ocurre la narración en *Por los tiempos de Clemente Colling*, se debe atender a una alusión que resulta clave para el propósito de esta investigación: la fragmentación, como noción, intención o motivo, incluido en una escena del cuarto momento nemotécnico: Durante la evocación de la infancia, un objeto de cristal cae y se rompe. Sin razón aparente (al menos para el yo de la narración) el sujeto recoge los fragmentos uno por uno para

llevarlos a su hogar, como en un deseo desgastado de pertenencia. El narrador autodiegético, situado en el primer nivel narrativo (el cual consistiría en la situación de escritura de estas rememoraciones), elabora una digresión en el recuerdo de su niñez:

Ahora recuerdo un lugar por el cual pasa el 42 a toda velocidad. Es cuando cruza la calle Gil. Una de sus larguísimas veredas me da en los ojos un cimbronazo giratorio. En esa misma vereda, cuando yo tenía unos ocho años, se me cayó una botella de vino; yo junté los pedazos y los llevé a casa, que quedaba a una cuadra. En casa se rieron mucho y me preguntaron para qué la había llevado, qué iba a hacer con ella. Ese sentido lógico era muy difícil para mí —todavía lo es— porque ni siquiera la llevé para comprobar que la había roto, puesto que me habrían creído lo mismo. En una palabra, no sé si la llevé para que la vieran o para qué. (144)

En ese “todavía” se encuentra la profundidad de esta evocación, que encuentra su paralelismo con la botella de vino, la embriaguez, hecha pedazos, y aun así, sin motivo aparentemente racional, recolectada y atesorada, mostrada al otro en su condición fragmentaria. En esta evocación aparece el tranvía, elemento que en cierta medida ordena de manera transitoria los fragmentos que componen el relato. El tranvía junto con el transitar de las calles, más adelante, se convierte en un punto de enfoque para discurrir sobre otros recuerdos que pueblan y constituyen la trama el relato.

La escena citada anteriormente podría ser considerada un tanto “naïf” pero no demerita la analogía con la poética de la fragmentación: esta definiría (desde 1942), valga la paradoja, la lógica detrás de su escritura, de sus narraciones quebradas. Se trata de un ansia inexplicable por exponer los fragmentos (de su vida, de su infancia) del recuerdo que dotarían de identidad al sujeto (de la narración y del plano empírico), mediante el procedimiento de contar. Dando a la parte, el sentido del todo que encuentra su sustento en la identidad del sujeto empírico.

4.3.1.2. ¿Cómo se estructura el relato?

Por los tiempos de Clemente Colling se estructura en veinte fragmentos que, al igual que *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, no contienen división evidente más que un espacio en blanco y un cambio de escena. Cada fragmento constituye una escena o reflexión nemotécnicas en la cual el yo se encuentra a merced de las improntas que acudan para reconstruir evocar y reconstruir su recuerdo mediante la escritura. La imaginación da también forma y contenido de este recuerdo. Aunque en este texto, por ser anterior a los otros dos, no posee una excesiva cantidad de prosopopeyas, sino una inclinación por reconstruir escenas y personajes mediante sinestesias. Encontramos las siguientes prosopopeyas:

La dignidad que se volvería profanable: “Era algo encubierto por aquellos movimientos, bajo una dignidad demasiado seria que, tal vez únicamente, podría profanarse con el mismo arte tan superior como el que ella empleaba. —Yo ya pensaba en profanarla—” (140).

La transformación, o más bien fusión de la escalinata (objeto) con una persona (el otro) a los ojos del narrador del recuerdo: “Mientras tanto, un largo vestido cubría a la mujer, con escalinata y todo” (140). Esta prosopopeya sirve para marcar el punto de focalización de este narrador, en primera instancia, heterodiegético.

Prosopopeya del momento: “Después que el tranvía pasó, precisamente, por delante del terrenito —remiendo de la mansión señorial—, me quedó un momento en los ojos, con gran precisión, el balanceo de dos grandes palmeras que sobresalían por detrás de la casita —mamarracho— moderna” (140).

Prosopopeya de las cosas en general: “Pensaba en muchas cosas nuevas y en la insolencia con que irrumpían algunas de ellas. Alguien me hacía la propaganda del sentimiento de lo nuevo —y de todo lo nuevo— como fatalidad maravillosa del ser humano; y me hablaba precipitadamente, concediéndome un instante de burla e ironía para mis viejos afectos” (141).

En suma, el uso de la prosopopeya como elemento estilístico en la narrativa de Felisberto Hernández es un recurso necesario en la configuración y extrañamiento del mundo de este relato.

Asimismo, se pueden determinar dos niveles diegéticos en *Por los tiempos de Clemente Colling*: el primer nivel, que abarca los primeros dos breves momentos en los cuales el yo narrador comienza a desprenderse de sí mismo para dejar que la memoria personificada pueble su escritura:

El principio de la prosopopeya, de esta personificación, ocurre en la niñez desde el primer párrafo del relato: “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él” (138). Así, el narrador desde el principio establece el distanciamiento entre recuerdos que pueblan su relato:

Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es; acaso, fatalmente oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (138)

Aunque queda la incógnita de qué es lo otro que menciona el narrador, este primer momento de la narración se trata de la revelación del procedimiento que estructurará la narración que sigue. Una suerte de justificación sobre la naturaleza fragmentaria, vaga en ocasiones, del recuerdo, lo cual constituye una suerte de representación, o iconicidad, de la memoria al ser plasmada mediante la escritura.

Continúa la prosopopeya de los recuerdos durante el segundo momento. Ahora la focalización se convierte en la de un niño, donde la evocación es pueril aunque sigue siendo independiente del sujeto:

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención algunos muy tontos. Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o qué significados o qué reflejos se cambian entre

ellos. Algunos parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorprendentemente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionado todo de otra manera. (138)

La narración, hasta este punto, es un vórtice de evocaciones. Los recuerdos acuden de forma caótica, son independientes tanto en su presentación como en la representación dentro del relato (la figura de la prosopopeya es crucial para esta apreciación).

El segundo nivel diegético, corresponde a aquéllos momentos en los cuales la evocación es clara y se cuentan episodios de la infancia y la juventud de ese yo, cuando la rememoración no es solo reflexión sobre el procedimiento, sino acción, de tal forma que puede apreciarse en el siguiente fragmento, cuando la rememoración se vuelve puramente eso, acción: “Hace poco volví a pasar por aquellos lugares. Antes de llegar a la curva que hace el 42 cuando va por Asencio y da vuelta para tomar Suárez, vi brillar al sol, como antes, los rieles” (139). Y recorre el espacio junto a los elementos que tejen el entramado narrativo.

4.3.1.3. ¿Qué tipo de narrador predomina en la narración?

El narrador predominante es el autodiegético o en primera persona, quien cuenta, mediante un artificio que ocurre en el primer momento de disociación identitaria, los recuerdos de un sujeto. Aunque el relato comienza a ser contado desde una suerte de punto de focalización exterior a los acontecimientos, el narrador termina por incluirse en la acción en la mayor parte de los momentos nemotécnicos. Cabe señalar que este yo narrador no posee un nombre dentro del relato.

Los recuerdos no refieren solamente al acto rememorar, sino que son hipostasiados: cobran vida y sobrepasan la voluntad del yo-narrador a la hora de contarlos y ordenarlos.

En ciertos lugares del relato, el yo, desde su perspectiva, el narrador pretende o intenta acceder al pensamiento del otro, pero desde otro nivel narrativo, en una suerte de estilo indirecto anunciado: “Y esta reflexión me vino, recordando cómo significaban la vida las personas de aquel tiempo. Y cómo la reflejaban en su arte, o cómo eran sus predilecciones

artísticas. (Pero ahora, en este momento, no quiero engolfarme en esas reflexiones: quiero seguir en el 42)” (140-1). Lo anterior constituye una visión periférica o espacial.

El relato emula la forma en que las improntas del recuerdo acuden caóticamente. A nivel representativo de esta forma, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Después, un inmenso y horrible letrero me llamó los ojos. (No digo cuál es para no seguir haciéndole la propaganda al dueño. ¿Y si me pagara, lo haría? Y seguían apareciendo pensamientos como estos: ¿no habría sido un hijo de aquella mansión señorial el que vendió aquel pedazo de la quinta para pagar una deuda vergonzosa?). (141)

En el cuarto momento se distinguen las sensaciones y una suerte de metáfora del lugar y del recuerdo que se decanta por los de la infancia. El narrador, aunque ya establecido, a este punto, como autodiegético, continúa examinando los recuerdos que acuden como seres independientes a su rememoración (escritura): “Sin embargo, hay lugares de pocas ‘modificaciones’ en las quintas; y se puede sentir a gusto, por unos instantes, la tristeza. Entonces, los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las telas que han hecho en los rincones predilectos de la infancia” (141)-

Para reforzar la propuesta de que el narrador transita y cambia de perspectiva, en la siguiente escena se evoca un deseo pueril, el cual no hubiera pido ser contado si el narrador se hubiera limitado a su omnisciencia, ya que:

En mi familia había una tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona. Y ésta llamaba a aquéllas “las del chistido”. A mí me daba mucho fastidio. Y no porque estuviera enamorado de alguna de ellas. —Aunque siempre me encontraba fuertemente predispuesto a enamorarme de cuanta maestra tenía y cuanta amiga de mamá venía a casa. Pero de las longevas no—. Igual que a mi madre, aquellas mujeres me inspiraban cariño por la nobleza de sus sentimientos y por la fruición con que gozaban el rato que pasaban con nosotros. (145)

El narrador relata cómo la evocación, las improntas, acuden para configurar su relato. En donde ciertas características desatarían, o encadenarían otras para reconstruir el cuadro lo mejor posible (aunque esto es un juicio de valor):

y muchos frenos morales y muchas penas. Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decir que debiera comentarse más que lo otro. Y sin contar que al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas; esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco; y cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido y eso tenía un exceso de comentario. Yo me reía sin querer y después rabiaba. (145)

4.3.1.4. ¿Cuál es la trama?

Trataré de poner en orden la narración fragmentaria enlistando y ejemplificando con fragmentos de la narración puntos relevantes del relato que ocurren hasta antes de la focalización del personaje Clemente Colling, quien, de manera anticipada, puede decirse que constituye el parteaguas del desarrollo en este relato.

1) Partiendo del primer nivel diegético, en donde el narrador se dispone a “dejar entrar” en la historia de Colling: “ciertos recuerdos” que “no parecieran tener relación con este personaje primario (Hernández 138), que consiste en una reflexión sobre el procedimiento de los recuerdos.

2) Seguimiento del tránsito del tranvía que atraviesa la calle Gil. El narrador observa como desde una cámara cinematográfica. Atiende a ciertas arquitecturas que llaman su atención, como una escalinata que se transforma en ser humano cuando una novia, de un velo bastante largo, cubre sus peldaños desde la parte más alta.

3) Casa de la esquina en donde vivía un loco: Acude en la narración (y en el recuerdo a nivel diegético), como parte de lo siniestro que se inserta en la rememoración:

Siguiendo por la vereda nos encontraremos con la casa de la esquina, que tiene muchas ventanas que dan a la calle Gil. Pero la última ventana, antes de llegar a Suárez, es pintada en el muro. Y detrás de la ventana pintada estaba la pieza donde vivía el loco. A mí me costaba pensar en algo terrorífico, porque entre los barrotes pintados, había pintado también un color azul de cielo, y aquella ventana no me sugería nada grave. Sin embargo el loco estuvo por matar con un hacha a la madre, que era parálitica y siempre estaba sentada en un sillón. (142-3)

Se trata de un contacto con la locura (el loco), una fascinación con el pasado (de manera evidente):

Afortunadamente acudieron las tres hijas. Y después el loco pasaba algún tiempo recluido y otro tiempo con ellas. Era una persona delicadísima, culta y afable. Una vez me dio un ratón de chocolate y yo le miraba agradecido la pera corta y peinada en dos. ¡Pero ellas! ¡Qué noblemente ideales eran! Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado. (143)

4) Fijación por el loco, quien se presenta como un elemento para dotar la narración de un aspecto sombrío.

5) Las tres hijas, o tres longevas, que marcan el punto de llegada del tranvía, puesto que a partir de su introducción, la narración se centrará en ellas y los acontecimientos ocurridos en su casa.

6) Interpolación de otro recuerdo de la infancia, breve, que sirve para comparar los rasgos de las tres hijas con un familiar cercano: “En mi familia había una tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona” (145).

7) Luego de esta digresión, el narrador retorna a la casa de las tres longevas ruidosas, y accede a nuevos lugares en su recuerdo y el espacio de ese recuerdo: “Cuando nosotros [el narrador y su familia] fuimos de confianza, nos hicieron pasar a otras habitaciones” (146).

Accede entonces a “donde nunca podía ir nadie, era al fondo, donde estaban los pavos; ese lugar estaba defendido por unos gansos bravísimos” (146).

8) Fijación en el personaje Petrona y primera aparición del pianista ciego. El narrador examina con detenimiento los rasgos de Petrona y su actitud siniestra, mediante dos regresiones en el tiempo (analepsis) de cuando el yo narrador tenía tres y cuatro años de edad. Por otro lado, la presentación o aproximación del músico ciego ocurre de manera abrupta mientras que el narrador revela tener entre “doce o trece años” (150). Quizá valga la analogía de los personajes proustianos de Sawn y Odette de la primera parte de *En busca del tiempo perdido*, puesto que en este punto el narrador se detiene a recordar la relación que Petrona y el músico ciego mantenían, siempre desde su perspectiva de infante.

9) Hay una suerte de suspenso del relato anterior, durante el octavo momento nemotécnico en el cual el narrador reflexiona, desde la perspectiva del otro (el personaje Petrona y su actitud) sobre el arte.

10) Movimiento hacia el lugar Las Piedras, casa del pianista ciego, en la cual ocurre una cena y una situación incómoda para el narrador. La identidad del ciego, Clemente Colling, se revelaría al final de esta escena.

11) A partir de aquí, hay más regresiones, o una suerte de paralipsis, es decir, analepsis en las cuales el narrador da mayor información sobre ciertos sucesos que desde ese momento se contarán: en realidad sí sabía de la identidad del pianista ciego puesto que habían acudido a un concierto de piano.

Cabe señalar que luego de la introducción de Clemente Colling en el relato, ya como personaje con una identidad nominal, la narración se reordenaría y este personaje pasaría al centro de la acción, junto con el sujeto que evoca los recuerdos.

Es el pianista el punto de focalización, el narrador autodiegético, aunque se plantea como centro de los acontecimientos que se narran, pues toma parte en la acción, cede importancia a Colling, en una suerte de construcción de sí mismo a partir del otro. La narración desarrollaría el punto álgido del pianista como músico y maestro, su decadencia como persona, y culminaría con su muerte.

Hay lapsos en los cuales el narrador regresaría al primer nivel diegético para examinar o estudiar la transformación del recuerdo. El ejemplo más destacado ocurre al cierre del relato, cuando toma distancia para examinar la configuración de su relato, el cual comienza a cerrar con una reflexión un tanto vitalicia:

Así como el sentido de lo nuevo —cuando yo llegaba a un país que no conocía— de pronto se me presentaba en ciertos objetos —las formas de las cajas de cigarrillos y fósforos, el color de los tranvías (y no siempre el espíritu muy diferenciado de las gentes)— Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o con sorpresa de objetos. (195)

El tiempo, no solo de la narración sino de los acotamientos, ha transcurrido. Y el narrador, aunque no cuenta a detalle lo que ocurre en su vida, es un viajero, un músico que siempre regresa a ver al viejo Colling.

La palabra “misterio” se carga de significado en el relato para connotar aquellas ideas que el yo posee como experiencia en su narración. Así, se puede observar que la muerte del pianista ciego es relatada del de manera pasiva en tanto que el narrador acopla al final la idea de misterio:

Después me fui a otra ciudad lejana. Y cuando vine, después de un año, me dijeron que había muerto en el Hospital Pasteur, a consecuencia de la bebida. En realidad nunca supe a consecuencia de qué había muerto. En el momento en que me lo dijeron, era un poco después de cenar. Y recuerdo que paseando debajo de grandes árboles, pensé —como se suele pensar en esos casos— en la edad que tendría al morir: tendría cincuenta años, porque dentro del año en que vivió en casa cumplió los cuarenta y nueve. Después pensé en su misterio. (196)

Sobre a independencia de las cosas, los misterios, pero el papel que juega Colling como punto de ordenamiento de todo esto, de las impresiones que son totalmente independientes a esta voz narradora, cuyo control solamente ejerce a través de la enunciación:

Cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión, no ocupaban toda la persona de Colling: no se extendían por todo su misterio ni tampoco desaparecían del todo: los conceptos y las desilusiones eran unas de las tantas cosas que entraban en el misterio de Colling. No sólo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaba que entraran ideas trascendentes. Pero éstas eran una cosa más: objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. (197)

Inmediatamente, y casi para cerrar, el narrador toma un poco más de distancia y revisa la forma en que ha configurado u ordenado su relato, escenas que han llegado a la diégesis al modo de improntas para ser contadas bajo la irreductible linealidad de la narración. Cabe destacar que la prosopopeya que de las ideas y las cosas, anunciada desde el principio de la narración, se sostiene, incluso se expande para personificar al “misterio”:

En esa extraña reunión de elementos de un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea —a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después—; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras cosas llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran comprendidas o incomprensibles o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. (197-8)

El misterio se torna ese recuerdo que no puede llegar a manifestarse en estado puro, sino que ha sido alterado y, bajo la figura de la prosopopeya, posee cierta independencia a la hora de ser contada por el yo. En este último fragmento se aprecia una suerte de revelación del procedimiento, la manera en que ha sido estructurada la evocación en *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos. Y vuelve a venir en muchos instantes y en formas inesperadas. Ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate. (198)

4.3.2. *El caballo perdido*

“El caballo perdido” está compuesto por 36 momentos de evocación los cuales se distinguen con espacios en blanco luego de un párrafo y un cambio de escena que el lector debe identificar durante el proceso de lectura. En este sentido, el relato se compone de fragmentos que evocan los recuerdos del yo acerca de los acontecimientos ocurridos (clases de piano) en la casa de Celina (un personaje del relato), mientras otra porción casi proporcional de fragmentos discurre en torno a la naturaleza de estos recuerdos y su procedimiento de registro mediante la escritura.

El relato está narrado en primera persona y posee dos focalizaciones: la primera, y en la cual se agrupa la primera parte del relato, corresponde a la perspectiva de un yo infantil que narra episodios de su vida, acciones; la segunda, a un yo adulto el cual realiza un extrañamiento o la revelación del procedimiento del registro del yo infantil que hubiera narrado en la anterior focalización. Como primera indeterminación, el yo del relato no tiene nombre. Hay dos hilos narrativos: 1) los acontecimientos que ocurren en la casa de Celina (aunque no solo se encuentran dentro de la casa, sino también se relata el trayecto hacia esa casa o el desplazamiento de los personajes en el exterior de la casa); 2) el hilo que corresponde al espacio de la habitación en la cual el yo escritor ejerce la memoria en la vigilia y el sueño para escribir y revisar su actividad anterior de rememoración, es decir, reflexiona sobre cuán puros o fieles han sido los recuerdos en su representación mediante la escritura.

El relato comienza con un episodio de la infancia, de ese yo que luego se multiplicará y dividirá en dos sujetos temporales (dos, aunque luego se sugerirá uno tercero que interviene en la percepción y escritura del yo infantil; este yo está más bien diseminado en la voz del yo infantil pero es bien identificado por el yo adulto a la hora de reconocer alteraciones en su relato). Los objetos son personificados desde el primer momento. En este sentido la prosopopeya funciona como figura que dota el carácter de lo fantástico en la escritura de Felisberto Hernández. Así, se humanizan los muebles y las ideas y se les dota, durante todo el relato, de cierta independencia. Esta independencia estaría marcada mucho más al final del relato cuando se reconoce en la escritura cierto fenómeno de alteración y reconstrucción.

El primer elemento de este recuerdo son los ojos. La vista se convierte en la perspectiva por la cual el yo, en su multiplicidad, accede a la memoria y reconstruye el recuerdo. Esta noción es equiparable a la de Halbwachs para quien el recuerdo no es sino una reconstrucción del pasado, la cual se vale de “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por lo que la imagen del pasado se ha visto muy alterada” (71). Como se verá, esta alteración de los datos del presente se problematiza en “El caballo perdido”, principalmente al cierre de la narración. En la rememoración de la infancia, el yo niño accede a los recuerdos o las impresiones a través de los sentidos del tacto y del olfato.

La visualización de la memoria es imprescindible. El texto comienza con una frase determinante del sentido que se convertiría, más adelante, en un desencadenante de este proceso de rememoración: “Primero se veía todo blanco” (Hernández 11), anuncia el narrador. En el acceso al pensamiento, la conciencia y el inconsciente son reunidos en el acto de evocar. Hay varios momentos en los que sitúa al pensamiento o la memoria detrás de los ojos, sobre todo cuando se elabora un inventario de los distractores que el yo infantil encuentra en la diégesis de ese recuerdo narrado. Señala un poco más adelante el narrador que: “Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hubieran quedado en el camino, ellas estaban cerca, escondidas detrás de los ojos” (Hernández 12).

A este punto se pueden determinar e introducir los tiempos del relato. Los episodios de la infancia se encadenan mediante una focalización del niño, lo que mira, lo que toca, inmerso en una narración en pasado. Mientras que la segunda focalización, también en pasado, se encadena en su estrategia literaria de revelación del procedimiento, la observación de la rememoración que había sido narrada por el yo infantil, y posteriormente alterada por un sujeto distinto a ese cambio de narración. En adelante, el yo adulto, o más bien el yo escritor podría ser considerado como un sujeto que busca recuerdos puros, concretos, los cuales no se mezclarían con la imaginación, aunque acepta la imposibilidad de esta empresa. Examinemos más de cerca algunos aspectos de estas focalizaciones:

La primera focalización sirve para establecer una suerte de reconstrucción del recuerdo la cual sería criticada durante la segunda focalización. Se compone de una evocación bastante larga y detallada sobre los acontecimientos de la infancia del narrador. Esta focalización está centrada en las acciones. Se plantean los temas o factores que intervendrán en la memoria o el acto de evocación del recuerdo en el texto (y en la referencia al autor histórico: Felisberto Hernández). Dentro de la focalización del yo niño en su esfuerzo por registrar la memoria, el sujeto narrador reconoce interrupciones del pensamiento: “Casi siempre interrumpía bruscamente este pensamiento para ver si venía algún vehículo” (Hernández 11). Interrupciones que son distractores a la hora de reconstruir la atmósfera y el trayecto antes de llegar a la casa y comenzar las clases de piano con Celina. En esta frase la frecuencia de las interrupciones se distingue con un “casi siempre”.

En este sentido, a pesar de que aún no es completamente evidente, se sugiere su tratamiento como una suerte de memoria construida. Para ese yo, el olvido es un factor crucial durante el acto de imaginar y la reconstrucción de la memoria. El olvido, habría anotado Marc Augé, resulta indispensable para el recuerdo como práctica, al tratarse de una “liberación de pensamientos” (6) y procurar una distancia en la posibilidad de recordar mediante impresiones. Pero imaginar en el recuerdo es construir en Felisberto Hernández. De esta forma el yo infantil pierde la atención de los objetos que hubiera visto antes durante el trayecto a la casa de Celina, estableciendo una suerte de impresión residual de ese trayecto.

El sujeto recurre constantemente a la memoria sensorial para dar mayor fuerza a su reconstrucción. Además de comparar los sucesos con lo real, los espacios vacíos son llenados de manera evidente con la imaginación. Se asiste al choque de lo real (como información) con lo inventado durante la evocación de referentes que pueblan el universo ficcional. Se reconoce la memoria inmediata y el olvido también inmediato, en la reconstrucción o elaboración del recuerdo de algún personaje secundario que el yo infantil observa, dice: “Pero aunque los ojos miraban el marco, la atención y la memoria inmediata que me había dejado su mirada, me humillaban más; y además pensaba que tenía que hacerme trampa a mí mismo. Sin embargo, una vez conseguí olvidarme un poco de su mirada o de mi humillación”

(Hernández 15). Esta memoria y olvido podría ser pensada tal cual Marc Augé ve en el olvido como algo indispensable para dar lugar al recuerdo.

El quiebre de esta focalización ocurre tras reconocer que la memoria ha sido alterada. Aparece entonces el caballo perdido como el límite y desencadenante de un cambio de focalización. Al momento de salir de la casa de Celina, el narrador fija su atención en este elemento: “El camino era oscuro; mi abuela descifraba los bultos que íbamos encontrando. Algunos eran cosas quietas, pilares, piedras, troncos de árboles, otros eran personas que venían en dirección contraria y hasta encontramos un caballo perdido” (Hernández 27). Así, el caballo perdido que se incrusta en este recuerdo, en este momento de la narración, se convierte en el interruptor de salida de esta focalización.

El cambio se realiza de manera abrupta tras romper el ritmo de la narración y escribir en el párrafo inmediato: “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido” (Hernández 28). Aquí se revela el proceso de escritura del recuerdo, la dificultad tras reconocer las alteraciones: “No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante” (Hernández 28-29). La dificultad de vivir en la actualidad debería verse como una tensión del tiempo y el espacio entre el presente de este narrador y su pasado narrado. Por ello, el yo escritor reconoce cómo el recuerdo lo ha capturado hasta ahora, como si la diégesis del recuerdo del niño se superpusiera y atara al sujeto del presente, reduciendo y forzando las distancias del recuerdo. Este narrador reconoce: “Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado” (Hernández 29).

El recuerdo es expuesto como una actividad ocurrida durante la vigilia distanciada de la escritura: “Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente, la última amarra con el presente” (Hernández 29). Esa última amarra se suelta y entonces se reconoce cómo el presente altera el pasado, tal cual ha notado Halbwachs en su obra *Memoria colectiva*. En Felisberto Hernández, sin embargo, la mezcla temporal opera en el terreno de lo fantástico, en el cual la enunciación tendría una frecuencia recurrente hasta volver natural

el enredo diegético de ambas focalizaciones. Tanto así que reconoce esta suerte de fatalidad: “Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco: seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un secreto del pasado para toda la vida. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente” (Hernández 29).

La discusión que sigue es sobre los diferentes yoes que el sujeto vislumbra en su propia narración. En este sentido, la memoria es alterada, un proceso evidenciado por ese yo escritor cuando se dispone a revisar sus impresiones previas:

Entonces, cuando me dispuse a volver sobre aquellos mismos recuerdos me encontré con muchas cosas extrañas. La mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo. No acertaba a reconocermelo del todo a mí mismo, no sabía bien qué movimientos temperamentales parecidos había en aquellos hechos y los que se produjeron después; si entre unos y otros había algo equivalente; si unos y otros no serían distintos disfraces de un mismo misterio (Hernández 30).

Aunque la problematización de la identidad va más allá de una sola distinción, basta con decir aquí que las múltiples identidades son un hecho determinante en Felisberto Hernández: Un sujeto pretérito, un sujeto que toca el exterior (el mundo) y un sujeto que vive y se encuentra puramente en la escritura. El pasado forja su identidad, aunque el yo escritor reconoce una multiplicidad de sujetos: el yo socio (quien escribía antes de “despertar”) y el yo niño (la focalización desde donde la diégesis era narrada en primera persona).

El yo escritor busca protegerse de sí mismo para no alterar el recuerdo: “Me he detenido de nuevo. Estoy muy cansado. He tenido que hacer la guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos” (Hernández 35). El socio, ese yo que: “acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza

del recuerdo como si desarmara un reloj” (Hernández 35). Mientras que el niño: “se detiene asustado y a cada momento interrumpe su visión. Todavía el niño no sabe –y es posible que ya no lo sepa nunca más– que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola” (Hernández 35).

Aquí los recuerdos se animan y vuelven independientes. Son pedazos de memoria en la evocación del presente como escritura: “Pero aunque en el momento de llegar [los recuerdos] se mezclaran o se confundieran –como si se entreveraran pedazos de viejas películas– en seguida quedaban aislados y se reconocían y se juntaban los que habían pertenecido a una misma sala; se elegían con un instinto lleno de seguridad –aunque reflexiones posteriores demostraran lo contrario” (Hernández 39). Para Felisberto los recuerdos tienen una personalidad propia y son independientes. Esto puede entenderse que los recuerdos están en constante transformación y solamente se reconstruyen. Hernández, también, es consciente de la afectación que Halbwachs menciona respecto a la mezcla temporal.

Se distinguen dos caras del recuerdo, dos distinciones en las diferentes focalizaciones. El autor histórico es el equivalente al yo escritor y sus otras dos personalidades: el yo niño y el yo que había funcionado como intermediario en la perspectiva del niño (el “socio”). Hay asimismo dos espacios de evocación: en el primer tiempo o focalización diegética es la casa de Celina, en la segunda, la habitación de la vigilia y evocación del yo escritor.

Asimismo, se distingue la traslación de un yo hacia un “otro”. El yo escritor intenta suprimir el espacio de evocación, volver independientes los recuerdos, para personificarlos. Pretende establecer una distancia e incrustar nuevos recuerdos en su pasado, como si los anteriores fueran revalorados a partir de un nuevo presente y una diferente perspectiva, la cual pretende alejarse de la contaminación anterior. Así, retorna a la figura y el reconocimiento del caballo perdido, en donde ahora representa el carácter de ese sujeto extraviado en el peligro de la memoria: “Yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto” (Hernández 43).

Queda por decir que el recuerdo en “El caballo perdido” es la deconstrucción de una identidad; de un sujeto sin nombre más que con la huella de su autor disgregado en tres personalidades dentro de este relato. Su identidad es meramente indeterminada al coexistir tan solo en la narrativa sin pretender formar un contacto claro con el universo exterior más que con las vagas referencias a un Mundo (con mayúsculas).

4.3.3. *Tierras de la memoria*

4.3.3.1. Sobre la obra

Tierras de la memoria está adscrita al campo de los relatos autobiográficos de Felisberto Hernández. Carina Blixen sugiere desde el principio de su ensayo “Viaje y escritura en *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández”, que los rasgos principales de la escritura del yo del autor uruguayo coexisten “junto a la fuerza envolvente de un personaje, una historia mínima, una manera de percibir o una imagen, sus narraciones hacen presente una y otra vez los dilemas, las angustias, las incertidumbres y los hallazgos deslumbrantes de un escritor que no da nada por resuelto” (párr. 1), un escritor que encuentra su referente en el sujeto histórico.

Segmentación y disonancia son rasgos que definen la trayectoria editorial de Felisberto Hernández. El autor de la reseña de *Tierras de la memoria* en Cervantes Virtual, resume puntualmente el trayecto editorial del texto que fue publicando de manera integral únicamente de manera póstuma:

Para arrojar luz sobre la novela inconclusa *Tierras de la memoria*, hay que estudiar su complicada carrera editorial, con todo lo que ésta entraña de segmentación, capricho y disonancias. De ahí que fijemos tras este aviso el calendario de la obra citada. El 23 de junio de 1944 pudieron los lectores disfrutar de algunos de sus fragmentos en las páginas de El Plata. Tres meses después, hicieron lo propio quienes compraron los Papeles de Buenos Aires, y ya en diciembre, una parte del mismo relato

ocupó las planchas de Contrapunto. Quienes deseaban gozar de la pieza en su totalidad debieron esperar dos décadas, pues *Tierras de la memoria* fue editada póstumamente, en la primera tirada de las Obras Completas de Felisberto Hernández, que Arca comercializó en 1965. En México, la colectánea de su producción salió a la venta en 1983, con el sello de Siglo xxi. Bajo el epígrafe de *Tierras de la memoria*, dicha edición incluía el relato homónimo más “El cocodrilo”, “Lucrecia” y “La casa nueva”. (Párr. 1)

En esta ocasión analizo únicamente *Tierras de la memoria*, como primer paso en la revisión de los vínculos paratextuales e intertextuales que pudieran generarse en aquellos textos agrupados en un mismo libro. No obstante, esto último es un rasgo característico, en el universo literario, o la obra total de Felisberto, puesto que, de manera anticipada, *Tierras de la memoria* posee referencias visibles a dos textos anteriores: *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling*. Asimismo, el texto en cuestión tiene una temática y desarrollo del yo similar a los dos relatos anteriores. Sin embargo, una diferencia sustancial es que la problemática del texto no es el registro de la memoria, su fiabilidad con el pasado mediante la escritura, sino la transformación del recuerdo en sí mismo. Por ello, anota Blixen, valiéndose de José Pedro Díaz:

Por los tiempos de Clemente Colling (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1965) “podrían ser considerados partes de un solo libro mayor que se titulara como el último de ellos: *Tierras de la memoria*, ya que la creatividad de F.H. aparece allí como elaboración y análisis de sus propios recuerdos” (1981: 8). El término “territorio” tiene un sentido más amplio, alude a la capacidad demiúrgica de quien crea a partir de la conciencia de su originalidad. De manera más deliberada que en la obra de F.H. aparece en los primeros escritos de Carlos Liscano.⁶⁸ (Nota 1)

⁶⁸ Carlos Liscano: escritor, dramaturgo y periodista nacido en 1949.

En este sentido, podría tomarse cada una de estas obras como fragmentos de un relato más largo que nunca se concluyó en su carácter textual, sino en el extratextual: la vida literaria de Hernández. El término territorio funcionaría para describir estas tres obras que, según sus críticos, forman parte de un todo, un proyecto que no concluyó y al cual nos enfrentamos ahora como sujetos históricos con dos novelas publicadas, una póstuma.

Para la estética felisbertiana la imaginación es un aspecto sustantivo. No sólo por el evidente hecho de organizar una historia literaria, sino por el hecho de mezclarlo abiertamente con la memoria o la actividad de rememoración. En adelante se mostrarán ejemplos sobre esto. Carina Blixen ha enumerado, acompañada de otros estudiosos, las distintas aproximaciones al acto de recordar a través de su creación literaria, en la cual, el examen de las sensaciones está siempre presente en oposición a lo racional:

Felisberto Hernández parece haber encontrado en esos años la posibilidad de sostenerse en su angustia, quiero decir, reconocerla y hacer algo con ella: escribir. Su focalización de lo que no se sabe dentro de sí (*Por los tiempos de Clemente Colling*), está evidentemente ligada a los descubrimientos del psicoanálisis, como propusiera Juan José Saer (1974). Algunos años después, Francisco Lasarte (1981) señaló de qué manera en Felisberto el acto de recordar no es un proceso intelectual sino “una entrega instintiva a lo irracional”. “Es evidente, pues, que el acto de recordar no es una operación sencilla que se lleva a cabo tranquilamente, sino un proceso caótico y conflictivo” (1981 : 57). Más radical, Jorge Panesi (1993) dice que la de Felisberto no es una “estética de la memoria, sino la técnica (o la ficción) de la memoria como acceso a lo nuevo”. (Párr. 10)

Puntualmente Blixen diría que “en las narraciones de la memoria una parte del sujeto observa alguna situación del pasado que no gobierna” (párr. 12), la apropiación del pasado se realiza mediante la imaginación. Más adelante señala al respecto de los viajes simbólicos del texto:

Tierras de la memoria superpone dos viajes de quien escribe – uno realizado a los 14 años y otro a los veintitrés – a un presente de la escritura que condiciona, aunque el texto no lo mencione, lo contado. Son estratos, ¿o divisiones?, de su subjetividad que el narrador pone en juego. Se ha interpretado que el vacío y la angustia que el narrador experimenta en *El caballo perdido* generan el quiebre del relato. Esta es la narración que plantea más dramáticamente la división interior, pero la inconclusión de *Tierras de la memoria* tal vez se deba a la misma imposibilidad de seguir “piloteando” ese nivel de inmersión en sí con la forma narrativa que creó en los cuarenta. (Párr. 12)

Carina Blixen es certera al decir cómo la inconclusión se revela parte de la estética felisbertiana en este texto. No obstante, una de las propuestas de este análisis, en comparación con la proposición de Blixen, es que el viaje, como metáfora, no es únicamente la superposición de dos temporalidades, sino, paradójicamente, una intrincada regresión espaciotemporal con saltos diegéticos que llegan como improntas en el viaje hacia adelante. El viaje en Felisberto es múltiple, el viaje a los veintitrés años es el punto de partida: dos en ferrocarril, uno a Mendoza, otros más en regresiones al pasado y su recuerdo. El conocimiento del yo, para Blixen en *Tierras de la memoria*, se realiza a través del otro:

La impersonalidad del título *Tierras de la memoria* es significativa, y tiene que ver con un impulso que recorre la obra de F. Hernández: el intento de asir su yo a partir de la conciencia de su inestabilidad y de los límites de su tarea. Ese trabajo con la impersonalidad se puede percibir tanto en el deseo de crear un lenguaje que sea capaz de ser tan veloz como el pensamiento (en *Los libros sin tapas* o a través de la taquigrafía) como en la necesidad de acercarse al inconsciente. De distinta manera los críticos han dado cuenta de este fenómeno: Julio Prieto dice que “la escritura autobiográfica en Felisberto no es – no puede ser – la escritura de un yo: la escritura de sí solo puede ser una ‘heterografía’: quien escribe es otro” (116). Diego Vecchio habla de un “yo menguante” que alcanza algunos momentos de autoconocimiento en una geografía virtual en principio ajena. (párr. 6)

Blixen Menciona una espacialización de la subjetividad: “El movimiento de alejamiento de sí para observarse se logra por la espacialización de la subjetividad.” (párr. 17) ¿Un alejamiento a través del viaje? El texto da más bien la impresión de que para acceder a sí mismo, tiene que acceder al otro que es construido con la imaginación en su recuerdo. La espacialización del yo es clara durante el desdoblamiento de este en tres segmentos en “El caballo perdido”. Como se verá, en “Tierras de la memoria”, es más bien la segmentación de sí mismo, de las partes de su cuerpo y de su conciencia durante el acto “abstracto” de recordar.

Se debe anticipar que para Felisberto Hernández, en el texto en cuestión, el recuerdo es una apropiación del pasado, contrario a una revisión. Apropiación quiere decir que la nemotecnia de este relato se propone añadir datos con la imaginación de quien recuerda, en este caso el narrador en primera persona: estos datos adicionales no son encubiertos sino son evidentes, son anunciados por el narrador mismo como un acto de dotar de vida e independencia al recuerdo mismo, no como una abstracción de acontecimientos pretéritos, sino como objetos animados mediante el procedimiento metafórico de la prosopopeya⁶⁹ (una característica primordial en la narrativa de Felisberto, la cual produce el efecto de extrañamiento en el lector y, en cierto modo, podría inducir una impresión de carácter fantástico en cuanto a su género: esto es, los objetos tienen vida, se mueven al mismo nivel y con la misma importancia que los personajes humanos e incluso que el narrador). Es quizá, más bien, que aquí el narrador se convierte en una abstracción.

Blixen: “Si la memoria es una ‘tierra’, es posible viajar por ella. Es anterior y está más allá del sujeto que se hace en los viajes por ese territorio. Es un itinerario discontinuo, hecho a los saltos de ese ‘insecto de la noche’ que puede posarse en un lado u otro sin que el sujeto que recuerda e imagina lo gobierne” (párr. 18). Es, en efecto, un itinerario discontinuo,

⁶⁹ La atención a la personificación de los objetos es un aspecto fundamental en Felisberto Hernández, esto dota del carácter fantástico a sus narraciones. Señala Marchese que “la prosopopeya se ubica entre las figuras lógicas, como la alegoría, la personificación, la antonomasia, y se puede emparentar con las fábulas o ejemplos de animales” (334). Se trata de una figura lógica.

con ciertos ejes dentro de esa maraña de recuerdos. La narración se desarrolla en una puesta en abismo *in media res*. El sujeto comienza ese viaje a los 23 años, en el cual se incrustarán otros recuerdos de su infancia (el de su infancia a los ¿ochos años? con las maestras francesas, el que realiza a Mendoza a los 14). Este primer viaje hace una escala con el desbande del grupo de músicos en Montevideo y sería desde ahí cuando comenzaría el siguiente viaje, también a los 23 años, en busca de nuevas oportunidades y mayores recuerdos. También reiniciaría el trayecto del otro, el de Mendoza a los 14, en la casa del jefe de los Scouts.

La memoria en Felisberto es, en efecto, “un viaje que se realiza en el presente de la escritura. El viaje es metáfora del extrañamiento, de las distancias que crea el sujeto que escribe y recuerda, y se mira mientras lo hace” (Blixen, párr. 22). No obstante, provisto como metáfora, no debe confundirse con el mar de prosopopeyas que el relato posee. El viaje es una suerte de gatillo que dispara el intrincado proceso de recordar. Se presenta como una fragmentación en donde el acto de recordar es una puesta en abismo, mediante un encadenamiento, Blixen señala que: “Los dos movimientos inician el recuerdo y la escritura que se sostiene en la fragilidad del fragmento. Alguien desde un presente recuerda y ese recuerdo llama a otro anterior y ese recuerdo llama a otro. El ‘llamado’, la asociación, el trayecto es el viaje” (párr. 30).

4.3.3.2. ¿Cómo se estructura el relato?

Para analizar este relato es indispensable atender a los niveles diegéticos (que son tres) y la imaginación que se encarga de dar forma y contenido al recuerdo.

El relato está narrado en primera persona con un yo que rememora y “desea/añora”. El narrador es autodiegético, es decir, es parte y centro de los acontecimientos ocurrido en el relato. En primera instancia, se plantea el primer nivel diegético como el viaje de ferrocarril hacia Montevideo. Asimismo, se establece la edad del sujeto durante este viaje: veintitrés años. Como *Tierras de la memoria* parte de la “mitad de la vida” del yo narrador, puede decirse que comienza *in media res*, con un yo que marca el punto de partida desde la juventud de un sujeto: “Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años” (Hernández 9). Sin embargo, si se

toma en cuenta el narrador autodiegético y la proposición desiderativa de la oración podría sugerirse, más adelante, que existe un nivel diegético cero: desde donde el yo rememora. Este, puede pensarse como la analepsis o flashback en tanto se considere el yo extradiegético, la época y el contexto de la referencia autoral, del carácter autobiográfico de *Tierras de la memoria*.

El texto no posee capítulos sino se compone de nueve momentos de rememoración, o escenas más o menos largas, que se distinguen por un punto y aparte seguido de un espacio en blanco antes de iniciar el siguiente párrafo sin subtítulo. Algunos momentos nemotécnicos son breves, como el segundo y tercero; otros, de una extensión considerable, como el cuarto y sexto. El lector, al igual que en “El caballo perdido”, debe identificarlos o estará destinado a perderse en la intrincada narrativa de “Tierras de la memoria”, lo cual pareciera ser una estrategia literaria.

Los momentos nemotécnicos, en los cuales el yo-narrador comienza la evocación de su vida pasada son:

1) El encuentro con el Mandolión (alias) en el tren por Capurro (calle). Punto de partida de otras evocaciones del recuerdo.

2) El recuerdo de las dos hermanas francesas (analepsis). (Narración en pasado).

3) La casa de las maestras francesas, con una focalización más particular en otro lugar de la casa, la señora que enseña una lección sobre cómo acomodar una habitación: las zapatillas que intrigan al niño, o al narrador (16).

4) La reunión de discípulas mayores al yo de esa época (infantil), en una parte del segundo piso de la casa de las maestras francesas. Escena de pelea con el negrito (17-8).

5) El yo reflexionando sobre su cuerpo, el tema pasa a ser los sentidos, en una especie de digresión. Se confunde el hilo narrativo del viaje a Mendoza que en realidad no ocurre luego del desbande en Montevideo. El yo evoca en ciertas escenas al Mandolión para salir de ese abismo del recuerdo de la interpretación en la casa del jefe de los scouts, sin embargo, se queda en ese espacio hasta el comienzo del sexto momento nemotécnico del relato.

6) Comienza con el flujo del recuerdo de la cena y el jefe retrocediendo a un recuerdo previo en donde sacan una muela al yo. Se focalizan la extracción de una muela y los sentimientos que padeció el yo en ese recuerdo del recuerdo.

7) Regresa al recuerdo de la noche de Mendoza, cuando cenan y llegan demás personajes (las muchachas de la casa). Llega el personaje de una gorda con aros en las orejas, y se pone principal atención en las acciones de la recitadora.

8) De nuevo se centra en el recuerdo de la noche en Mendoza y regresa brevemente al principio de la narración: a Montevideo. Retrocede a la infancia, a examinar sus acciones, en su descubrimiento erótico-sensual. La angustia se vuelve el tema.

9) Sorpresa (de despertar quizá) de estos recuerdos de Mendoza. La narración regresa al ferrocarril del segundo viaje.

Podemos prescindir, por ahora, de este nivel cero, y anticipar que la narración se moverá en tres niveles diegéticos: dos viajes, 1) el de veintitrés años en ferrocarril rumbo a Montevideo y luego rumbo a Mendoza, 2) el de 14 años, el viaje de Buenos Aires a Mendoza (que es, en cierto modo al mismo nivel que la ocurrida en el segundo y tercer momento con las maestras francesas), 3) cualquier otro recuerdo que emerja y se superponga al anterior viaje o nivel diegético, pero al superponerse, quiero decir, que emerge desde el yo, ya con voz en este segundo nivel diegético, y acapara el resto de la narración hasta que es suspendida y se retoma la línea del segundo nivel.

No hay, pues, una especie de narración pura (si se puede usar el término para referir aquellas narraciones que se desarrolla en un solo tiempo y espacio, y avanzan solo hacia adelante, con breves anacronías,⁷⁰ o con breves regresiones o saltos diegéticos), todas las escenas o momentos entrelazan los tres niveles diegéticos anteriormente mencionados, con diferentes alcances y amplitudes narrativas.

⁷⁰ “Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento presente, es decir, del momento que se ha interrumpido el relato para hacer sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar a su vez una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*” (Genette 103).

Esta desproporción bien puede ser tomada como una cuestión de estilo o como una “falla” en la estilística puesto que *Tierras de la memoria* es un relato inconcluso. Intención o accidente, es prescindible, aquí atendemos al relato y sus efectos producidos, y se ve este relato como un constructor de poética del recuerdo junto a los otros autobiográficos.

4.3.3.3. ¿Qué tipo de narrador predomina en la narración?

El narrador en primera persona constantemente elabora conjeturas que pretenden acceder a la subjetividad, la vida, de un otro personaje de la narración del recuerdo. Esta acción no es gratuita, sino que se emplea para reforzar e instaurar desde un principio el uso de la imaginación para poblar de sentido a la naturaleza de estos recuerdos. Así, tras observar “Mandolión”, personaje que se convertiría en engranaje de la organización de la trama, el yo-narrador dice:

Después, antes de cerrar la tapa del estuche, las manos cubrían el “mandolión” con un con un paño, también negro y también acribillado de flores y dibujos hechos con hilo de crochet. *Tal vez* aquel instrumento fuera el lujo de su vida y mirara con agrado las flores que lo cubrían. *Tal vez*, en seguida de entregarse a ese agrado, reaccionaría con el pudor que sienten esa especie de brutos ante cosas delicadas; *tal vez* en su cabeza se formaría la palabra “fantasías”; y si estaba con algún otro compinche pensaría un pedazo de sonrisa en que el labio rodearía el pucho como un festón, intentara hacer un movimiento con aquellos dedos para indicar algo superfluo. *Él pensaría* que sus dedos habrían hecho algunas ondulaciones; pero apenas se moverían con una oscilación torpe y como si fueran enterizos; *tal vez*, si aquellos dedos tomaran un lápiz transpirarían en el esfuerzo de apretarlo y harían números y letras repugnantes. (11, el subrayado es mío)

El pasado del otro es evocado en tercer grado (puesta en abismo) pero es inaccesible. Son los objetos quienes destacan las improntas, a veces demasiado abstractos como la noción de pasado misma, denotan esta inaccesibilidad:

Si alguna vez, al entrar en aquella casa yo encontraba en el primer patio a la Mayor, pensaba que un pedazo del fondo de la casa había venido hacia el frente. Si cuando estaba hablando con la Menor llegaba la Mayor y empezaba a bombear su poca voz, yo pensaba en el fondo del pasado de aquella familia. Si la Mayor cruzaba por algún lugar donde había sol, yo sentía que un rincón sombrío de la casa y del pasado, había cruzado sin querer por la luz. (13-4)

En un momento, cuando reflexiona en torno a la ejecución de sus piezas de piano, que el narrador ve como deplorable, el yo observa a los espectadores y trata de acceder a su memoria con el pretérito imperfecto:

Pero para sus intimidades pensarían que ser bobo era una desgracia sin compensación y que ser vivo era el principio más importante del hombre, era más que tener salud, era ser capaz de no carecer de nada y hasta daba más orgullo que la valentía. Ser vivo era el más importante instinto de lucha y el orgullo de la inteligencia. Sin embargo ellos pensarían que en la apreciación de este principio solía haber algunas injusticias: especialmente por parte de las muchachas. Yo no sabía ir hacia ellas como el rubio, ni me lanzaba fuera de mí por haber sido llamado, como le ocurría al otro cetrino: yo estaba entre ellos como si al ir caminando por una selva, de pronto me encontrara con que había cruzado su borde, había entrado en una ciudad y su barullo me obligara a atenderla. Tal vez me hubieran llevado personas a quienes yo confiaba mis pasos. Nunca pedía cuentas a nadie de por qué me habían llevado: me conformaba, como ante la inexplicable transición de los sueños. Además nunca sentiría del todo que estaba en la ciudad: llevaría alrededor un poco de selva como si fuera un convencimiento íntimo; haría los mismos movimientos que haría entre los árboles; las muchachas serían en algunos instantes plantas alegres en un claro de la selva; yo ya estaba acostumbrado a recibir estas sorpresas y les haría señas desde mi lugar como si fuera otra planta; pero de pronto inventarían un aire que las movía, las acercaba y

me rozaban con sus hojas. A veces yo miraría esos movimientos sin respirar pero con el corazón atento. No escucharía todas las palabras que ellas dijeran porque de pronto una caería en un lugar donde enseguida saldría un camino que se alejaría del claro. Pero no tardaría mucho en estar de vuelta. Las encontraría enojadas, habrían descubierto que yo era bobo y me retarían; entonces me iría hacia el corazón de la selva: pero pensando en ellas. Y ahora ocurría lo más extraño: ellas seguían pensando que yo era un bobo, pero miraban hacia mí como hacia una selva confusa: miraban más allá del bobo; al mismo tiempo sus miradas estarían perdidas y mirarían en sentido contrario, como para atrás de sus ojos, hacia un pasado secreto, porque ellas también tenían selva y no haría mucho tiempo que la habrían abandonado. Entonces alguna me volvía a rozar con sus hojas. (29-31)

El yo incurre en un desdoblamiento. Sin embargo, durante el principio, esto no es demasiado claro, el yo se prepara para ello, sin embargo. Así, dice mientras rechaza las conjeturas que pudiera elaborar mientras la observación del otro, “Mandolión”:

Aunque yo no quisiera, aquel ser que tenía frente a mí y a medio metro de distancia, seguiría existiendo durante las ocho horas que duraría el viaje. Yo tenía la mala condición o la debilidad de poder aislarme del todo de las personas que me rodeaban. Al tenerlas cerca no podía evitar el trabajo de imaginar lo que ellas pensarían. Ellas, con su manera de sentir sus vidas, entraban un poco en la mía y según fuera la calidad de esas personas, así sería el sentido que tomarían los instantes que yo viviría junto a ellas. (11-2)

¿A caso no es un poco la forma crítica en la cual una narración en estilo indirecto libre opera: se accede indistintamente desde el pensamiento del narrador a la subjetividad de los personajes? Desde el principio, el narrador establece la libertad que tendrá al tratar de acceder a la subjetividad de los personajes de su relato, no obstante, la imaginación se vuelve complementaria y el narrador demiurgo de las situaciones y los personajes de su recuerdo.

Se trata de intentos por acceder al pensamiento del otro, y de una especie de reciprocidad en ese acceso a las distintas subjetividades. El acceso a la vida del yo se normalizaría, ya no solo quedaría como algo extraño a los acontecimientos.

4.3.3.4. ¿Cuál es la trama?

El orden del relato es demasiado intrincado. Una escena puede tener mayor o menor amplitud que otra. La narración comienza cuando el yo, que puede ser o no anónimo (depende de la recepción extratextual que el lector pudiera tener), evoca un episodio de su vida a los veintitrés años. La duración del primer viaje es de ocho horas hasta que ocurriera el desbande del grupo musical en Montevideo: “Aunque yo no quisiera, aquel ser que tenía frente a mí y a medio metro de distancia, seguiría existiendo durante las ocho horas que duraría el viaje” (11). Quizá, una forma de aproximarse a esta poética de la rememoración es examinando los vaivenes narrativos de la intrincada estructura de *Tierras de la memoria*.

En la regresión que ocupa el espacio de la casa de las maestras francesas, durante el segundo momento nemotécnico, un personaje dentro de la diégesis en segundo grado marca la edad del yo en esta evocación. Aparece La chiquilina, quien “tenía la edad” del narrador en esa época de infancia: “Desde aquel segundo patio se veía el segundo fondo, que estaba lleno de yuyos altos y árboles bajos. Los dos fondos estaban separados por un alambre de tejido y un portoncito desvencijado. Para abrirlo había que darle muchos empujones; entonces parecía que él [prosopopeya del portoncito desvencijado] daba pasos cortos y los arrastraba muy pegados a la tierra. *Un día lo rompió una chiquilina que tendría mi edad.* Había tenido que abrirlo apresuradamente porque yo la venía corriendo. *La chiquilina había sido criada por las maestras*” (14, el subrayado es mío). La etapa del narrador en este recuerdo es la infantil, en donde el sujeto actúa y se incrusta como un niño en la narración.

Durante el tercer momento se presenta el primer indicio que el recuerdo está siendo reconfigurado por una narración más reciente. Esto ocurre mediante la comparación de la maestra menor (personaje de la infancia del yo) con el Mandolión (personaje situado en el viaje a Montevideo, cuando el narrador tiene veintitrés años). Se presenta como si el sujeto viera pasar los recuerdos como fotografías intempestivas que selecciona y compara.

Comparación con un personaje que existe en otra temporalidad. El narrador no discrimina entre las temporalidades de este recuerdo en segundo grado:

En la pieza de los escritorios la Menor daba clase a una señorita rubia que usaba la cabeza inclinada hacia adelante; fue ella la primera persona que me llamó la atención por la forma de sus córneas. Éstas eran muy distintas a las del Mandolión; las del Mandolión parecían sucias de nicotina y de hilillos de tabaco. También aparecían sucios sus ojos, como si en ellos hubieran revuelto unos cuantos colores oscuros. Las córneas de la señorita rubia eran como globos terráqueos recién comprados; y daba gusto mirar el país azul del iris, con su capital en el centro, que era una niña muy grande. (15)

La atención a los detalles comienza a hacerse más fuerte a partir del cuarto momento nemotécnico. Esto como preparación al desdoblamiento que comenzaría momentos más adelante en el relato. Así, cuando están a punto de reprimir al yo infantil que no terminaba de explicar bien un caso de aritmética: “Llamaron a la puerta. Salió la maestra con los dedos abrochándose el costado de la pollera” (17). La segunda frase se ha convertido en símbolo de reprimenda:

Nunca he encontrado una persona que mandara con más encanto [La hermana Menor]. Enseguida que se enojaba o decía una cosa con alguna agitación, se ponía colorada, retenía sus palabras y quedaba llena de la más responsable prudencia; y para que su persona no tuviera ninguna incorrección, se llevaba la mano derecha a una abertura que siempre tenía su pollera gris en el costado. Sus dedos eran los únicos broches, de manera que si los sacaba, volvía a insistir la espiga blanca que hacía la enagua, cuando se abría la pollera gris. (15)

Esta analepsis de las maestras francesas avanza (quizá en lo que avanza el viaje de ocho horas en ferrocarril junto al Mandolión). Se brinca de la infancia a la universidad. Hay

una regresión diegética (que más bien sería una progresión temporal desde esta metadiégesis):

Si fuera así yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: abe sería la parte abultada del brazo blanco y los dules serían los dedos que lo acariciaban. Entonces prendí la luz, saqué de la cartera el cuaderno y el lápiz y escribí: “Yo quiero hacerle abedules a mi maestra”. Después saqué la goma, borré y apagué la luz. Al otro día la maestra arrugaba las cejas sobre algo que yo había escrito; y era porque la frase que yo había compuesto la noche anterior no estaba bien borrada; entonces ella leía al mismo tiempo que preguntaba: “¿Yo quiero hacerle qué a mi maestra?”. Luchó un rato para sacarme la palabra abedules; pero cuando quiso saber por qué la había puesto me empaqué y ella tuvo que desistir. Entonces dijo: “¿Qué niño más raro éste!”. (19)

El salto ocurre del siguiente modo: se reflexiona de una acción ya cuando el yo está en la Universidad:

La última vez que la vi ella estaba muy linda. Fue en la Universidad, cuando yo iba a dar examen de ingreso. Ella sufrió mucho, pobre, porque antes del examen me preguntó: “¿Cuántos gramos tiene un kilo?”, y yo, con mucha mala suerte, elegí para contestarle el número seis. (Después ella se lo dijo a mi madre, en una carta muy apenada.) (19-20)

En el mismo momento se arriba al destino proyectado en el primer momento, se continúa en el tiempo de la narración y ocurre el desbande. Se introduce en retrospectiva que la “señora” o esposa del yo narrador no lo acompañaba durante el viaje, sino podría acompañarlo al comienzo del segundo:

“Hacia pocos días, al llegar al café donde tocaba –uno de los principales de Montevideo– me encontré con todos los espejos llenos de grandes letras blancas que anunciaban otra orquesta para el día siguiente. El dueño estaba muy contento con nosotros y nos había prometido trabajo para tres años; pero a los tres meses –ya adelantada la estación– había contratado una orquesta de señoritas y nosotros nos quedamos en la calle. Se produjo el desbande de nuestra orquesta y yo acepté este nuevo trabajo. Con él seguiría pagando deudas a los bancos; y si conseguía las clases que había dejado un maestro recién venido a Montevideo, *podría llevar a mi señora*. (21)

El personaje de la señora no madura, quizá por el carácter inconcluso del relato. El hiato narrativo, en esta actividad del recuerdo ocurre cuando las ocho horas del viaje ha concluido, la narración de esta primera diégesis avanza, y ocurre el desbande tres meses después (hay una elipsis de cuando llegan al destino y luego tiene que partir en un segundo viaje. No obstante, en este cuarto momento nemotécnico se realiza una anticipación de la inconcreción de la narración después del desbande: “Pero ahora lo que pensaría sería demasiado abstracto, ya que no sabía bien dónde nos dejaría el ferrocarril” (21).

Cabe señalar que, hasta antes del segundo viaje, no ha ocurrido el desprendimiento o desdoblamiento del yo. Las acciones de esta nueva línea temporal se interrumpen para evocar nuevamente la infancia:

Cuando era niño había estado en esa ciudad [el narrador se refiere a Montevideo]. Apenas recordaba que había ido con otros niños —pertenecíamos a una institución— y como allí había poca agua teníamos que lavarnos unos cuantos en la misma y a mí me tocó ser de los últimos antes que cambiaran el agua de la palangana; y también recordaba las calles de tierra o balastro rojizo, como de ladrillos mojados. (21)

En esta nueva línea en retrospectiva, el narrador se asume como haber vivido sin recuerdos, incluso sin acción. ¿Qué quedaría pues de él?:

Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía; y para hacerlos intervenía en las cosas; pero mi acción era escasa comparada con la de mis compañeros; atendía la vida como quien come distraído. Yo era el último en comprender; y a menudo fingía haber entendido. (22)

La prosopopeya cobra mayor fuerza durante la evocación de la evocación de este segundo viaje. El segundo viaje es más largo, duraría dos días. Así anticipa el narrador cuando reconoce las improntas de los recuerdos que llegan durante este segundo viaje (aún en la temporalidad del yo de veintitrés años): “Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio poco iluminados; reaparecen haciéndome sentir momentos en que nos acercamos y entramos en la franja oscura de la noche; es la franja que separó los dos días de ese viaje” (22-3).

El yo se vuelve centro del conflicto extratextual en ese recuerdo dentro del recuerdo. Reflexiona sobre los conflictos que acontecerían entre naciones en aquella época*. Se parte de una sensación física que arruina la supuesta felicidad del recuerdo, el cual se expande y proyecta a una situación histórica contextual:

Recién en este instante me doy cuenta de que el tema del hambre empezó en el ferrocarril, de que los hechos felices que ocurrieron en Mendoza y en gran parte del viaje, se echaron a perder con el hambre; que el desarrollo de este gran tema, trajo consecuencias que no sólo subieron el cielo que más adelante tuvimos encima, sino que se formaron nubes que empezaron a deslizarse en sentido contrario a nuestro camino, que pasaron por lugares que ya habíamos dejado y cambiaron la luz a los recuerdos felices. Yo no sólo aparecí como autor de una gran traición sino que mi imaginación de adolescente me llevó a pensar que por mi culpa habría conflicto entre los dos países: Argentina y Uruguay. (24)

La frase “recién en este instante” en que el yo su vida de scout dota de ambivalencia a la voz del sujeto que rememora: bien puede tratarse del yo que narra desde el primer nivel diegético (el viaje en ferrocarril junto a Mandolión), o del sujeto extratextual que recuerda y que comenzó el relato con la frase desiderativa “Tengo ganas de creer que comencé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril” (9).

Este viaje que el yo realizó a los catorce concluye tras arribar a Mendoza, sin embargo la narración continuaría en este segundo nivel diegético: “En Mendoza nos hospedaron en la casa del jefe de los ‘scouts’. Al rato de haber llegado yo disfrutaba de una soledad agradablemente sumergida en un baño de agua tibia” (24).

Podría decirse que en una suerte de instauración de la vida sin recuerdos mientras el narrador atiende con mayor fuerza a las acciones de los seres humanos, mientras que los objetos adquieren una cierta conciencia metafórica dentro de la prosopopeya. Así, elabora una escena luego de finalizar su ejecución durante un recital de piano en la casa del jefe de los scouts:

Me aplaudían y me elogiaban. Pero de pronto todos se detuvieron, una señorita se había parado, había llenado de aire los pulmones, levantado los hombros, había abierto la boca y las hornallas de la nariz, había entornado los ojos sobre una mirada lejana y como al principio yo no estaba seguro si iría a recitar, su actitud hacía oscilar mis pensamientos entre el infinito y el estornudo. (28)

La abstracción y prosopopeya llegan a la cumbre cuando las acciones de los humanos son centro de atención del relato, además de que los objetos adquieren una cierta conciencia metafórica dentro de su humanización figural.

Durante la narración de la interpretación improvisada del yo narrador en la casa del jefe de los scouts, el autor habla como si pudiera acceder al pensamiento de los otros, en un viaje, sabiendo sus sentimientos y pesares: “Aquellos silencios quedaban, o bien ridículos, o históricos: había personas que pensaban en las biografías de músicos que habían leído en las

revistas y bajo ese prestigio volcaban sus imaginaciones en la muestra que tenían por delante” (29).

El yo comienza a desprenderse de sí mismo en este recuerdo dentro del recuerdo una vez aislado en el cuarto de baño. El yo, que ha sido centro de atención y de la acción luego del recital de piano, se encuentra solo en la bañera escudriñando su memoria inmediata de la sala de piano:

Ahora, en el cuarto de baño, seguía procediendo un poco como si estuviera rodeado de gente: yo mismo era otra persona a quien me observaba mientras llenaba la bañera y me desnudaba. Pero todo esto era lento en relación a la inercia que traía de la sala: entonces me puse a silbar. Apenas sentí la sensación del aire en los labios arrugados me di cuenta de que era yo el que silbaba y que aquello era falso, que yo no tenía ganas de silbar y que tenía dificultad para estar solo. Por fin el cansancio y la decepción o la distancia que se produjo entre la recitadora y yo me fue deprimiendo. Pero al poco rato ya estaba tranquilo dentro del agua tibia. Mientras hacía girar lentamente en mi mano entreabierto un jabón verdoso de un perfume nuevo para mí, *y después de haber flotado un rato con mis recuerdos* en el agua tibia y de haber esparcido la viscosidad del jabón por mis brazos, tuve como una voluntad inusitada de indagar ciertas cosas. (31-2)

Es desde ahí cuando la separación de la conciencia y el cuerpo se realizaría. Los momentos nemotécnicos siguientes, desde el quinto hasta el noveno, la conciencia (el yo narrador), comenzaría a dotar de vida independiente a su cuerpo:

Yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas. Lo conocían más los de mi familia. En casa lo habían criado como a un animalito, le tenían cariño y lo trataban con solicitud. Y cuando yo emprendía un viaje

me encargaban que lo cuidara. Al principio yo iba con él como con un inocente y me era desagradable tener que hacerme responsable de su cuidado. Pero pronto me distraía y era feliz. (32)

Los ojos se presentan como un elemento del cuerpo que es independiente de la conciencia de ese yo:

En mi casa podía estar distraído mucho tiempo: ellos me cuidaban el cuerpo y yo podía enfrentarme a lo que me llegaba a los ojos: los ojos eran como una pequeña pantalla movable que caprichosamente recibía cualquier proyección del mundo. Y también podía entregarme a lo que me venía a la cabeza, que también eran recuerdos de los ojos o inventos de ellos. (32)

Los ojos inventan recuerdos desde este momento diegético. La conciencia, o el yo, se encargaría de escudriñarlos. Así, los pensamientos también se tornan independientes tanto de la conciencia como del cuerpo y las acciones:

A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo. A veces el cuerpo es prudente con ellos y no los interrumpe: se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo. Yo no sé quién lleva estas noticias ni qué caminos ha tomado para llegar a la cabeza. El recién llegado llama suavemente, empuja la puerta donde los pensamientos están reunidos, e inmediatamente el que va se transforma en otro pensamiento: éste se entiende con los demás y da la noticia: allá lejos, en un pie, una uña está encarnada. Al principio los otros pensamientos no hacen caso al recién llegado, le dicen que espere un momento y hasta se enojan con él; pero el recién llegado insiste, y los otros tienen que suspender la reunión de mala gana y hacer otra cosa: tienen que volverse otros pensamientos y preocuparse del cuerpo. El cuerpo, a su vez, tiene que molestar a todas las demás

regiones; entonces todo el cuerpo se levanta, va rengueando a calentar agua, la pone en una palangana y por último mete adentro la uña encarnada. Después vuelven los pensamientos a ser otros, a ser los que estaban reunidos a puerta cerrada y se olvidan del cuerpo y de la uña que ha quedado dentro de la palangana. (33)

Luego de esta digresión, el yo regresa a la situación de la bañera en la casa del jefe de los scouts en Mendoza. Ahora tomaría la información previa sobre el cuerpo para dotar de sentido lo que viene. El sujeto se está desprendiendo de sí mismo, de su contenedor, y los pensamientos adquieren vida propia:

Aquella tarde —cuando recién me habían mostrado el cuarto de baño y estaba abierta la puerta que daba a un corredor— yo sonreía ante el encantamiento de que me ofrecieran un lugar y unos objetos que pertenecían a la intimidad de personas que había conocido recientemente y apenas podía explicarme este privilegio: aceptaba aquello como los niños aceptan algo que ha sido preparado por personas mayores. Pero después de haber cerrado la puerta y de haber ensayado, silbando, la manera de estar solo, sentí que me empezaban a subir del cuerpo pensamientos descalzos. (34)

El desprendimiento ocurre esta vez con más intensidad luego que se ha retomado el hilo narrativo, durante el acto del baño:

Fue un poco antes de entrar en el baño cuando descubrí que mis ojos se habían quedado fijos frente a una canasta de ropa usada y que me empezaron a subir del cuerpo pensamientos descalzos. Era verano y el cuerpo no tenía prisa por meterse en el agua tibia. Entonces dio unos pasos y me llevó junto a la canasta donde había ropa que yo no conocía: el cuerpo hizo sus pasos de carne sobre baldosas frescas, donde había pintadas flores verdes. Antes que las manos levantaran la tapa de la canasta, di vuelta la cabeza para mirar hacia la puerta que estaba cerrada, muda y los vidrios eran opacos y blancuzcos como las cataratas de los ciegos. En el viaje de ida y vuelta que

la cabeza hizo hasta la puerta, los ojos vieron brillar distintas caras de las baldosas blancas de la pared. Apenas las manos empezaron a levantar la tapa de la canasta sentí carraspear –como si se tratara de una advertencia– las bisagras de paja; pero los ojos ya habían empezado a ver un pedazo de tela celeste entre otras blancas, con puntillas arrugadas en las axilas, y donde estaban desvanecidos otros colores que la transpiración había tomado a otras ropas que habían estado en el mismo cuerpo. (34-5)

No obstante, este desprendimiento del cuerpo ocurre en el interior de sí mismo. Así, cuando el yo, dividido, se pone frente a otro ocurre un choque y distinción entre este yo que se desprende de su cuerpo con el otro, quien no toma en cuenta tal desprendimiento y es una sola entidad. Se produce un extrañamiento tanto para el narrador como para el lector que sigue la lectura del relato:

¿Qué se produciría si yo, delante de la dueña de aquella tela celeste le transmitiera este pensamiento: “Yo estuve desnudo con una prenda íntima de Ud. en las manos”? Tal vez si la persona que se hubiera encontrado en ese caso fuera la recitadora, otro pensamiento de ella hubiera contestado al mío: “Pedazo de idiota, ¿qué importa que tuvieras esa ropa en tus manos si en ese momento yo no la tenía puesta?”. (35-6)

La narración continúa en su intrincado vaivén, en regresiones y progresiones diegéticas, hasta que, casi al final del quito momento nemotécnico, ocurre una contextualización de las intrincadas reflexiones anteriores, como si un recuerdo se impusiera encima de otro. Incluso esta imposición se puede tomar como una reconfiguración del punto de partida del recuerdo de Mendoza. Luego de reflexionar sobre la interpretación de un concierto y un director de orquesta, dice el yo:

Todo esto lo iba recordando en este otro viaje que hacía ahora en compañía del “Mandolión”. Estoy seguro que en los nueve años que transcurrieron entre los dos

viajes, nunca los recuerdos de aquellos días de Mendoza habían tenido una vida tan amplia y desahogada como ahora. En este segundo viaje, todas las cosas, las personas y las angustias del primero, volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos; era como si yo hubiera tenido el poder de hacer girar vertiginosamente el mundo en sentido contrario, hasta llegar de nuevo a los días de la adolescencia. (46)

Se trata de un giro crucial en la forma de recordar puesto que, a partir de este segundo viaje, el recuerdo adquiere otra forma para el yo. El recuerdo es reencarnado. Se adueña del tiempo y la narración que habría ocurrido y partido desde Mendoza. Pero la inconcreción es crucial luego del desbande, ya que encubre el cambio de tiempo y espacio hasta este momento en que se recompone.

Así el recuerdo es una apropiación del pasado para Felisberto Hernández. En *Tierras de la memoria*, el escritor uruguayo elabora una poética de la actividad de recordar, la cual recompone el pasado. Los recuerdos se personifican en el acto de recordar. El mundo se detiene, vienen improntas involuntarias:

En alguno de los momentos en que recordaba lo que ocurría en Mendoza y tenía ansiedad por el trajín de los recuerdos cuando ellos estaban ocupados en recomponer el pasado; cuando mi conciencia no podía percibir todos los detalles que tan atropelladamente me invadían; cuando se presentaban recuerdos que yo no tenía por qué recordar, ya que pertenecían a los sentimientos y a los intereses de otras personas; cuando yo no comprendía la intención con que en esos recuerdos se habían suprimido algunas cosas y aparecían otras que no ocurrieron en aquel tiempo, era entonces que de pronto el mundo giraba unos días hacia adelante y se iba a detener, llamado por alguna fuerza desconocida, ante un simple recuerdo contemplativo: una mujer joven comía uvas bajo un parral; en el momento que yo la había encontrado había poca luz; pero yo había alcanzado a ver, primero, sus ojos cuando estaban cubiertos por los párpados; después, cuando los abría lentamente, parecía que fuera desnudando dos

grandes uvas de sus hollejos. Entonces yo había tenido el placer de pensar que ella estaba muy necesitada de felicidad y que estuvo a punto de abandonar, silenciosamente, las uvas y todas las penas de su casa para irse conmigo. Después yo estaba cansado, buscaba lugares donde detenerme, y los ojos querían descansar en las montañas. (47)

Sin embargo, esta elaboración del yo respecto a la memoria que evoca durante el viaje que duraría dos días en ferrocarril es suspendida abruptamente por el recuerdo de Mendoza y por un personaje del mismo nivel diegético, el Mandolión:

Apenas habían pasado unos instantes, este recuerdo era interrumpido porque me atacaba una fuerte voluntad de querer seguir con los recuerdos de Mendoza, y no sólo tenía que dar vuelta el mundo para atrás con todo el peso de sus montañas, a veces era interrumpido por el “Mandolión”, y esas interrupciones, por más insignificantes que fueran, me obligaban a pensar un rato en ellas y a dedicarles un poco de fastidio. (47-8)

El Mandolión se convierte en un engranaje entre las temporalidades y narrativas de los recuerdos. Señala el narrador: “Pero yo estoy seguro que a pesar del Mandolión, recordé algunas cosas más de Mendoza. Ocurrieron en la noche que vino a juntarse a la tarde en que toqué tan mal el piano y que después, en el cuarto de baño, abrí la canasta” (48).

Los objetos son sinécdoque del ser del otro. El yo accede a ellos a través de fragmentos: “Yo miraba aquellos pequeños seres, como si los quisiera comprender de nuevo y como si esperara que ellos me dieran una idea que reuniera todo lo que yo había sabido de aquel hombre y que pudiera acomodarse en una sola palabra” (49). Esta parte es crucial para la propuesta de la tesis, pues un nombre es agrupado o agrupa los objetos. Partes, fragmentos que conforman un ser, pero con cierta individualidad específica que no anula el todo.

La narración continuaría hasta el noveno momento cuando el yo se sitúa nuevamente en el primer nivel diegético para redondear y querer “salir” del intrincado tiempo diegético “diez años después”:

De pronto yo dejé de recordar lo que ocurrió dentro de aquella casa y volví a sentir con algo de primera vez, la sorpresa de las calles y del aire y el cielo de Mendoza sobre los árboles y las casas. Pero antes de volver a dormirme en el recuerdo, como quien se despierta un instante mientras el cuerpo se da vuelta, vi –en el viaje que hacía un ferrocarril diez años después– que el asiento de enfrente estaba vacío, y, consultando la memoria de los ojos, deduje que el Mandolión faltaba desde hacía rato y que por eso yo había tenido un recuerdo tan largo. Me levanté para sacar de mi valija unos cuadernos que había escrito cuando hacía el viaje a Chile, pues no recordaba si algunas cosas habían ocurrido en Mendoza, a la ida o a la vuelta. Mientras revisaba mi valija alguien abrió la puerta del vagón y entonces vi al Mandolión tomando mate en el coche de segunda. (74)

La revelación del proceso de escritura ocurriría luego de haber despertado. Se relate como una forma de revisión de su pasado, pero desde un recuerdo puesto que aún se encuentra en la línea narrativa, o diégesis del viaje en ferrocarril:

Decidí sumergirme en mis cuadernos; los revisaría con el escrúpulo con que un médico examinaría a un hombre que se va a casar. La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda mi historia escrita en un rincón de la valija. (74)

Tomando como referencia la primera diégesis del relato, la evocación de estos recuerdos tiene una duración de ocho horas (primer viaje rumbo a Montevideo) más tres meses (la elipsis del desbande en el café en Montevideo) más un último viaje en ferrocarril

de dos días. El relato culmina en el segundo día del ferrocarril, cuando el sujeto se propone a revisar los papeles que contendrían los recuerdos que el narrador ha evocado durante el primer nivel diegético. La acción de revisar los cuadernos consiste en el extrañamiento del proceso de escritura, o registro, al cual Felisberto recurre en otras de sus narraciones: un yo suspende la narración para considerar la fidelidad de lo narrado. No obstante, en *Tierras de la memoria* la distinción consiste en que no se suspende el acto de recordar para reflexionar sobre el acto de registrar la memoria, sino que, es durante el mismo acto de recordación cuando se escudriñan las memorias o recuerdos. Es como si la conciencia, que se desprendería más o menos a mitad del relato, estuviera fuera del primer nivel diegético, incluso fuera del yo implícito en este relato, expandiéndose hasta la extratextualidad y reclamando la identidad de Felisberto Hernández como algo imprescindible para comprender a *Tierras de la memoria*.

Los críticos han notado ya el carácter autobiográfico de esta novela inconclusa. Sin embargo, este carácter no es uno que el lector se encarga de determinar mediante conjeturas o interpretaciones. Este carácter es, más bien, una pulsión constante que se localiza en el interior de la narración y apela al exterior. Que va más allá de un salto metaléptico en las diégesis internas, sino que pretende llegar a la externa, a la extratextual, de forma declarada. Si se piensa en la proposición de Iser en donde “la realidad del texto se encuentra en la imaginación del lector” (147-8), puede decirse, aquí, que la realidad de la memoria está en la imaginación de Felisberto.

4.4. Julio Torri: *Tres libros*

En lo que respecta a *Tres libros*, se puede ver —y ha sido leída de esta forma por sus críticos— como un macrouniverso diegético que se construye a partir de los universos microdiegéticos contenidos en su interior. Un fragmento reflexivo de la obra misma en el espacio del montaje “Almanaque de las horas” revela el procedimiento autoficcional de ocultamiento en concomitancia con la verdad:

Somos más nuestras intuiciones que nuestra propia vida. Éstas y aquellas están en planos lejanos. Mi vida no es mía sino en una pequeña medida; *a los demás pertenece el resto, a las gentes que me rodean*, a los dioses o fuerzas locos y misteriosos que presiden nuestros sucesos. La mayor parte de mis acciones está gobernada por exigencias e instintos biológicos que desdeño cuando medito y *existo realmente*.

El trato social es a ratos como una terrible losa que abrumba nuestra personalidad y acaba por deformarla. Al que hacemos sufrir será dulce, tímido, cobarde, astuto (¿bien educado, en una palabra?). Al que aceptamos fácilmente, soberbio, seguro de sí. *Nuestra individualidad es un patrimonio del que disfrutamos ya tarde y que nos han administrado en la menor edad buenas y malas manos, al azar*. La verdadera historia de uno la constituye el rosario de horas solitarias de embriaguez (embriaguez de virtud, de vino, de poesía, ¡oh Baudelaire amado!) en que nos doblega el estrago de una plenitud espiritual. Lo demás en las biografías son fechas, anécdotas, exterioridades sin significación. (Torri 83-84)

El espacio literario del libro, de la obra completa de *Tres libros* se vuelve un lugar más íntimo, un encuentro de “horas solitarias de embriaguez” en donde el autor se “pone en ellas todo entero” en una “historia verdadera” (Torri 121). En donde el “existir en realidad” consiste en la mediación de la creación literaria. La obra es solo una parte dentro del contexto literario del libro, en episodios y distintas temporalidades, que en conjunto muestran la vida del sujeto histórico. De carga autobiográfica que no nulifica la transfiguración como el acto de producir figuras, pues las reseñas de “Artículos” no dejan de ser una pretensión histórico-biográfica transfigurada por la memoria.

Las cuatro condiciones establecidas por Philippe Lejeune en su intento por esclarecer el género autobiográfico se encuentran en la obra: la forma del lenguaje como una narración en prosa; la temática como la vida particular y la historia literaria de Julio Torri; la situación del autor que establece un vínculo real con el narrador (o la narración, la mezcla diegética que ya se ha planteado: la extradiégesis con la intradiégesis); y, finalmente la posición del

narrador que establece la misma identidad, en retrospectiva, entre el narrador y el personaje principal (Lejeune 51). El formato del libro se presenta como una composición en secciones cuya dominante narrativa agrupa las partes.

Sin embargo, aunque se trate de una percepción historicista, real o completamente verdadera, el valor ficcional no puede ser reducido de algunos fragmentos. Pues si bien *Tres libros* se lee como un testimonio de vida, ese testimonio no deja de ser literario. Relatos en donde se asume un yo que no puede ser identificado con la voz e identidad extradiegética sino puramente intradiegética, situación que podría ser presumida como aislada. Un proceso o método de ficcionalización del yo en textos como “A Circe”, “La vida del campo”, “*Caminaba por la calle silenciosa*”, “Fantasías mexicanas”, “El raptor”, “De fusilamientos”, “El héroe”, “El unicornio”, “El vagabundo”, “La ingrata”, entre otros en donde la situación y la instancia narrativa se encuentra en un lugar completamente aislado de la historicidad de Julio Torri: la arquitectura del mundo fantástico, pero es posible identificar al autor en la medida en que el Mundo ha sido referido en los relatos.

Tres libros posee tres formas de manifestación narrativas. Forma y fondo en relación para configurar la autoficción del libro. Bajo la premisa de Gérard Genette incluida en *Figuras III* la narratividad se designaría primero con “el enunciando narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos” (81); segundo con “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. ‘análisis del relato’ significa entonces estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas” (Genette 81); tercero con “un acontecimiento [...] que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar formado en sí mismo” (Genette 81). Es decir, la narratividad del libro se entiende mediante una serie de acontecimientos, en sucesión y como el acto mismo de narrar de alguien cuya identidad se identifica en ese mismo relato.

En este sentido del acto, los acontecimientos no son solamente puestos en escena o puestos “en libro” por un personaje omnisciente o partícipe de esa historia. Consiste, más bien, en la mezcla entre un personaje ficticio y uno empírico en alternancia para contar la

historia. Y quien además construiría un relato tanto de acontecimientos ficticios como reales, de personajes narradores o históricos: relaciones discursivas entre los acontecimientos relatados y el acto de producirlos ya en la conformación del libro. El factor como “narración”, pues, centra su atención entre el productor (de la obra) y el producto (los personajes y la historia). De forma similar a como ha ocurrido en la diégesis de “El caballo perdido” de Felisberto Hernández, aunque en Torri la paratextualidad es el elemento que desencadena la vinculación entre diferentes identidades.

Esta forma mantiene una relación mediada por la enunciación textual ya que, indudablemente, “historia y narración no existen para nosotros sino por mediación del relato” (Genette 84). *Tres libros* es precisamente una colección, pero una colección de un solo autor que posee un discurso: la historia de la elaboración de tres libros (dos publicados, uno ficticio). En el título se encuentra el argumento en sí. En la historia paratextual de la evolución en la colección de “Letras mexicanas” de la página legal, también cuenta otra historia, pero ambas refieren a la historia de la “vida privada” del autor como productor y este mismo, en consecuencia, como personaje y protagonista principal. Aunque la última asignación genérica fuera designada como por una segunda mano, es decir, añadida al libro en la “zona legal” por un editor y no por el mismo autor empírico, la historia de la elaboración y publicación de *Ensayos y poemas* (con sus reediciones), *De fusilamientos* (con sus reediciones y modificaciones), hasta “Prosas dispersas” cuentan la reunión, selección y elaboración artística irreductible de Torri. La enunciación ocurre a través de signos, huellas y estrategias retóricas que el lector descifra.

Comenzando por la página legal, se trata de un relato y nombramiento por omisión. Porque no se incluye el título *Tres libros* sino únicamente el año de su primera edición en la colección, así como el año de la primera reimpresión. De la cual se da cuenta que no hubo segundas reediciones de 1964 bajo la supervisión del autor, sino únicamente una reimpresión diecisiete años después, sin modificaciones, tan solo presentando la representación de esa selección en la cual participara Julio Torri. Establecida una cronología, se continua luego con la presentación enunciativa que una forma antológica posee: la agrupación de los textos independientes cuya relación metafórica termina siendo compleja pero discernible.

En suma y como comprobación de los momentos en la linealidad de la narración: “I. Ensayos y poemas” constituye en este sentido la preparación que revela el procedimiento de cómo se usan las formas literarias para discurrir; “II. De fusilamientos” es la epitome de lo anterior, aunque al final comienza una iterativa fragmentación del fragmento con “Almanaque de las horas” constituyendo un paso hacia el *topos* “más real” del libro: la interioridad del autor histórico; “III. Prosas dispersas” es la manifestación mayor, el retorno a la voz autoral y autobiográfica de esta ficcionalización que marca el envejecimiento del autor *in fine* de su narración. Tras incluir una porción mayor de fragmentos en collage —en concreto “*El poeta Efrén Rebolledo*”, “*Muecas y sonrisas*”, “*Labios que hoy besamos*”, “*Lucubraciones de media noche*”, “*Meditaciones críticas*”, “*Tres apuntes*”, “*Notas sobre Alfonso Reyes*”—, se propone como la dispersión de su voz y como la adopción de la forma disgregada y fragmentada. *Tres libros* dibuja siguiendo a las nociones de Manuel Alberca, “un espacio original” (Alberca 32) entre la realidad y la ficción, es decir, entre la autobiografía y la ficcionalización del yo.

Capítulo 5 — Proyección teórica

5.1. Vanguardia y narcisismo: la ficcionalización del yo

En capítulos anteriores se ha dejado abierta la pregunta de si la narrativa del yo es una práctica puramente narcisista. Aunque no se ha discurrido sobre el sentido de ese narcisismo, en lo que sigue de la investigación se adoptará una postura frente a este concepto. Por ello, se pretende tomar el enfoque de que este llamado narcisismo se vuelve más bien autoconocimiento. Para este efecto se recupera el horizonte cultural de la literatura en la vanguardia hispanoamericana. Se retoma, asimismo, el carácter marginal de los autores en la escena intelectual de su época. Y con ello se pretende responder a las siguientes preguntas que habían quedado abiertas: ¿Cuáles eran las expectativas de la literatura en este periodo de vanguardia y postvanguardia?, ¿se puede entender la experiencia de un yo fragmentado (a partir de la tendencia prolongada desde las vanguardias históricas)?, y para resolver la pregunta de si este fenómeno que desembocaría en la presentación de la subjetividad mediante la expresión literaria fragmentada es un punto de llegada. Además de estos cuestionamientos, se intenta proponer una teoría que describa estos fenómenos basándose en los hallazgos durante los análisis textuales las escrituras del yo en Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri: la fragmentación en sí misma, textual, paratextual y extratextual.

De igual manera, la hipótesis central de este capítulo es que lo potencialmente llamado narcisismo en las narrativas de los autores que han fragmentado su yo mediante los procedimientos mostrados en los capítulos anteriores, Arlt, Hernández y Torri, en la textualidad de sus obras, es más bien un autoconocimiento de la manera en que propone Foucault en la *Hermenéutica del sujeto*. Este planteamiento atravesará la totalidad del capítulo en los tres momentos de su desarrollo.

5.1.1. El contexto de las vanguardias en América Latina

Hay que partir de la concisa definición de vanguardia que Gloria Videla de Rivero hace en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Señala que si bien la vanguardia se entiende como una serie de movimientos estéticos que buscan romper con la tradición

artística del pasado inmediato, además de proponerse como una innovación, “no se puede hablar de un periodo o una época de este signo porque, a pesar de su importancia, las expresiones vanguardistas coexisten con otras tendencias literarias en obras y en autores de esa época. Los movimientos de vanguardia tiñen una época pero no la monopolizan” (22). En efecto, la vanguardia en Hispanoamérica no monopoliza una época. Esto se entiende más a fondo cuando se mira la actitud que autores como Roberto Arlt tenía al respecto en su época.

La vanguardia será definida por Hugo J. Verani en “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica” como: “el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX” (9). Estos movimientos se originarían, en Latinoamérica, dentro de un contexto turbulento pues, además de las revueltas y revoluciones armadas, la creciente importancia simbólica de las ciudades comenzaría a instaurarse en los diferentes países del continente, acompañado de la revolución tecnológica. Podría también decirse que la vanguardia, de la manera en que distingue Eduardo Espina en “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”, “la vanguardia es una exageración de la modernidad que revela una mayor autoconciencia del lenguaje utilizado en relación con la práctica social. Representa un relativismo histórico que es una forma de romper con la continuidad de la tradición establecida y resulta por ende una apuesta total a los acechos del presente” (34). Por este motivo, Ana Pizarro en “América Latina: Vanguardia y modernidad periférica” se fija primero en el mundo automatizado, industrializado en que nacieron las vanguardias, en “los nuevos símbolos de la revolución tecnológica que ha proyectado en la vida cotidiana dimensiones diferentes del tiempo, del espacio, reorganizando la visión del mundo, las relaciones sociales” (23), aquel presente que acechó a los autores estudiados. Pizarro observa a esa sociedad del consumo como “una sociedad en donde la sociabilidad es medidor de ascenso social” (23). Una premisa que no fue para nada ajena para los escritores que analizamos.

Del dominio de la naturaleza, Pizarro apunta certeramente que: “va adquiriendo la certeza de sus espacios en la vida cotidiana y en la esfera pública, en los discurso de psicoanálisis y en los estudios del capital como líneas que sesgan un discurso cultural que

asienta sus utopías de progreso en el destino individual y colectivo” (23). A partir de ese contexto, señala Pizarro, ocurre la gran discusión “que ha ocupado la escena intelectual en los últimos años, el de la Modernidad a partir de la llamada Postmodernidad” (23).

En el comienzo del siglo XX, la temporalidad en donde Julio Torri, Felisberto Hernández y Roberto Arlt desencadenarían su producción literaria, señala Pizarro: “opera una revolución de las comunicaciones —preámbulo del desenfreno tecnológico de los ochenta— una vitalización tecnológica que reorganiza la noción de los espacios y del tiempo y en donde la fuerza de la razón técnica pareciera adquirir mayor vigor y privilegiar a la máquina, espacio de la ‘modernización’, del salto tecnológico como la gran adquisición del progreso, la confianza en el destino, el ‘progreso’ de la humanidad” (24). La tecnología y la evolución de las comunicaciones fueron indispensables. Recordemos las dificultades para ser publicadas las primeras invenciones de Felisberto Hernández, o la evolución de Roberto Arlt que tuvieron sus *Aguafuertes* cuando pudo realizar sus entregas para su columna de *El Mundo* desde otros países latinoamericanos e incluso Europa. Sin duda, estos factores se implican en la significación y la percepción de sus autores, además que pudieron desarrollar la subjetividad, e incluso dar las impresiones del otro, en el *continuum* de las comunicaciones.

Ana Pizarro distingue la manera en que la modernidad ocurre en Latinoamérica: “la modernidad adquiere su perfil periférico en la complejidad de flujos culturales que se cruzan, se solapan, permanecen muchas veces aislados, se desarrollan en términos desiguales, adquieren carácter residual o emergente, se desintegran o permanecen, se mezclan, proviniendo de puntos diferentes del área, posibles tal vez de organizar para su comprensión en torno a núcleos de funcionamiento que reciben, irradian o por lo menos adquieren en su geografía cultural. Estos núcleos aglutinantes son las ciudades que polarizan la actividad cultural por la fuerza del movimiento que las hace emerger frente al resto, de perfil más tenue, o que dormita en la languidez provinciana” (25). Así, se puede pensar en cómo la ciudad juega un papel importante en la obra de estos autores, quienes radicaron en urbes de la índole que describe Pizarro. Julio Torri residió en la Ciudad de México; Felisberto Hernández, Montevideo; Roberto Arlt, mayormente en Buenos Aires (puesto que es donde comienza con su producción de *Aguafuertes*) aunque sería el único en desplazarse entre otras urbes como

Montevideo o Madrid. Todo ello para darse el lujo, en el caso de Arlt, de rechazar el grupo de intelectuales en el que se le pretendía agrupar o, en el caso de Torri, de ser parte del Ateneo de la Juventud como grupo que promovió incansablemente la cultura en cualquiera de sus expresiones artísticas. Es un periodo convulso lleno de revoluciones incipientes o realizadas en América Latina. A pesar de ello, Pizarro distingue certeramente que el centro es Europa: “París el núcleo de religación que organiza dimensiones importantes del arte continental como punto de referencia que absorbe a los creadores e irradia formas de su propia modernización sobre el continente” (25). No obstante, Videla de Rivero encontraría diferencias significativas que hacen de la vanguardia una distinta de la europea dado el contexto de aparición: “Los criterios historiográficos útiles para organizar y periodizar la historia literaria europea no pueden trasladarse sin modificaciones para historiar la literatura hispanoamericana, cuya compleja realidad no es encasillable en la malla historiográfica europea” (29). Esto es dado a la especificidad de la cultura en las manifestaciones literarias de Hispanoamérica, la cual “corresponde a la utilización de herramientas críticas pensadas desde Iberoamérica o una selección y adaptación de los criterios europeos y norteamericanos, uso que debería excluir el esnobismo y la mera imitación” (29).

Las revistas se vuelven el punto de encuentro de la literatura que pretende explorar nuevas formar o mantener las tradicionales. Por ello Arlt se mantendría un tanto al margen, puesto que el lugar de su literatura, de divulgación, es la columna del periódico, alejado de las tendencias literarias que dominaban Buenos Aires, como se ha visto durante el análisis de *Aguafuertes*. Una situación contraria tanto para Julio Torri como para Felisberto Hernández puesto que publicarían en revistas literarias de corta duración.

Ana Pizarro señala que el discurso del otro se volvería un tópico principal debido al proceso de inmigración de la población rural hacia la urbe, o de sus separación en sí, puesto que comienza a privilegiarse la literatura. Así, “La ciudad había desarrollado el poder suficiente para imponerse sobre el país y determinarlo como proyecto” (28).

En este sentido, menciona Pizarro, “La separación del campo y la ciudad genera pues, dos discursos paralelos en donde la legitimidad está en el privilegio de la escritura, la publicación y la imprenta frente a la voz del otro: la masa rural o urbana que canta, cuenta o

incluso imprime en hojas volantes como en la literatura cordel y que constituye su propio sistema porque tiene su propio público” (29).

Pizarro se detiene a observar los flujos culturales de esta modernidad den Latinoamérica que ocurre en los tres primeros decenios del siglo XX, los cuales:

Separan con nitidez los tiempos culturales del continente poniendo al descubierto sus tensiones y conflictos y separando dos órdenes de operatividad. Por una parte el de la transformación tecnológica que internacionaliza a las grandes ciudades imprimiéndoles el carácter “moderno” de la modernidad europea y las aleja del mundo rural y de las ciudades del interior de andadura tradicional y provinciana, así como del universo cultural indígena. Por otra, se evidencia el segundo nivel de heterogeneidad de esta modernización: impulsada por los sectores hegemónicos de la sociedad, los otros grupos sociales no tienen sino una participación parcial, fragmentada en este proceso de internacionalización de la cultura en la que ha entrado el continente. (30)

Es la masificación de la información la que permite que la literatura circule del modo en que circularía en este primer contexto del siglo XX: “La masificación de las ciudades genera una vida cultural importante; centros de difusión, periódicos y revistas de circulación amplia, salas de exposiciones e industria editorial operan en la conformación de un mercado de bienes culturales a nivel nacional que tiene vinculaciones con el exterior, fundamentalmente con París” (30).

En este contexto surgen las vanguardias. Pizarro cita a Beatriz Sarlo para puntualizar que: “La vanguardia es posible cuando tanto el campo intelectual como el mercado de bienes simbólicos han alcanzado un desarrollo relativamente extenso. Es decir, cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio” (Pizarro 31).

Determina, entonces, el surgimiento de la vanguardia latinoamericana en latinoamericana: “cuyo primer momento —el heroico— se extiende desde 1914, fecha del

manifiesto *Non Seiviam* de Huidobro, hasta los años treinta en que ya los ismos continentales han hecho públicos sus principales órganos de expresión y manifiestos, se instala en un momento cultural del área sesgado por estos flujos culturales” (31).

Por su parte, Verani distingue dos límites temporales de las vanguardias en Latinoamérica: “son, aproximadamente, 1916 y 1935. Las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 —año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana— en una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la “furia de novedad” de que habla Jorge Mañach [...] Durante la década de los veinte el florecimiento de los *ismos* fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana” (10-11).

Es pues, la vanguardia, un proceso “ruptura” como proceso discursivo (Pizarro 32) de este flujo cultural: “en ella la ciudad con su urbanismo desaforado, cosmopolita, sueño de la modernidad, se inscribe como el lenguaje poético privilegiado, de estrategias múltiples: propuestas simultaneístas, rupturas cronológicas, descripción analítica cubista, la fragmentación que reorganiza el lenguaje buscando diferentes virtualidades de expresión [sic] temporo-espaciales para dar cuenta de esa relación nueva del sujeto con el medio urbano” (32). Aunque ruptura como reacción para aquellos que no se encontraban dentro de alguna en *stricto sensu*.

¿En qué medida se relacionan Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri con esa fragmentación reorganizadora del lenguaje, sino mediante la posterior reorganización de su propia identidad explorada mediante la turbulenta fragmentación marcada en estas primeras épocas? Aunque su adscripción a un movimiento meramente vanguardista de estos autores queda fuera de la cuestión (Felisberto Hernández lo fue, pero es sabido que no hubo movimientos de vanguardia en Uruguay, incluso algunos autores insisten en clasificar al autor uruguayo como la vanguardia en sí misma), el influjo cultural descrito por Pizarro da cuenta de que el único medio por el cual un escritor latinoamericano, no perteneciente a la élite social (aunque cabe preguntarse a cerca de Hernández) se relaciona con su entrono latinoamericano, mediante la fragmentación de su yo en diferentes procedimientos. La

mirada se encuentra fija en París, quizá de manera subvertida para algunos (recordemos las epístolas que autores extranjeros como Ramón del Valle-Inclán envía a Torri elogiando la publicación de su primer obra en 1917, o el simple hecho de que su obra había sido promocionada en Madrid por Alfonso Reyes; piénsese también en la búsqueda del reconocimiento de Felisberto Hernández por Jules Supervielle que radicaba ya en los círculos filosóficos de París; o en las *Aguafuertes* españolas de Arlt, atestiguando desde su mirada latinoamericana los acontecimientos turbulentos de España). La fragmentación, sin duda, fue una tendencia que Latinoamérica habría adoptado para explicarse en sí misma, al yo de sus escritores, e incluso al otro.

Fue este el principio por el cual el siglo XX desarrollaría su propia estética: “al finalizar el siglo XX en América Latina constituimos culturas que, escindidas por una parte y tensionadas por imposiciones externas por otra, va transformando su desgarramiento en vibración estética, consolidando en belleza su irresolución, experimentando de este modo con dolor el parto de sí mismas” (Verani 35).

De la expectativa del público de las vanguardias, Hugo J. Verani acota, más que distinguir una suerte de fragmentación, en su carácter de iniciador de renovación de las tendencias del siglo, luego de su recorrido panorámico de las vanguardias en diferentes países de América Latina (11-33) que: “Todos los movimientos vanguardistas destacados —fuera del mayor o menor logro estético, según los casos— comparten una voluntad general del rechazo de valores gastados y al necesidad de encauzar el arte por rumbos distintos. Este es el aporte enriquecedor de los movimientos de vanguardia reseñados: una liberación del conformismo y una búsqueda de nuevas posibilidades expresivas” (33).

Con todo este recorrido no queda más que responder a la pregunta formulada: ¿Se trata, esta clase de narrativa del yo, un punto de llegada dado el contexto de las vanguardias que vivieron estos autores? Las manifestaciones culturales de su época nos orillan a pensar que más que un punto, se trató de una reacción, la cual sería prolongada. Por ello, hay heterogeneidad en las aproximaciones de la presentación del yo en cada autor. Estas no utilizan el mismo procedimiento, textual o paratextual. Sí prevalece una reflexión en torno al formato o al contenedor de cada texto, la cual se identifica con la autorreflexividad o

autorreferencialidad. No se puede negar que en algunos casos se trate de una reacción en contra de la tradición, como en Felisberto Hernández y sus primeras invenciones las cuales eran el contenedor contra el contenido, pero en Julio Torri es más bien una prolongación y descubrimiento de esta tradición. Recordemos la forma en que el Ateneo de la Juventud descubría nueva literatura, norteamericana, en la cual reaccionaban contra su pasado inmediato para poder desasirse y crear una estética renovada —incluso con Ramón López Velarde como uno de los maestros del periodo pasado—, reaccionaron contra el positivismo, pero no partieron de postulados radicales. Roberto Arlt, por su parte, es claro el distanciamiento y rechazo frente a los dos grupos que se disputaban la tendencia cultural en Buenos Aires. Es arriesgado plantear que la narrativa del yo de estos autores es un punto de llegada, puesto que eso instauraría otra meta en una época posterior en tanto el devenir histórico continúa. Pero se puede decir que sí se trata de una reacción. La reacción de aquellos que no tomaron partido en estos movimientos y con la tradición aprendida y asimilada formaron un producto literario que, sin duda, se mueve en el plano de la íntima subjetividad pero entregada, esta, a su público.

5.1.2. Sobre el narcisismo orientado a las producciones literarias

Anna Caballé, en su obra *Narcisos de tinta* se detiene a examinar lo productivo de la autobiografía, en términos, de capitalismo en la literatura y el cine para comenzar a conformar una idea de narciso con características monetarias que se engrandece desde su origen. La noción de Caballé respecto al narcisismo se fundamenta en los estudios de Freud orientados de una manera particular a la cultura de consumo. Se basa en una frase de Ramón Pérez Ayala, “Repugno hablar de mí mismo, porque me repugnan quienes no hacen sino hablar de sí. El ego es lo antipático”, y observa que la actitud que adopta el escritor es que “solo los avatares de la vida pueden justificar la escritura de un libro de memorias; complacerse en la vida persona es hedonismo y bohemia” (Caballé 62).

Anna Caballé recupera la noción de Freud de su *Introducción al narcisismo*, en donde el psicoanalista identifica dos tipos: el primario, ligado al egoísmo del instinto de

conservación de cada individuo y el segundo, que considera al cuerpo propio como único objeto sexual satisfactorio. Caballé pretende ubicar estos rasgos del narcisismo en nuestra sociedad contemporánea, pues, dice, “es probable que pudiéramos clasificarla asimismo de narcisista: nuestra voracidad consumista tiene mucho que ver con la megalomanía observada por Freud. En cuanto a la regresión moral que ha experimentado la sociedad occidental respecto de la índole de sus preocupaciones, creo que ya se ha escrito lo suficiente” (62).

La producción, cultural y artística que el género provocó en el siglo XX, principalmente luego del desarrollo de las teorías de Lejeune sobre la autobiografía —aunque cabría mejor decir: sobre la noción de identidad a partir del nombre propio— decantó, como hemos visto, en innumerables debates al respecto de la identidad verosímil, sincera o desfigurada (mediante la ficción) del yo en las producciones literarias consideradas como autobiográficas. ¿Pero se puede reducir toda esa literatura a un mero consumo de yo, de quienes se tenían por grandes personalidades y derecho a ser tema y perdurar en la literatura, o se trata más bien de algo más?

Caballé señala al respecto de las autobiografías que son realizadas por otra mano en donde la voz de la enunciación no es la misma que la identidad que pretende organizar:

Este tipo de obras, escritas por interpósita persona, no son muy frecuentes, y es lógico, en el dominio literario y sí lo son en el campo de la antropología, la sociología y la psicología y en ellas la articulación del relato se ve sometida a circunstancias —esto es, propósitos— ajenos a los propios del sujeto del relato pero, en cualquier caso, reflejan la imposibilidad de muchos individuos [...] para reducir su vida a un texto lineal y unitario, más allá de relatos ocasionales, comentarios que carecen de la exigencia de lo escrito o del subterfugio de la ficción: se avienen en cambio a realizar un esfuerzo de memoria mientras que otro (u otros) serán los responsables del esfuerzo de la escritura. (22)

Aunque se debe destacar que Caballé parte del presupuesto genérico en el que la linealidad y la unidad proveen el carácter autobiográfico de una obra, además de sus recursos

textuales y argumentativos (de la vida de una persona), cabe preguntarse ¿cuál es el objeto de fijar la vista en esta definición de aquellas obras que no han sido realizadas por el mismo autor? En este sentido se incluye esta noción de autobiografía como una suerte de “esfuerzo de memoria” en tanto que el otro (u otros, como señala la autora), serían “los responsables del esfuerzo de la escritura” (22). Esta aproximación nos sirve para describir el afán organizador de la identidad, o múltiples identidades, generadas a partir del afán organizador de las casas editoriales que hicieran o continuaran con las múltiples entregas de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt: cada una significa un yo con distintas miradas, en distintos lugares, un yo, pues, expandido. Si bien no se trata de un “esfuerzo de escritura” de la forma en que distingue Caballé en los autores que analiza, sí es un “esfuerzo organizador de la escritura” de manera explícita de Arlt.

Uno de los supuestos de los que parte Caballé es aquel en donde se concibe a la autobiografía como un género condicional. A lo largo de esta investigación, se ha eludido la discusión respecto al género ya que se ha tomado la postura de ver las obras de esta clase como un proceso semiótico que el lector interpreta y completa. Caballé parte de este punto y presta atención al proceso de lectura y consumo de estas obras en nuestra temporalidad. En una visión de juego, “de expectativas y convenciones colectivas que afecta a públicos muy distintos: desde un público intelectual, minoritario, que lee tan solo determinadas obras autobiográficas” (23). La aproximación, describe Anna Caballé, puede ser por interés o por valor creativo, el cual obedece “al impulso —perfectamente natural, dicho sea de paso— de la curiosidad que siempre despierta lo ajeno y la necesidad de satisfacer dicho impulso” (23).

Luego aborda desde la perspectiva del capital cultural que una producción autobiográfica puede llegar a producir, desde ciertas miradas, es decir, desde quienes “escriben su propia historia buscando diferir un destino inaplazable” (24), hasta quienes lo hacen por una suerte de rentabilidad económica. A este punto Caballé comienza a decantarse por la noción de narcisismo, en donde el centro es el autor que escribe de sí mismo para buscar una organización de un periodo de su vida —quizá muy de la mano de la noción de sinceridad en la que Gusdorf insistiría incansablemente—. Es, no obstante y como se ha dicho

al principio, una definición que abarca aquellas obras que nacen de la pluma de su autor con la idea preconcebida de unidad.

La diferencia de este presupuesto enfocado a los autores estudiados es más bien la noción de fragmentación, y de que los textos que tratan de sí mismos no nacieron bajo la expectativa o intención occidental de relatar y ordenar la vida a través de la escritura. Más bien se trata de un fenómeno de enunciación del yo, el cual es construido a lo largo de toda la vida (e incluso después de ella para el caso de Arlt). La construcción del yo, la identificación de sí mismos ocurre en esta suerte de tránsito de vida. ¿Podría decirse que los escritores latinoamericanos no parten desde una intención capitalista para poder vender este tipo de producciones que, como ha hecho notar, poseen un público bastante rentable? Sería difícil responder a esta pregunta puesto que la falacia intencional del autor emerge en sí misma sin respuesta. Algo es cierto, sin embargo, la producción de estos autores, aunada a su marginalidad de la escena intelectual, ya sea por voluntad propia (como Felisberto Hernández), por circunstancias y dificultades contextuales (como Julio Torri, que tenía que pensar en sobrevivir antes que producir o viajar en el México revolucionario), o por poseer características que serían valoradas en un tiempo posterior puesto que contrapuntaran a las tendencias en boga de la época (es el caso de Arlt); la producción de estos autores, en suma, fue concebida en un periodo largo, con diferentes publicaciones o previsualizaciones de la obra que hace eco del yo de cada uno —de 1928 a 1942, para Arlt; de 1925 a 1944, para Felisberto Hernández; de 1917 a 1964, Julio Torri⁷¹—.

Toda obra, por supuesto, pensada desde ese medio productivo: el todo consciente estructurado estéticamente, con una linealidad y un recuento o examen de lo vivido, que se presenta en la forma de un libro, acabado, por más abierto que su conclusión sugiera (por

⁷¹ Los periodos aquí señalados corresponden, de Arlt, a toda la temporalidad en que las *Aguafuertes* fueron publicadas en *El Mundo*; de Hernández, al tiempo que tomo la elaboración desde las primeras invenciones que marcarían la estética del escritor Uruguayo hasta *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*, e incluso *Tierras de la memoria* (obra póstuma cuyo registro, sin embargo, fue en 1944); de Julio Torri, corresponde todo el periodo que tomó la elaboración de *Tres libros*, desde la publicación de el primero *Ensayos y poemas*, pasando por el segundo, *De fusilamientos*, hasta llegar al tercero ficticio en *Tres libros*.

supuesto que los autores no mueren luego de concluir —tal vez solo en casos excepcionales, piénsese en Proust; o de manera metafórica y más literaria—; instaura un proceso de lectura distinto al planteado por los tres autores aquí estudiados.

De la mano de Manuel Granell y Antonio Dorta, Anna Caballé observa otra forma de evocación a partir de la situación desde la que se narra: “Pero hay otra forma de expresión más reflexiva, que toma por objeto la escritura la propia intimidad y es el punto de vista característico de los géneros introvertidos: confesiones, autobiografías, diarios, correspondencias...” (24). Sin embargo, estaría siempre presente la tensión de hacer público lo privado.

A pesar de todas la postura que se expresa en *Narcisos de tinta* de Anna Caballé, la cual pretende definir el narcisismo desde la perspectiva de producción autobiográfica (o más bien desde la perspectiva de las escrituras del yo, para generalizar), la autora emite una posibilidad de autoconocimiento, no sin plantear ciertas dificultades que obstaculizarían el desdoblamiento del sujeto, la autorreflexión de sí mismo mediante los escritos autobiográficos:

Resumiendo, estamos en una posición embarazosa: hemos hablado del desdoblamiento del yo en dos seres, uno que ejecuta y el otro que piensa, y, por tanto, del problema de identidad que toda autobiografía conlleva. Nos planteamos la legitimidad del yo para hablar de sí mismo, negando en cierto modo que aquel desdoblamiento fuera posible. Ambas interpretaciones conducen, en el extremo, a estadios de crítica irreversibles puesto que ambas niegan la posibilidad de hablar de uno mismo con coherencia y objetividad. No obstante, el fenómeno adquiere una nueva luz si añadimos un elemento: no habría motivo suficiente para una autobiografía si quien la escribe no experimentara durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto de la existencia anterior. Y son las metamorfosis que jalonan las sucesivas etapas de la vida de un hombre las que aportan el material para un discurso narrativo que parte del yo como sujeto objetual para

ofrecer, finalmente, un conocimiento recapitulador: del ser que se era al ser que se es en el momento en que se escribe. (32)

Esta transformación coincide con lo manifiesto en las obras de Arlt, Hernández y Torri. La legitimidad del yo dentro de una obra literaria de esta índole se presenta como una dificultad: hablar de sí mismo es más bien desfigurar; la negada posibilidad de hablar de sí mismo con coherencia y objetividad —por ello se habla más que de una desfiguración, de una construcción ¿pública, social? más pública que social—. Una motivación que es imprescindible: quien escribe ha experimentado una modificación o un cambio radical respecto a su existencia anterior. En el caso de los autores, sin embargo, Hernández experimenta este cambio al fragmentarse de manera textual en sus tres obras; Torri tiene tres momentos de reflexión: la agrupación de dos de sus obras, la interacción paratextual dentro del intelectualismo literario del contenido de sus relatos o ensayos breves, y finalmente, la aproximación reflexiva de sí mismo y de su obra desde el apartado (el tercer libro) más ficcional que, paradójicamente, refiere al yo de manera más sincera; Arlt experimentaría día con día esta transformación de su columna “Aguafuertes” dentro del diario *El Mundo*, posteriormente, de manera póstuma, continuaría experimentando tal transformación. Esta experimentación, en autores que han fragmentado su identidad, su yo, para reconstruirlo, es un *continuum*, más que una pausa de reflexión de su pasado (como es para las obras concebidas como unidad en occidente).

La premisa de Anna Caballé contribuye a sostener la idea de que, en efecto y a pesar de las dificultades que presenta el alternar entre verdad/mentira —que pudieran problematizar los hechos narrados en un texto que se plantea como una escritura del yo—, las escrituras del yo son un momento de autoconocimiento, autorreflexión, la instauración de un lugar y de un sí mismo mediante una evocación con una distancia de un tiempo determinado. Este autoconocimiento, el cual pasaré a observar fundamentándome en la *Hermenéutica del sujeto* de Michel Foucault. Pero antes de adentrarse en el postulado del autoconocimiento, se debe revisar otra cuestión que había quedado abierta desde el segundo capítulo: la autofiguración que estudia José Amícola, que trata de la presentación de una

versión de sí mismo en literatura, y la autobiografía como actitud. Se trata de dos perspectivas que pueden contribuir a describir el fenómeno de la fragmentación del yo en las narrativas de Arlt, Hernández y Torri, mas no lo describen por completo.

5.2. La presentación del yo

5.2.1. La autobiografía en Hispanoamérica de Sylvia Molloy

Como se ha mencionado en el segundo capítulo, en su trabajo *Acto de presencia*, Sylvia Molloy reflexiona sobre aquellos textos que narran la historia de una primera persona, la cual existe únicamente en el presente de su enunciación, por ello observa “cómo esa imposibilidad cobra forma convincente en textos hispanoamericanos” (11). Las palabras clave son: pretensión, “el presente de su enunciación” (en relación con la historia) y la “forma convincente” de un texto que pretende ser de este tipo. Ella pretende deducir las “estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (11). Molloy toma en consideración el contexto para el análisis de las obras que estudia:

sin dejar de lado los dilemas lingüísticos y filosóficos que necesariamente plantea la escritura autobiográfica, intenté ahondar cuestiones que, por su naturaleza, son básicamente culturales e históricas. Procuré no tanto averiguar lo que el yo intenta hacer cuando escribe “yo”, sino investigar, de manera más modesta, cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen. (11-2)

La autobiografía la observa como una cuestión de actitud, más que de forma (cuyas bases para su definición serían rígidamente aquellas definidas por occidente para las obras

europas), “es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (12). La perspectiva de Molloy por centrarse en las prácticas de lectura es crucial, ya que reconoce que, dado el contexto hispanoamericano, los textos autobiográficos no fueron leídos como tales pues “se contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio” (12). Ante todo, es consciente de la ambigüedad que las obras hispanoamericanas provocan, en especial cuando se ven apegadas a los cánones o presupuestos estéticos de Europa por leer una obra de esta clase. Esta ambigüedad, reconoce, es provocada por el texto mismo, “refleja, de modo general, una incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras, evidente. La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura” (12). En este sentido, el proceso de lectura es indispensable para la atención del carácter autobiográfico de un texto. En Hispanoamérica predominan los textos con una estructura híbrida-formal.

Continúa sobre su indefinición, y su carácter no reconocible dentro de la historia literaria en Hispanoamérica:

Además, desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que no es. Es un instrumento de incalculable valor para indagar otras formas, más visibles y sancionadas, de la literatura hispanoamericana. Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que está allí. (12-3)

Molloy define claramente lo que será para ella la biografía, más allá de un mero relato referencial, reconoce su carácter narrativo, una re-presentación:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere, de por sí, es una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar

o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros —entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos o verificables— es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. “Mi nombre, más que llamarme, me recuerda mi nombre”. El lenguaje es la única forma de que dispongo para ver mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando. (15-6)

Es por ello que se convierte en una forma cultural en donde los textos, o sus fragmentos dan forma de almacén de la memoria. Luego menciona la contaminación, o influencia que se da cuando el hispanoamericano abreva de lo europeo:

El autobiógrafo hispanoamericano a menudo recurre al archivo europeo en busca de fragmentos textuales con los que, consciente o inconscientemente, forja su imagen. En ese proceso, se alteran en forma considerable esos textos precursores, no solo porque se los trate con irreverencia sino porque el archivo cultural europeo, al ser evocado desde Hispanoamérica, constituye ya otra lectura. Dedico considerable atención a la elaboración textual del yo y a la escena de lectura (o de lectura desviada) que tan a menudo le sirve de emblema, pues en esa escena se manifiesta la diferencia del autobiógrafo. (16)

Molloy elabora una breve mención a cerca de Felisberto Hernández, de quien dice pudo haber sido incluido en su estudio, remarcando el hibridismo de su escritura e, indirectamente, incluyendo su literatura en la porción autobiográfica de Latinoamérica. La cual, como se ha dicho, no puede aproximarse de manera formal-determinista: “Se requiere un tipo especial de escritor “excéntrico” —pienso en Norah Lange, pero también podría haber escogido a Felisberto Hernández— para liberar la infancia de tales restricciones ideológicas.” (18).

Molloy propone que en algunos textos, la forma excéntrica de los relatos, fantástica o irracional, es precisamente una liberación ideológica y una aproximación más consigo mismo en el ser del autor. En este sentido, ¿podría equipararse a aquella mencionada “sesión de psicoanálisis” sobre la cual reflexionaría posteriormente Doubrovsky? Quizá la respuesta sea que más bien se trata de una aproximación hermenéutica de autoconocimiento que va más allá de una sesión de psicoanálisis. Sobre un punto de partida para reflexionar sobre el funcionamiento de los textos autobiográficos en Hispanoamérica, Molloy señala:

Para textos tan ligados a la representación del yo en el pasado, las autobiografías hispanoamericanas se resisten notablemente a reflexionar sobre aquello mismo que las hace posibles. La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén. Aun cuando esta aceptación ciega es más característica del siglo xix que del xx, ofrece un buen punto de partida para una reflexión más sostenida sobre el funcionamiento de la memoria en estos textos. Quiero analizar las estrategias de un ejercicio mnemotécnico que —como todo recuerdo— es una forma de fabulación. (18-9)

El carácter testimonial de estos textos: ¿Es una regla que se cumple? En Roberto Arlt, como hemos visto, es sumamente marcado, ya que el aspecto de su soporte primario de publicación de sus *Aguafuertes* predisponía la actitud del lector a un “leer” si no crónicas, sí testimonios de un sujeto que acudía a ciertos lugares y plasmaba ciertas experiencias en una columna de un periódico como se ha visto en el capítulo anterior. El fenómeno que ocasiona la agrupación posterior en el volumen del libro, es de otra índole: de una resignificación expandida de la identidad de un yo en constante construcción. Sylvia Molloy señala:

Una postura marcadamente testimonial caracteriza los textos autobiográficos hispanoamericanos. Aun cuando no siempre se vean así mismos como historiadores —este concepto va perdiendo terreno a medida que el deslinde de géneros se vuelve

más específico— los autobiógrafos seguirán viéndose como testigos. El hecho de que este testimonio a menudo revista el aura de las visiones últimas —el autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe—, no solo agranda la figura individual del autor sino que refleja las dimensiones colectivas que se reclaman para el ejercicio autobiográfico.

El acto de presencia resulta clave para estas consideraciones: presentarse a sí mismo como sujeto, subvertido o no mediante la ficción, pero presentarse al fin dentro de una obra. No a partir de la forma de un contenedor específico, sino mediante una “actitud” cultural, la cual, suponemos, puede aprehenderse mediante diversas formas estéticas y literarias. Es el caso de lo que hemos tratado de postular al analizar la obra de Julio Torri y la aproximación a las *Aguafuertes* de Arlt desde su fenómeno textual como paratextual y extratextual de dispositivo.

Molloy habría comenzado diciendo que este tipo de narraciones en las que el sujeto, tomado textualmente solo como primera persona, existe tan solo durante su enunciación, sin embargo, habría que añadir este yo se construye con la totalidad de los fragmentos en un proceso atencional.

Se ha visto, durante el análisis de las obras, que el modo de enunciación del yo se encuentra ahí, añadido el carácter de hibridación formal (aunque hablar de hibridación implica asumir los límites y presupuestos genéricos de la literatura occidental, y el carácter testimonial, sin embargo, Molloy no descubriría por completo los fenómenos aquí expuestos, pues aunque considera el apartado atencional, ella no saldría de la esfera de análisis de la pura textualidad, con algunos vínculos extratextuales.

5.2.2. De la autofiguración de José Amícola

En su trabajo *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, José Amícola recupera el término autofiguración basándose en la traducción de *Actos de presencia* de Sylvia Molloy, *self-figuration*, que refería a aquella lograda “imagen

pública propia que coincide con aquella que el individuo tiene para sí” (Amícola 14). El teórico restringiría el término al utilizarlo para designar una “representación, pero restringiendo más a su sentido al referirla al caso particular de las autobiografías” (44). Es decir que la autobiografía designará “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14). Se debe tener en mente que para Amícola, esos “escritos autobiográficos” consisten en formas conscientes estructuradas estéticamente como un todo completo en forma de autobiografías (Amícola 212). Un matiz que complejizaría la designación de las obras de Arlt, Hernández y Torri, puesto que el estudio de sus obras ha mostrado que, primero, elaborar un relato de sí mismo del todo completo no es planteado como programa estético por estos autores, sino es más bien la fragmentación el programa adoptado, bien cuestionable si fue de manera consciente o no, pues aquí radica la ambigüedad de este yo diseminado en todos los fragmentos de una obra.

José Amícola atendería primeramente al giro subjetivo, el cual según Beatriz Sarlo, acompañó al “giro lingüístico”, cuando la lengua se había convertido en el centro de las discusiones, y que habría sido acompañado por un “giro subjetivo” que puso en vilo la construcción monolítica del sujeto. Como género, la autobiografía “no solo escapa de esta fisura en las certidumbres, sino que parece encontrarse en el epicentro del problema de la representación y de la supuesta transparencia del lenguaje, que afecta de un modo sin igual a la intangibilidad del sujeto” (12).

Aunque no constituye un ejemplo evidente de transgresión de la “forma” clásica de una autobiografía, Amícola recurre a lo denominado como “autobiografía intelectual”, un fenómeno que ha sido observado en otros autores como Roland Barthes (en *Roland Barthes por Roland Barthes*) Bordieu, cuya clave comienza a partir de su epígrafe: “Este texto no arroja, es cierto, claves de lectura para informarnos sobre la vida privada de su autor” (13), sino advierte que “muestra solo su costado académico y deja sin relatar el mundo de sus emociones y afectos, para forjar lo que los autobiógrafos nos han acostumbrado a llamar ‘una A[utobiografía] intelectual’” (13).

Este procedimiento es importante, puesto que se atiende a la negación del paratexto del epígrafe para contrapuntar la lectura “sugerida” que ha sido propuesta por su autor nominal. Un procedimiento que se conoce bien de cerca en *Tres libros* de Julio Torri. Sin embargo, el contenido, como Amícola señala, iría en contra de la actitud del autor ante su obra. En este caso, parecería oponerse a esa actitud que Molloy postula, aunque la teórica refiere a la actitud del autor por estructurar la narrativa de sí mismo dentro de su propio relato, mientras que Amícola se refiere a la falacia intencional por mostrar una de las versiones de sí mismo (la mejor quizá, o más certeramente, la que el escritor elija) del autor en su obra: en este caso, la textualidad y la resignificación posterior que el lector hace de la obra excede su significado.

José Amícola es consciente, de que ya no resulta esencial la noción de verdad absoluta sino más bien, se debe de tomar en cuenta la autojustificación del autor, como artificio del contexto en que se elaboran este tipo de autobiografías. Anota: “una ingente producción teórica que se encargue de poner en entredicho la idea de verdad absoluta para revelar, en cambio, los vericuetos de sentido que exhiben los textos de cada autobiógrafo (famoso) en la tarea de autojustificarse.” (14) En su estudio sobre la autofiguración José Amícola no reflexiona sobre el pase o la transición de las categorías de lo histórico (testimonial o memorístico) a la forma estilizada de las autobiografías (como “su cariz más cercano a lo ficcional”), sino más bien, examina de cerca las versiones de sí mismo que son creadas mediante la escritura, “los avatares que han terminado por colocar este tipo de textos en un lugar privilegiado en el interés de los lectores actuales” (14). La autofiguración es vista entonces como esta coincidencia entre la imagen pública (que el autor se produce) y la idea del autor que tiene de sí mismo. Esta idea, sin embargo, no siempre resulta verificable, aunque la verificación queda muchas veces aplazada por la verosimilitud del texto mismo.

José Amícola identifica la continuidad del nombre propio que se vierte en la identidad de esa voz narradora que se convertiría en centro de la acción de su relato, como en las pautas para llamar a una obra autobiografía de Lejeune, la identidad nominal compartida. Recuperando la postura de Bordieu, señala: “Según el sociólogo francés, el autobiógrafo “produce” un Yo, que se basa en una Filosofía de la Vida (“*Lebensphilosophie*”) que tiene,

a su vez, como base la concepción del existir como un camino lineal” (14). La “producción” de un yo es un punto clave para la autfiguración. Mientras que la autobiografía, definida desde la postura teórica de Lejeune, se fundamentaría en esta noción de verdad que el autor pretende enunciar en su relato, para Amícola la producción de un yo es esencial para este tipo de narrativas. El yo en su forma narratológica en primera persona más las claves que presenta el texto.

José Amícola citada a Genara Pulido para establecer una suerte de tipología para “deslindar los campos”, de formas o tipos de autobiografías, autoficciones, o autfiguraciones. Esta tipología funciona para aterrizar la propuesta teórica:

1) Las emergencia directa o la presencia del yo en primer grado, como las confesiones y autobiografías en general, pero también con los diarios y similares, hasta las correspondencias e inclusive el ensayo (este último al estilo del modelo sentado por Montaigne).

2) La emergencia del yo como espacio intermedio, que tendría a las memorias como principal ejemplo, ya sean las centradas en la historia, en el yo o aquellas memorias noveladas.

3) La emergencia del yo disfrazada (donde también se podría hablar de la emergencia del yo en segundo grado), según parece en las novelas autobiográficas, las novelas-diario y las novelas epistolares. (17)

En este sentido, luego de deslindar a este tipo de narrativas de la noción de verdad y decantarla más por una actitud de producción del yo, Amícola señala la escisión del yo en el relato autobiográfico, el yo doble, como figura o elemento narrativo/literario, el cual “parece responder a una necesidad de presentación de un Yo-“personaje”, escindido del Yo que narra en un proceso de objetivación” (17). Este habría sido marcado, explica Amícola, por pautas ideológicas de manera intencional para reafirmar su lugar en la sociedad de una cultura determinada. El doble habría sido afirmado luego que predominara una “conciencia de la importancia de su individualidad como patrón de lectura subjetiva y moderna” (17). En este

sentido, las autobiografías se convertirían en un esfuerzo “por imponer un yo, nacido exclusivamente en el espacio de la escritura, haciendo de esa ausencia su presencia” (17).

Para Amícola, la narrativa del yo no puede ser considerada como un conjunto de autobiografías puras, ya que se trata de, cada una, una construcción de personalidad. En esto se ha venido insistiendo a lo largo de la investigación: la problemática entre verdad y ficción, sinceridad y subterfugio va más allá de una mera distinción, sino que consiste, más bien, en una fusión de ambas perspectivas.⁷² Así, de la forma en que Ángel G. Loureiro vería, José Amícola apunta fundamentándose en Schlegel:

[...] para Friedrich Schlegel muchos de los escritores de A se autoengañan, pues en la puesta por escrito de sus vidas construyen una personalidad que no es la que poseen y esto lleva naturalmente a la materia referencial hacia una grandilocuencia con proporciones de gesta épica. [...] Podría decirse que la principal cavilación de Schlegel rondaba en torno de qué tipo de obsesión consigo mismo debía estar presente en el autobiógrafo para hablar con semejante contundencia sobre sí y considerar que esa concentración ególatra sería materia de interés para los posibles lectores. (19)

Atiende, asimismo, a lo que significaba ser un hombre público en el periodo clásico, una época donde se atisba el carácter autobiográfico de ciertos textos de Séneca y Plutarco que ostentaban la “autodescripción [...] y la idea de que la propia vida se cumplía a modo de un desarrollo” (20). Por ello, “es coherente, entonces, que lo que predomina en el mundo

⁷² Para salvar la premisa de evadir el riguroso trabajo del biográfico que pretende encontrar la vida en la obra de un autor o separar tajantemente qué es ficción y que no es su obra, recurro al corolario de Ángel G. Loureiro: “no podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar lo ‘autobiográfico’ desde la premisa del borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra. En el momento en que empezamos a considerar ese límite paradójico entre esencialidad de una obra y vida empírica de un autor, nos abrimos a una nueva ciencia de lo biográfico, en la que la identidad del autor toma nuevas configuraciones por lo que es necesario no una disolución de la narración autobiográfica sino un nuevo replanteamiento de lo autobiográfico, del nombre y de la firma” (7).

clásico sea la idea del hombre público y que no se entienda que alguien pueda tener realmente una vida interior, apartada de la vida en la ágora o el foro” (21). Cabe destacar que, cada autobiografía clásica, siempre seleccionaba de “episodios significativos”: “Se ven así las peripecias y ocurrencias de la persona tratada en diversas épocas en hechos fragmentados, que la A moderna va a heredar a partir del corte en ‘episodios significativos’.” (22). Esta selección de episodios significativos puede relacionarse con la presentación de fragmentos del yo que resultan “significativos” en la literatura de los autores estudiados. Nunca se cuenta la vida integral de una persona, siempre hay una selección de qué contar. En el pacto autobiográfico siempre se debe atender a la función narrativa que tome en consideración la instancia de narrar como forjadora de una identidad. En este sentido, Sylvia Molloy señala que la autobiografía siempre es una re-presentación (Molloy 16), una suerte de “volver a contar”, que culmina en ser una suerte de “construcción narrativa”, a nivel estructural. No hay que perder de vista, sin embargo la distinción entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

José Amícola ahonda más respecto a la noción de Autor como construcción pública para el uso exterior al observar que: “Lejeune no vio tampoco que existía y sigue existiendo algo que ahora se individualiza cada vez más como la ‘imagen de autor’ o la ‘persona’, es decir el “Autor” como una construcción pública creada por cada escritor para el uso exterior” (27). El yo, según Amícola, no es un *shifter*,⁷³ como Lejeune o Genette han tratado de ver desde la narratología, sino más bien “un acto de apropiación del lenguaje” (28-9). Aunque

⁷³ Me refiero aquí al *shifter* desde su noción lingüística, tal y como anota Jakobson en *Ensayos de lingüística general*: “Todo código lingüístico contiene una clase especial de unidades gramaticales que Jespersen bautizó con el nombre de conmutadores (*shifters*): la significación general de un conmutador no puede definirse sin hacer referencia o remitir al mensaje” (310). Esto es, el pronombre yo como un operador que en su unidad gramatical designa a un sujeto específico o variable dependiendo de la enunciación. Jakobson profundiza: “Los conmutadores combinan ambas funciones [la simbólica y representativa o de índice] y pertenecen por lo tanto a la clase de los símbolos-índices. Como ejemplo notable, Burks cita el pronombre personal. Yo significa la persona que dice yo. Así, de una parte, el signo yo no puede representar a su objeto sin ser asociado al mismo ‘por medio de una regla convencional’; en otros códigos el mismo significado se atribuye a secuencias diferentes como *yo, I, ego, ja, ich*, etc.: por consiguiente, yo es un símbolo” (310).

pueden más bien ser ambas, dependiendo de la aproximación dada a la obra de un autor. Con todo lo anterior, quedaría en claro cómo la Autobiografía emergió durante las fisuras culturales: “como entidad fuera del centro de atención y moviéndose entre otros tipos de escritura como las memorias y la historia” (29).

En una parte de su estudio introductorio, Amícola se detiene a examinar el complejo proceso de memoria, recuerdo y olvido, en el cual queda claro que el acto de rememoración no es el pacto con el lector. Se basa en Nicolás Rosas para reforzar la idea de que la noción de verdad absoluta se encuentra en una etapa de crisis. La forma retórica de estas expresiones literarias se encuentra alejada de un discurso factual: “escribir su A implica, de alguna manera, conmover a los otros con la historia de la propia vida” (32) lo cual quiere decir que se trata de una producción estética. “La A es, por cierto, una forma escrita de apelación al lector” (32), pues se fundamenta en el pacto entre lector y escritor. Esto quiere decir, que durante el proceso de lectura de una obra de esta clase la participación del lector por llenar los espacios vacíos y completar la información “no dicha” es una ocurrencia natural que, nuevamente, torna nebulosa la pretensión de “verdad absoluta” de las obras autobiográficas:

Recurriría a George Gusdorf para destacar que la autobiografía se establece como el espacio de una forja de identidad “que cobraría sentido solo en el momento en que las piezas sueltas serían aglutinadas en un todo para la inspección que llevarán a cabo los otros” (34). Así, ya como producto literario/retórico se implica el narrador (textual) que cuenta una historia ya dada. Amícola señala que: “hay que decir también que en el instante de llevar al papel su propia historia el narrador conoce de antemano la conclusión que cada uno de los episodios habrá de tener (un conocimiento que era inexistente para el futuro autobiógrafo en el momento de vivir ese segmento de vida)” (34). No se trata de mera recapitulación, sino de una puesta en escena, de un drama. ¿En qué medida se cumplen estas expectativas? Según Gusdorf —Amícola lo sigue de cerca— “no es, en efecto, solo la recapitulación del pasado; es también el intento y el drama de un individuo que lucha por restituir los retazos de sí mismo en la base a una idea de su propia singularidad en un momento muy peculiar de su propia historia de vida” (34-5). En la restitución de los retazos se pueden presentar, así, numerosas formas de este fenómeno autógrafo (por sugerir la escritura de sí mismo como

una suerte de presentación pública), las cuales, a pesar de todo, constituyen siempre una construcción. Por ejemplo, como recuerdos autobiográficos, la combinación de trozos de conocimiento (que podríamos equiparar a la porción aforística contenida en *Tres libros* de Julio Torri o, sin dudarlo, a la acumulación de las *Aguafuertes* de Roberto Arlt). Pueden verse como cajas chinas en donde los “datos se encastrarían de modo que los conocimientos específicos de acontecimientos vayan subsumidos a los conocimientos generales. Estos, a su vez, entrarían dentro del grupo de aquéllos que conforman los periodos vitales” (36).

Asimismo, se debe destacar que tanto la autobiografía de Molloy, como la autofiguración de José Amícola, es el resultado de una interpretación del pasado más allá de una mera copia. En este sentido, se trata de una clara re-construcción que, luego de reconocer que las conductas humanas nunca se llevan a cabo sobre los objetos del mundo —aquella imposibilidad de la pureza mimética que plateaba platón—, sino más bien sobre “las representaciones mentales de los mismos” (37).⁷⁴ Es decir, la diégesis de un texto, una narración que ocurre en momentos diferidos. Pero toda esta discusión teórica sobre la autobiografía y la autofiguración tiene una limitante: la noción de llamar que José Amícola instauraría al respecto de la autofiguración: el todo consciente estructurado estéticamente en la forma de una autobiografía. Esta insistencia en la forma apertura una discusión que contrapunta la naturaleza de las obras de los autores estudiados, puesto que se pondría en duda la noción de forma rigurosamente consciente para producir una imagen de sí mismo en el fragmento o a través de todos los fragmentos. No obstante, primero se debe realizar una revisión de la noción de autoconocimiento para ahondar más en la perspectiva del narcisismo productor de identidades, alejado de toda concepción negativa, a partir de Foucault.

5.2.3. Del autoconocimiento

⁷⁴ Escindo la palabra para denotar que puede ser tanto reconstrucción como una construcción desde un grado cero del recuerdo.

Se reflexiona aquí sobre el fenómeno del yo como autoconocimiento. Con el fundamento de la noción de autofiguración, en la cual el sujeto autoral construye una imagen pública de sí mismo en su literatura, se propondrá de cómo esta suerte de aproximación narcisista del yo es autoconocimiento (ético, según Foucault, como una práctica reflexiva de la libertad del sujeto). El yo puede y es construido mediante diferentes fenómenos literarios: la estructura de la memoria (la anamnesis en los relatos de Felisberto Hernández), la agrupación posterior y póstuma de escritos de un yo (Roberto Arlt), o la agrupación de textos que constituyen una intelectualidad de un yo en determinado periodo (Julio Torri). Atender al recorrido de la idea monolítica del sujeto que José Amícola incluye es su trabajo, contribuye a plantear los cimientos de esta reflexión:

La idea monolítica del sujeto había sido sentada por Descartes pero encontró, cien años después, su mayor entronización en el sistema filosófico llevado a cabo por Kant a fines del siglo XVIII. Sin embargo, esta concepción empezó a sufrir una crisis en el siglo XIX, cerrando el ciclo que había comenzado en la Contrarreforma y cuya toma de conciencia habría estado en los escritos ensayísticos de Montaigne (1580), el primer portavoz de la nueva Era Moderna. (Amícola 204)

En este sentido, la fundamentación en las ideas de Foucault sobre el sujeto y la ética del autor son indispensables. En la entrevista realizada a Michel Foucault por Raul Fernet-Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gomez-Muller el 20 de enero de 1984 se tocan puntos cruciales para la elaboración de la idea del sujeto que puede extenderse desde la época griega, el cual consiste en el terreno de análisis para examinar la idea de sujeto o más bien de individuo desde su origen. El eje es la subjetividad tensionada con la noción de verdad o lo verdadero.

Foucault hace referencia a los juegos de verdad. Sin embargo, no por tratarlos de juegos demerita su carácter de seriedad, más bien, se refiere a esta verdad consensuada por determinados grupos de poder, anota: “Siempre he pretendido saber cómo el sujeto humano entraba en los juegos de verdad, [...] si se trataba de juegos de verdad que adoptan la forma

de una ciencia, o que adoptan un modelo científico, como si se trataba de aquellos otros que se pueden encontrar en instituciones o en prácticas de control” (*Hermenéutica* 105-6). Sobre la subjetividad en la época clásica, Foucault hace una distinción de cómo pareciera que el sujeto trata de reconciliarse consigo mismo:

Siempre he desconfiado un tanto del tema general de la liberación, en la medida en que, si no lo tratamos con algunas precauciones y en el interior de determinados límites, se corre el riesgo de recurrir a la idea que existe una naturaleza o un fondo humano que se ha visto enmascarado, alienado o aprisionado en y por mecanismos de represión como consecuencia de determinado número de procesos históricos, económicos y sociales. Si se acepta esta hipótesis, bastaría con hacer saltar estos cerrojos represivos para que el hombre se reconciliase consigo mismo, para que se reencontrase con su naturaleza o retornase el contacto con su origen y restaurase una relación plena y positiva consigo mismo. (107-8)

Pareciera que este es el propósito último de toda subjetividad en su faz de práctica de sí mismo, de reencuentro, de reconciliarse consigo mismo. Foucault se remonta a la época clásica para aproximarse a la ética como una práctica, pregunta retóricamente: “¿Qué es la ética sino la práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad?” (111); luego añade su condición ontológica: “La libertad es la condición ontológica de la ética; pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad” (111). En este sentido, “el cuidado de uno mismo ha sido, en el mundo greco-romano, el modo mediante el cual la libertad individual —o la libertad cívica hasta cierto punto— ha sido pensada como ética” (111). En la expresión de los escritores que nos ocupa, el cuidado de uno mismo debe entenderse como una suerte de descripción del yo, en donde el sujeto se describe, da testimonio o forja una identidad a través de la literatura.

Respecto al contraste con la sociedad clásica y el ahora que acontece, o que acontecía en la época de Foucault y que habría que examinar con mayor detenimiento de acuerdo a los autores estudiados, el filósofo francés menciona: “Es interesante ver cómo en nuestras

sociedades, por el contrario, el cuidado de uno mismo se ha convertido, a partir de cierto momento —y es muy difícil saber exactamente desde cuándo— en algo un tanto sospechoso” (111-2).

Este tipo de cuidado de sí mismo, no obstante, ha sido visto como una suerte de narcisismo, más que como un ejercicio de la libertad. Foucault precisa: “Ocuparse de uno mismo ha sido, a partir de un determinado momento, denunciado casi espontáneamente de amor a sí mismo, como una forma de egoísmo o de interés individual en contradicción con el interés que es necesario prestar a los otros o con el necesario sacrificio de uno mismo” (112). Sin profundizar, el filósofo francés menciona que esto podría estar relacionado, históricamente, con la enseñanza católica, en donde la libertad viene luego del desprendimiento del cuerpo y del alma. Narcisismo, o no, luego del recorrido de Anna Caballé, se puede conciliar que esta idea destaca, sin embargo, que se trata más bien de una clase de autoconocimiento para el antiguo mundo grecolatino: “para conducirse bien, para practicar la libertad como era debido, era necesario ocupar de sí, cuidado de sí, a la vez para conocerse —y en éste aspecto más conocido del *gnothiseauton*— y para formarse, para superarse a sí mismo, para controlar los apetitos que podrían dominarlos” (112). ¿De qué otra forma podría aplicarse a las escrituras del yo sino como acto descriptivo del yo particular, el cual forja una identidad específica en un espacio dado? La actitud de los clásicos puede extenderse a la temporalidad de los autores hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX dado el contexto de las vanguardias. Ello en tanto que la ética de los autores estudiados es el ejercicio de la libertad a través de la escritura y la autosegregación. ¿Cómo entender la ética de los autores estudiados a través de la escritura? Aunque Foucault elabora una distinción entre cuidado de sí (lo ahora llamado narcisismo) y la ética: “No pretendo afirmar con esto que la ética sea el cuidado de sí, sino que, en la Antigüedad, la ética, en tanto que práctica reflexiva de la libertad, ha girado en torno a este imperativo fundamental: ‘cuida de ti mismo’” (113). Es esta práctica reflexiva la concreción del autoconocimiento en estos autores latinoamericanos.

En este sentido, Foucault relaciona la noción del yo con la ética y el juego de la verdad: “El cuidado de sí es el conocimiento de sí —es un sentido socrático-platónico—,

pero es también el conocimiento de un cierto número de reglas de conducta o de principios que son a la vez verdades y prescripciones. El cuidado de sí supone hacer acopio de esas verdades: y es así como se ven ligadas la ética y el juego de la verdad” (113). Se trata del *ethos*, de la actitud de estos autores ante el mundo expresada y plasmada a través de su narrativa. Una manera que, como Foucault anuncia al respecto de los griegos, problematiza su libertad individual y se convierte en “la manera de ser del sujeto” (115) determinante del comportamiento que es perceptible ante los demás. Aquella presentación de sí mismo, una versión, ni mejor o peor, sino la que el autor elige mediante la recolección de los fragmentos o la fragmentación misma. Esta percepción es crucial, puesto que ocupa gran parte del lector que percibe una cierta identidad formado mediante la escritura. Con la fragmentación de los autores se contrapunta la idea clásica de Séneca sobre el envejecimiento para adquirir una suerte de derecho de hablar de sí mismo en retrospectiva. Pero esto no anula la reconstrucción le pasado, puesto que el momento de enunciación de los autores es su propia actualidad en retrospectiva.

El sujeto se presenta, entonces, no como una sustancia sino como una forma que “no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma” (213). Esta multiplicidad de formas instaure relaciones y presentaciones del sujeto dentro del juego de verdad del siglo XX, en donde la textualidad diseminaba la noción misma de ese yo. Desde ahí, Foucault se decantará por revisar la noción del sujeto político, partiendo de Rousseau a Hobbes: “se ha pensado que el sujeto político esencialmente como sujeto de derecho; ya sea en términos naturalistas, ya sea en términos de derecho positivo. En cambio, me parece que la cuestión del sujeto ético no tiene mucho espacio en el pensamiento político contemporáneo” (130). La noción de sujeto ético, en esta investigación, es indispensable sin embargo.

Finalmente, sobre la relación entre el autoconocimiento y la espiritualidad, Foucault anota: “Por espiritualidad entiendo —circunscribiendo a esta definición a este periodo histórico— lo que se refiere precisamente al acceso del sujeto a un cierto modo de ser y a las transformaciones que debe de sufrir en sí mismo para acceder a este modo de ser” (130). Sobre la cuestión de la verdad, Michel Foucault reflexiona brevemente durante la entrevista:

Después de todo es un problema, en efecto ¿por qué verdad? ¿Y por qué preocupa uno de la verdad, y, además, más de ella que de uno mismo? A mi juicio se entra así en relación con una cuestión fundamental que, me atrevería a decir, es la cuestión de Occidente; ¿qué es lo que ha hecho que toda la cultura occidental se haya puesto a girar alrededor de esta obligación de verdad, una obligación que ha adoptado todo un conjunto de formas diferentes? [...] es en este campo de voluntad de verdad en el que uno puede desplazarse de una forma u otra, a veces contra los efectos de dominación que pueden estar ligados a estructuras de verdad o a instituciones encargadas de la verdad. (132)

Aunque este juego de verdad es más bien un conjunto de procedimientos: “No se trata de un juego en el sentido de imitar o de hacer como si: es un conjunto de procedimientos que conducen a un determinado resultado que puede ser considerado, en función de sus principios y reglas de procedimiento, como válido o no, como ganador o perdedor” (135).

Retomar a Michel Foucault con sus reflexiones sobre el autor, en *¿Qué es un autor?*, en este sentido, puede resultar de utilidad. Cuando Foucault parte de una pregunta indispensable para el discurso, “¿Qué importa quien habla?”, para discurrir respecto al nombre del autor, como principio ético de la escritura contemporánea. En este sentido, el autor es parte de un discurso que puede ser visible o encubierto, la función del autor. Al discurrir sobre la función del autor y la aparición de su nombre en las obras, el cual las dota de individualidad, tal como reafirma Paul Ricoeur y se ha visto durante el segundo capítulo. Es por ello que textos de esta clase funcionan como testimonios, ya que el autor es parte del discurso y su nombre lo distingue dentro de la multiplicidad de discursos dentro de la sociedad. ¿Qué ocurre con su encubrimiento y pretendida ambigüedad identitaria en las obras? Podría decirse que se trata de un juego de verdad. Sin embargo, en este juego el autor ha de reconocer su individualidad. Mientras que la escritura es vista como sistema de signos, como pura textualidad, y el autor (*¿Qué es un autor?* 13-4). Aunque siempre culminaría reapareciendo en fragmentos, durante el fenómeno de agrupación póstuma, en la cual el autor ha perdido toda capacidad de decidir —son más bien las editoriales quienes lo hacen—, pero

no ha perdido su identidad, la cual puede inferirse o ser explícita. Foucault atiende a la relación de la escritura con la muerte, la no presencia sin embargo persistencia del autor:

Esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. (*¿Qué es un autor?* 15)

Aunque es solo un papel el que juega dentro de esa muerte del escritor en su escritura, puesto que su presencia se perpetúa en la obra misma, y su pertenencia se marca como “aquello que escribió aquél que es un autor” (*¿Qué es un autor?* 16), el discurso en sí mismo.

5.3. Hacia una teoría del yo que describa estos fenómenos

¿Por qué se dice entonces que el sujeto es subvertido? ¿Hasta qué punto los autores hispanoamericanos se ponen en la sesión de psicoanálisis (como sugirió muy posteriormente Doubrovsky, además de que *La teoría de los sueños* de Freud —exploración del inconsciente que fragmenta— había sido publicada en 1900, como parteaguas del comienzo de un nuevo siglo? La idea del sujeto es subvertido en tanto es representación mediante la escritura, los juegos de verdad y la noción de presentación de sí mismo. No se trata de un círculo vicioso sino de una forja de identidad en estas obras. Felisberto Hernández sería el único que adoptaría esta pseudopostura al momento de cuestionar su presentación del yo e inevitable fragmentación mediante la escritura, en relatos como *El caballo perdido*, donde se suspende la anamnesis narrativa para cuestionar la factibilidad de sus recuerdos y dudar de sí mismo como yo monolítico que pudiera abarcar la extensión de su pasado como identidad única. La exploración se presenta como un aspecto en estos autores, no como una dominante.

El mundo, el sujeto como idea y la literatura en estos autores y en Latinoamérica fueron atravesados por las cuestiones culturales de la época. La explosión de las vanguardias decantaría en una preocupación sobre el tema del sujeto que en estos autores puede percibirse en la forma tropológica de la sinécdoque. En este sentido, el tropo contribuye a comprender el proceso, siempre figural, de fragmentación del yo en la literatura. Esto valdría para la propuesta de que este principio de siglo XX en Hispanoamérica el tropo de conocimiento es principalmente la sinécdoque encima de la metáfora y metonimia.

Los discursos de estos autores habrían sido fragmentados por su devenir. Puede destacarse una búsqueda de una teoría del yo y su fragmentación (la parte por el todo, el todo por la parte, la sinécdoque descriptiva de este proceso), explicada y comprendida bajo las relaciones entre el texto, el paratexto y el extratexto. Cabe señalar que la propuesta de la fragmentación del yo en los autores hispanoamericanos del periodo establecido apunta hacia un panorama más amplio en la literatura. La fragmentación, como se ha visto, es palpable en la totalidad de la obra publicada de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri. Bastaría con examinar la obra de otros autores que tampoco pensaron en proceder bajo un programa de totalidad o completitud estética de conformación del yo siguiendo la tradición europea, cuya discusión habría comenzado luego de los estudios de Lejeune, decantando en la creación de nuevas estéticas como la autoficción.

5.3.1. El carácter estético en la narrativa del yo de Arlt, Hernández y Torri

La aplicación de la teoría de Molloy y Amícola en la producción literaria de los autores estudiados debe hacerse con ciertos matices, que culminan por distanciar sus fenómenos de la narrativa fragmentaria del yo de estos autores.

Tanto Molloy como Amícola coinciden en que el contexto define a la obra y su enunciación, sea sincrónico o diacrónico. Con esto quiero decir que las aproximaciones a las obras varían o multiplican sus significaciones en tanto se atiende a esa enunciación de las escrituras del yo despojada de cualquier presupuesto genérico que predisponga su lectura. El contexto de las obras es determinante ya que define o justifica en sí el procedimiento: la

fragmentación de las obras en ese periodo convulso de vanguardias y movimientos sociales en Latinoamérica. La cuestión de actitud que Molloy subraya en su trabajo es crucial pues esta trasciende las estructuras rígidas de una enunciación del todo formal; de la cual, al contrario, José Amícola se valdría para definir a las autofiguras como ese “todo consciente estructurado estéticamente”. Esta noción del todo como producto terminado es heredada de la tradición Europea, de cómo se habían hecho autobiografías e incluso autoficciones desde Rousseau: el escritor se decanta por entero en el dispositivo del libro que será el contenedor de esa identidad, sincera o no, construida o pretendidamente fragmentada, siempre en forma de unidad consciente. Es así que la actitud “autobiográfica” de Molloy no es tan solo aquella búsqueda de falacia intencional del autor —en donde este diría qué pretendió expresar en cierto discurso y el lector trataría de develar este sentido—, sino más bien una intención del texto, la cual provoca esta interpretación de escritura del yo, además de la reconstrucción de los fragmentos verificables en sí mismos mediante el texto (y fuera del texto), como se ha visto en capítulos anteriores de este trabajo. El carácter testimonial no es siempre verificable, pero es más bien coherente en la narrativa. A este respecto, la conclusión a la que llega Paul Ricoeur tras preguntarse sobre a quién remite el discurso si, en tanto lenguaje, este carece de sujeto, refuerza la anterior premisa:

No es que podamos concebir un texto sin autor; el vínculo entre el hablante y el discurso no queda suprimido, sino distendido y complicado. La disociación del significado y la intención es todavía una aventurera de la referencia del discurso al sujeto que habla. Lo que dice el texto importa más que lo que el autor quería decir, y toda exégesis despliega sus procedimientos en la circunferencia de una significación que ha roto sus vínculos con la psicología de su autor. (*Del texto a la acción* 173)

El trabajo de Sylvia Molloy funciona para considerar su aproximación a obras que no habían sido leídas como autobiografías dado el carácter híbrido de su estructura formal o su presupuesto genérico. Esto posibilita percibir o leer en la obra de los tres autores —de carácter, en principio, híbrido— los elementos que las constituyen plenamente como

escrituras del yo. Añadido el fenómeno de la fragmentación al encubrimiento de la identidad y la atención al contexto cultural del momento en el que el autor emite su mensaje (obra), se tienen herramientas primordiales para sustentar la postura de esta investigación sobre la construcción del yo en sus narrativas a través de la fragmentación.

En lo que toca a José Amícola, su noción de reconstrucción del recuerdo y construcción de una identidad pública es del todo valiosa. De su trabajo se rescata parte de su noción de autofiguración, en la cual el autor empírico elabora una identidad en forma de imagen pública de sí mismo mediante la organización consciente estructurada estéticamente como un todo (el libro que trata específicamente sobre la identidad autoral), que se opone a la de la autoficción, en la cual la ficcionalización del yo autoral ocurre de manera premeditada aunque también bajo un formato literario específico: esa forma consciente. Asimismo, la noción de constructo tanto para determinar la conformación de la obra como obra y la identidad de quien habla mediante esta obra es un aspecto que se deben añadir a estas dos perspectivas, para robustecer la propuesta de que se trata de una fragmentación figural en forma de sinécdoque.

La estructuración estética, la construcción de esa identidad, aunque no siempre consciente en los escritores estudiados —puesto que esta constitución se comprende a través del proceso de lectura— es determinante para describir el fenómeno de fragmentación en las narrativas del yo de estos autores de la primera mitad del siglo XX (ahora sí, cabe decir, marginales de la escena intelectual). Más allá de una referencia nominal, una sinceridad o una verificación de la porción biográfica, la noción de “presentarse” a sí mismo que ambos teóricos comparten se debe tomar en cuenta durante la enunciación de estas narrativas, de la problematización del fenómeno de las escrituras del yo en Arlt, Hernández y Torri. Enfocada en estos autores, puede decirse que la conformación de identidad surge mediante la fragmentación, en oposición al todo, en la cual su estructuración estética no ha sido del todo consciente, sino que queda en manos del lector durante el proceso de refiguración que Ricoeur ha propuesto en la tercera parte de la triple mimesis. Con lo ello se carga de importancia la función del lector, al constituirse en quien se implica en la acción de la trama: “El acto de lectura se convierte así en el agente que une mimesis III a mimesis II. Es el último

vector de la refiguración del mundo de la acción [del texto] bajo la influencia de la trama” (*Tiempo y Narración* 148). Se pueden ver estas escrituras del yo como una re-construcción, escindida o ambivalente.

En el caso de Felisberto Hernández, el yo lucharía por localizar un grado cero en la evocación de su infancia, la cual se ve coartada mediante la escritura misma y la presencia del yo en su relato (*El caballo perdido*). En los tres relatos autobiográficos estudiados, de estructura ambigua y difícil de hilar, es palpable el simulacro de la memoria a través de la representación, o más bien la forma en que se estructura la memoria (anamnesis textual) a partir de improntas, con una figura al interior de una de sus obras, *Tierras de la Memoria*, que dota de sentido a este fenómeno de fragmentación: la escena del vaso que cae quebradizo y el yo, desde su personificación infantil recoge, sin comprender, su pulsión los pedazos para intentar unirlos fútilmente. Aquí el sujeto se presenta en retrospectiva, con una distancia considerable del momento de la representación del yo.

También podría consistir en una construcción siempre en proceso como en las *Aguafuertes* de Roberto Arlt: la figuración de la voz de un yo más o menos testimonial, cuyo aspecto fue llevado al público, primero, mediante una columna de periódico, luego como una publicación oficial (aprobada por el autor) en forma de antología, la cual sería aumentada en ediciones posteriores incrementando su significación. Estas ediciones saldrían diferentes combinaciones, a veces temáticas (*Escuela de Delincuencia*), agrupadas geográficamente (*Porteñas, Españolas, Vascas, Pluviales*) que refieren al lugar de emisión. El eje es el soporte en que fueron publicadas en *El Mundo*, fragmentario en sí mismo. Las combinaciones culminarían por elaborar relatos focalizados en un lugar, o una temática a partir de la enunciación del yo.

Por el lado de Julio Torri, la construcción está en sí misma en el carácter figural de *Tres libros* (dos de facto, uno ficticio), en su composición e interacción paratextual al interior del libro. Se trata de un constructo que tiene discursividad paratextual y emergencia de la voz autorial en ciertos apartados, la cual marca una estética de creación y escritura dentro del texto mismo. Es una obra que agrupa la producción literaria de Torri apegada a los cánones estético-temáticos y estilísticos de la época, con esto último quiero decir que Torri es más

bien moderno, aunque incidentalmente rupturista dada la inusitada brevedad de sus composiciones. Un todo consiente en la medida en que se atiende el juego de la presentación figural de los *Tres Libros*. Por ello el fragmento se presenta en su estructura y en la reunión. Además que la obra se puede ver como una gradación, en la que culmina paradójicamente por llegar al apartado más autobiográfico: el libro ficticio, titulado “Prosas dispersas”.

A este punto cabría preguntarse si ¿se trata de la conformación de un todo más bien inconsciente en estos autores? La fragmentación se presenta de forma consciente y determinada por su contexto cultural y social: la disgregación textual del yo que asiste y es testigo durante la reconstrucción de los lugares (el *topos* narrativo) en las *Aguafuertes* de Arlt, el truismo de que se trata de una obra de no ficción, sin embargo, estéticamente valiéndose de figuras como imágenes visuales u otros recursos literarios; la textualidad de la disociación del yo que narra en las obras de Felisberto Hernández; la presentación paratextual de *Tres libros*, aunado con lo figural de la significación del título, como un gesto autoral, más que editorial (el gesto editorial fue analizado en al observar la edición que lleva por título *De fusilamientos* en el primer capítulo).

En este sentido, la fragmentación del yo define un procedimiento que se dio en una época determinada, la cual no consistió en un programa o postura estética como en el caso de las vanguardias, sino se instaura como un punto de encuentro que atraviesa diversas estéticas del contexto de estos autores. El yo depositado en estos episodios (publicaciones dispersas, paulatinas); en estas, impresiones (los momentos de enunciación) y en la fragmentación del sujeto.

5.3.2. Construcción, configuración y refiguración

Los tres autores tomaron parte de alguna u otra manera en el periodo de producción literaria de la vanguardia latinoamericana: Julio Torri, a pesar de ser demasiado moderno, con los microrrelatos que poblaron las pocas páginas de *Ensayos y poemas* en 1917; Felisberto Hernández con *Fulano de tal* de 1925 y *Libro sin tapas* de 1929 y su actitud por exceder los

límites físicos de las obras; y Roberto Arlt con *El juguete rabioso* de 1926 con su lenguaje fuera de cuadro para a escena intelectual de su época.

Hugo J. Verani menciona, aunque brevemente, tanto a Arlt como a Felisberto en su recorrido sobre las vanguardias hispanoamericanas. Roberto Arlt es agrupado tan solo del lado de una obra de Macedonio Fernández que marcaría, dice el crítico, modos de lectura posteriores a su tiempo: “En 1926, y poco después, en 1928, se publican dos libros de narrativa que ejercerán un influjo creciente sobre las generaciones posteriores: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* [de Fernández]” (29). No obstante la participación de Arlt, como bien coinciden los críticos al determinar que no figuran entre alguno de los manifiestos de las vanguardias artísticas donde se pronunciaron numerosos escritores, fue nula o anulada en sí misma por propias palabras y posturas del autor —como se apreció durante el análisis de Arlt quien rápidamente se deslindó de cualquier grupo intelectual el 21 de diciembre de 1927 en un comunicado del diario *Crítica* de Buenos Aires—. ⁷⁵

En lo que toca a Felisberto Hernández, el escritor uruguayo es encasillado en una especie de “vanguardia secreta de un autor sin antecedentes” ⁷⁶ (Verani 32), Hugo J. Verani

⁷⁵ Recordemos la nota del 21 de diciembre de 1927 de *Crítica* que Francis Korn y Martín Oliver recuperan y ya ha sido presentada durante el primer capítulo: “Con motivo de haberse constituido el Comité Yrigoyenista de Jóvenes Intelectuales, ha sido incluido entre los miembros de la comisión el señor Roberto Arlt, quien dirigiéndose a este diario nos ha manifestado: 1° Que no siendo intelectual, no puede pertenecer a tan preciado comité. 2° Que no interesándole actuar en política considera superfluo dicho nombramiento” (Cap. 1). Asimismo, al respecto de la automarginación de Arlt cabe destacar y añadir a lo anterior la evocación de Juan Manuel Acevedo y Sebastián Montes sobre las disputas que el escritor argentino tenía con los intelectuales de su época al no alinearse a los cánones estéticos que estos postulaban: “En medio de esta disputa estilística que tuvo su punto álgido en los años veinte, surge la figura de Roberto Arlt al publicar su primera novela, *El juguete rabioso*. Pese a la figura de sí mismo, que Arlt trató de difundir en su primera etapa de producción, la del escritor marginado e incomprensido, como queda en evidencia en el fatídico prólogo de *Los lanzallamas*, su producción tuvo una buena acogida por parte del público” (*El nuevo argentino*), un público que no era para nada el de la escena intelectual.

⁷⁶ Sobre la dificultad de una recepción positiva de los autores de la vanguardia en Uruguay —uno de los pocos países latinoamericanos en los que estos movimientos artísticos no tendría el impacto que en sus naciones

continúa, “considerado hoy como uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana, el único que influye sobre las generaciones posteriores. Me refiero, es claro, a Felisberto Hernández, quien inicia su narrativa (*Fulano de tal*, 1925, y *Libro sin tapas*, 1929) por ese entonces. Felisberto es el primer narrador uruguayo en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa concebida como empresa imaginaria, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico” (33). Al respecto de Julio Torri, sin embargo, cabe destacar que la única mención que nos queda es su omisión; quizá por ser el integrante de un grupo que Verani no consideraría como demasiado vanguardista: el Ateneo de la Juventud. No obstante, cabe señalar el carácter rupturista de la narrativa breve de Julio Torri, cualidad que fue reconocida por sus coetáneos luego de la publicación del *Ensayos y poemas*, 1917, y su divulgación a cargo de Alfonso Reyes en España. Quizá este sea el carácter destacable de su escritura: el pasar desapercibido (hasta fechas recientes, pues en el primer capítulo he tratado de mostrar cómo su obra fue más bien leída y revalorada a partir de la década de los ochenta del siglo XX).

Se puede notar que las expectativas dentro de la temporalidad de estos autores era la de una renovación del lenguaje, la cual, se proponía como mediadora. Arlt, Hernández y Torri sobrepasaban, o más bien quedaban al margen de las expectativas de esta renovación, ya que no se adscribían a las tendencias estéticas que los manifiestos vanguardistas anunciaban en su siempre relativa aparición y desaparición. Los autores se encontraron en el suspenso de una temporalidad que no los aprehendía como autores significativos. Quienes, paradójicamente, después de casi ochenta años están siendo restudiados a la luz de sus experiencias y propuestas estéticas y literarias, marginales en sí mismas dada la naturaleza de su expresión que iba, indudablemente, más allá de su época. Su valor literario es captado

vecinas— Eduardo Espina anota: “Sin el espectro removedor de las vanguardias, que habían pasado sin dejar una marcada estela fermental, se verificaba un agotamiento en la lírica nacional, cuyas opciones se parecían a esos ‘modales de salón en las ideas’ que mencionaba Ferreiro. Detrás, como queriendo juntarse con el futuro, quedaba la aventura de unos pocos. La subjetividad permanecía como el único acto subversivo: los iconoclastas [entre todos, Felisberto Hernández], habían conseguido sus logros en los márgenes, pues la receptividad de su época les había sido negativa, cuando no, todavía pero, indiferente” (48).

en una época posterior. Así, Juan Carlos Onetti (“Felisberto, el ‘naïf’”) trata de reivindicar y crear una imagen *naïf* pero excepcional de la narrativa de Felisberto Hernández al recordad su obra *La envenenada*; mientras que Ricardo Piglia (*Formas breves*) observa que el lenguaje empleado en las obras de Roberto Arlt fue el más argentino entre todos sus contemporáneos; y finalmente Emanuel Carballo (*Protagonistas*) percibiría en Julio Torri el carácter de precursor de escritores reconocidos por su brevedad (como Augusto Monterroso, Juan José Arreola en incluso Kafka).

Luego del análisis de los textos literarios de Arlt, Hernández y Torri, se puede afirmar que, contrario a la forma de otro tipo de autobiografías decimonónicas o más bien europeas que se adaptaran al canon, las obras de estos autores latinoamericanos no se deben entender como síntesis de un sujeto, sino como un yo que aparece en muchas partes, en simultaneidad, en tensión dialéctica la cual no se resuelve mediante una síntesis filosófica, sino con la apropiación de la dialéctica entre el todo y sus partes.

Además de su eventual marginalidad con la escena intelectual de la época vanguardista, ¿qué tienen las obras en común? Se pueden mencionar, para concluir, tres puntos centrales que se han venido estudiando durante los análisis de sus obras. 1) En ellas hay autorreferencia: el libro se refiere al libro mismo. 2) Hay fragmentación: por el soporte, por sus juegos paratextuales al interior del libro e incluso desde la textualidad. 3) Hay autoconocimiento: un yo que se grupa, emerge o entra en crisis para, de alguna u otra manera, realzar una evocación de sí mismo, de su vida, su persona, su subjetividad, en el ejercicio ético de su libertad en el mundo. Un mundo que abarca tanto su temporalidad como la nuestra, y pervive en esta última.

5.3.3. La búsqueda de una forma que describa el fenómeno de la fragmentación del yo

Toca ahora expandir la explicación de los tres incisos que he introducido antes para establecer un patrón y dejar abierta la posibilidad de retomar esta perspectiva en la obra literaria de más autores que compartan estos rasgos principales que determinan la fragmentación del yo.

1) El libro que se refiere a sí mismo, lo excede pero también lo conforma: la autorreferencialidad se argumenta al retomar la noción de referencia y las esferas de análisis del afuera y el adentro. Como proposición de mundo que se abre ante el lector, la obra es vista como una transferencia que va de una diégesis a otra (desde la real hasta la narrativa del texto o, por decirlo de otro modo, de la extratextualidad a la textualidad), y en esta transferencia el libro adquiere un aspecto circular que lo constituye al asimilar ambas esferas. El aspecto paratextual refuerza la diégesis textual, el círculo que lo conforma, mientras que la extradiégesis habría dispersado estas partes del todo. La autorreferencialidad se observa a través de la paratextualidad. Esto tensiona dialécticamente el siguiente punto puesto que la autorreferencialidad constituye el carácter de unidad que determina la fragmentación, es decir, el proceso figural de la sinécdoque.

2) La manifestación o persistencia de la fragmentación: la sinécdoque está en un constante intercambio de significantes; puesto que las partes constituyen el todo, es constitutivo en su representación de las partes. En ambos casos hay una articulación de significados que el lector percibe, como se sugiere en el anterior inciso. Hay, sin embargo, una pretensión de totalidad con los fragmentos reunidos (posterior a su primera emisión), y la equiparación al proceso figural de la sinécdoque. La tensión es más clara en Felisberto Hernández mediante su método de la prosopopeya de las ideas y del cuerpo, el cual es desprendido y fragmentado de la conciencia del yo o del sujeto a nivel textual. En Julio Torri, por otro lado, la disgregación del sujeto ocurre en contextos anacrónicos, intertextuales y paródicos, que son parte de la tradición literaria de la intelectualidad de su autor. Mientras que en Roberto Arlt, agrupaciones póstumas o no, ostentan la voz de un yo en cada entrega que multiplica al sujeto al interior del libro, unido mediante la inclusión paratextual de la edición, que va más allá de lo mediático y periódico de un diario. La fragmentación consistiría en ese yo que transita, como lugar focal de episodios de vida, como observador en todos los fragmentos que componen *Aguafuertes*, y que se expande en cada edición, presentando siempre una nueva publicación significativa de ese yo.

3) El autoconocimiento como procedimiento: Las reflexiones Michel Foucault establecen cómo el cuidado de sí mismo, llamado narcisismo en determinada época, puede

ser visto como una forma ética de construcción de identidad. Si bien, su campo de análisis comprende la literatura grecolatina, dado el análisis de los textos y paratextos de los autores pretendo organizar mi argumentación para decir que, aunque narcisismo aparente, la fragmentación del yo ocurre en forma de autoconocimiento de sí mismo y del otro, además de reaccionar ante las posturas culturales del contexto de los autores. Principalmente si se toma en consideración la tendencia contracorriente de Torri, Arlt y Felisberto por fragmentarse (mas no destruirse) a sí mismos. En esa destrucción se encuentra, también de manera paradójica, el cuidado de sí mismo.

El planteamiento más sólido es que, si bien mediante diferentes expresiones literarias los autores construyen su identidad, esta no deja de ser en forma de sinécdoque, ya que, para no reducir el programa de fragmentación del yo de estos autores en una unidad total del sujeto, se establece una permanente tensión dialéctica entre las partes con el todo. La cual, si bien pretende diseminar la identidad del yo, no niega su construcción de imagen pública. En una paradoja: la idea de “no sujeto” gestada a partir de las vanguardias artísticas y literarias que atravesaron la formación de Arlt, Hernández y Torri, la negación de la postura del autor se torna su afirmación identitaria de sujeto. Ya que, por más diseminadas que se hayan pretendido hacer las imágenes de estos autores en su literatura fragmentada y dispersa, es el lector quien reconstruye y refigura la idea del autor para dotar de individualidad a la obra. Este es el juego de innovación y la esquematización de la construcción de la trama, la forja de identidad en los relatos del yo de estos autores tal como Paul Ricoeur menciona al explicar la refiguración en el tercer momento de representación mimética: “el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el combate de la novela y de la antinovela, y en ello experimenta lo que llamaba el placer del texto” (*Tiempo y narración* 147).

La postura de Ricoeur es esclarecedora de este proceso, cuando dice que, “el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación” (148) además que “desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. En este caso extremo, es el lector, casi abandonado por la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama” (148). Ricoeur se refiere

a aquella trama entendida como una construcción, la cual “puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector” (147). El desafío que el lector encuentra en esta pretendida desfiguración —o desfiguración en sí, pues incluso pensar en la literatura del yo como un acto de desfiguración de la manera en que Paul de Man habría reflexionado, oponiéndose a toda noción de sinceridad o verdad de un yo vertido en la escritura— es más bien un desvío que abre nuevas posibilidades de interpretación y aprehensión del sujeto en las expresiones literarias.

De la forma en que Ángel G. Loureiro vislumbraba: “no podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar lo ‘autobiográfico’ desde esa premisa del borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra” (7). Se debe asumir la paradoja tanto de que la vida empírica es representada en la obra sin anular su carácter literario, como de que la naturaleza fragmentaria de estas condiciona el sentido de la trama (pues la totalidad adquiere mayor sentido a partir de los fragmentos). Esto provoca una nueva configuración a la forma de plantearse la narrativa del yo como autoconocimiento.

Cabe señalar que, al igual que otros teóricos, la aproximación de Loureiro se decantaba por la revisión de aquellas obras que poseen una tradición y estructura genérica convencionalmente establecidas. La particularidad de este trabajo es la aproximación a las obras de autores latinoamericanos que en la primera mitad del siglo XX establecían las dificultades de manera directa, indirecta o subvertida, la problemática del yo —en especial las divergencias textuales de la identidad del sujeto y fragmentación como figura y acto dentro de las narraciones de Felisberto—.

Ángel G. Loureiro habla de una “consideración”. Es por ello que la noción de refiguración de Ricoeur resulta valiosa, puesto que no es sino en ese “acto del juicio” y la “imaginación creadora” donde la consideración ocurre en el lector, en esa paradoja que es cristalizada mediante el proceso de lectura. Y, además, por muchas desviaciones y artificios que presente cada obra literaria de los tres autores, como hemos visto en el capítulos

anteriores, es sorteado durante la identificación de la obra que constituye un todo, a pesar de su condición textual, paratextual, o de su soporte fragmentarias.

En suma, la paradoja del yo existe en los tres autores —el yo agrupado en la obra de Torri, el yo desfigurado en la obra de Felisberto, el yo expandido en la obra de Arlt en una corriente que su autor nunca habría concebido detrás de las casas editoriales y nuevas agrupaciones de su texto—. Pero ante todo, se encuentra esta labor autoral por describirse a sí mismo, no describirse de la forma clásica autobiográfica (de principio a fin), sino de contenerse en esos pedazos elaborados a través de la temporalidad de una vida autoral, los cuales son reunidos (quizá fútilmente) por un sujeto que no es más que el otro, el lector. A decir de lo que ya vislumbraba Loureiro en su advertencia a los trabajos sobre la literatura del yo: “El yo pasa siempre por el otro” (7).

Se debe mirar a estos autores contextualmente y cabría preguntar ¿hasta qué punto, en su contexto, América Latina pretendía reproducir las posturas estéticas y culturales de Europa puesto que occidente era el centro de las ideas, o más bien, hasta qué punto, en este afán de emular a occidente, los autores latinoamericanos producen una estética disruptiva con sus narrativas del yo? A lo que responderíamos que emular queda fuera de la cuestión, pues, como se ha insistido, no hay una pretensión por elaborar una totalidad tangible y estética en esta producción narrativa de cada autor. Se trata de una obra que existe a partir del devenir histórico de cada uno. ¿Sería mejor dicho que se trata de una apropiación de los problemas culturales europeos? A esta pregunta se puede responder con el apoyo de Sylvia Molloy, quien observa que no podría hablarse de una copia puesto que, como se ha visto, el contexto hispanoamericano marca la propia tendencia, la cual se aprecia en estos autores bajo el procedimiento de la fragmentación del sujeto a lo largo de las obras.

En este sentido, al pensar en otros autores de este periodo, se debe instaurar la coincidencia de las escrituras del yo como una construcción o reconstrucción que el autor hace de sí mismo en la obra. La obra puede ser tomada como un todo consciente o inconsciente, estructurado estéticamente en una forma determinada (que puede ser relato, u otro tipo de todo, como las obras póstumas, como esa organización que parece no terminar en Arlt), la cual consideraría en esta definición su paulatina publicación. La coincidencia de

las escrituras del yo con los otros autores, la auto-presentación de una versión de sí como una construcción o reconstrucción que el autor elabora en la obra se da en tanto que esta es tomada paradójicamente como un todo consciente estructurado estéticamente en una forma determinada: la fragmentación inconsciente, para nada programática.

Se enumeran los rasgos principales de la narrativa de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri que incurren en la producción y fragmentación del yo, para proyectar un la forma que podría incluir a otros autores con distintos fenómenos literarios.

Rasgos de Roberto Arlt:

1. La producción y fragmentación del yo ocurre, primero, mediante el desplazamiento del soporte material en el cual habían sido publicadas (el diario), para ser incluidas en el volumen del libro (de manera “oficial” en *Aguafuertes porteñas*, de manera póstuma en las ediciones de *Aguafuertes españolas*).
2. La disociación del yo, a nivel textual, de una voz en primera persona que se deslinda de su referente empírico. En especial, durante el relato “Yo no tengo la culpa” de *Aguafuertes porteñas*.

Rasgos de Felisberto Hernández:

1. Disociación y distinción entre el yo que escribe y el yo que narra.
2. Uso de la prosopopeya como elemento crucial para elaborar esta disociación mediante la personificación de conceptos, nociones y objetos (como el recuerdo mismo, las ideas que se agolpan, los gestos que atestiguan de alguno de sus personajes, los objetos que pueblan el espacio narrativo, entre otros.)
3. La fragmentación ocurre principalmente de forma textual: el narrador separa sus focalizaciones y voces, además de que plantea constantemente la implicación de un “otro” para la escritura de sus recuerdos.

Rasgos de Julio Torri:

1. Diseminación de la voz autoral en textos agrupados en una antología junto a otros textos que son claramente ficciones.
2. La emergencia del yo, y de una voz autoral en cierto tipo de textos, como los ensayos, reseñas de libro que “alguien” ha leído para ser incluidas dentro del libro.
3. Esta emergencia del yo también se lleva a cabo mediante gestos paratextuales: como incluir un ensayo sobre la función de los epígrafes, y posteriormente los textos de la antología ostentarían epígrafes; o incluir una reflexión sobre los ensayos breves y posteriormente expandir esta significación a los ensayos posteriores incluidos en *Tres libros*.
4. Los gestos paratextuales no se limitarían a la inclusión de epígrafes ni dedicatorias, sino que se expandirían al juego figural del título de la obra de Julio Torri: *Tres libros* que en realidad se constituye de dos libros publicados (*Ensayos y poemas* de 1917 y *De fusilamientos* de 1940), cuyo tercer libro *Prosas dispersas*, el cual posee la porción textual más autobiográfica de Torri (aforismos, reseñas y ensayos) es en realidad una publicación nunca llevada a cabo sino durante la inclusión de esta sección en la antología de *Tres libros*.

En suma, luego del recorrido por la crítica y la teoría de las escrituras del yo realizado durante el capítulo dos (fundamentado principalmente en las discusiones europeas de las décadas de los sesenta y setenta, décadas que tocan de manera posterior el fenómeno de los autores estudiados aquí), puedo destacar la imposibilidad por describir en sentido estricto tanto el fenómeno como el procedimiento de reconstrucción del yo a través de la narrativa en estos autores en el contexto latinoamericano de la primera mitad del siglo XX mediante las nociones occidentales de la autobiografía. He recurrido, para sustentar la discusión, a las nociones de sujeto y autor de discursos de Michel Foucault, junto a la triple mimesis de Paul Ricoeur.

Un texto no es desarrollado únicamente a nivel textual, en el interior de su estructuración narrativa. No se puede prescindir, por ello, del contacto que tiene con el exterior, la extratextualidad en donde se produce la designación del sentido de la obra a través

de la explicación y la comprensión. Al asimilar ambas esferas se restituye el tiempo del obrar y del padecer (Ricoeur). El mundo, configurado a partir del texto se inserta en el mundo del lector, despliega la temporalidad de su especificidad y su acción efectiva, asimilada por el lector mismo.

Por ello sobresale la instauración de un espacio literario en el cual la identidad de un sujeto se (re)construye, a partir de una fragmentación textual y tropológica, en los escritores latinoamericanos que quizá pueda expandirse a otros autores o expresiones literarias de la época, que compartan los rasgos generales de los autores que han sido enumerados: 1) disociación y distinción del yo tanto de manera textual como extratextual y paratextual, 2) usos retóricos y estrategias literarias para ocasionar esta disociación, 3) percepción de una voz atencional que se sustenta durante ciertos momentos de emergencias del yo (como en Julio Torri) y propone una configuración u ordenamiento, al dotar de sentido el procedimiento mismo, de los fragmentos agrupados, 4) un juego paratextual que constituye este discurso del yo y 5) la reconfiguración incidental o no de la identidad autoral, expandida mediante la iteración de nuevas ediciones: cada obra dice algo más de sí mismo.

La fragmentación de estos autores ocurre en una suerte de autofiguración (Amícola) aunque con un alcance distinto, el cual no solo involucra la textualidad de las obras, sino también la paratextualidad y el medio o dispositivo primario o secundario (de las publicaciones), el contexto de las vanguardias y la extratextualidad. En esta fragmentación permea la sensación de contigüidad que produce la transferencia de significados de una parte al todo en la sinécdoque, la relación de inclusión. Pero se conserva la interdependencia de las partes.

Se debe tomar en consideración la construcción pública de carácter íntimo (que se vuelve público luego de la muerte del autor cuando las obras de un escritor quedan a merced de sus deudos y algún editor) aludiendo a una especie de autocensura o pudor intelectual del escritor o artista. Esa forma “consciente” que ha sido estructurada estéticamente adquiere un aspecto distinto, puesto que el “todo” se logra luego de la unión (por el lector a nivel atencional y durante la refiguración) de los fragmentos de un yo diseminado en la escritura. No se trata, en suma, de esta figuración como una totalidad consciente, sino como una

fragmentación más o menos consciente del sujeto en una textualidad o a lo largo de diferentes textualidades de una obra específica.

De las identidades nominales, las cuales son, en cierta medida, insoslayables para poder ocasionar el vínculo entre autor empírico y narrador a nivel receptivo, solo podría tomarse al asumir y apropiarse el nombre del autor en la portada del libro si nos fundamentamos en la clave del pacto autobiográfico de Lejeune (*El pacto autobiográfico y otros estudios*).

Como se ha reiterado ya, el contexto de las vanguardias es crucial para comprender este periodo de fragmentación y narraciones híbridas. El fenómeno de fragmentación del yo en Arlt, Hernández y Torri ocurre a la par del contexto histórico en el cual las teorías de la relatividad surgieron, las cuales se oponen a aquellas fundamentadas en la totalidad, las narraciones puramente autobiográficas. Para esclarecer la analogía de su producción literaria con el contexto cultural de las teorías de la relatividad, las obras de estos autores no pretenden escribir una unidad del yo, sino desordenarla. En sus producciones tensionarían el proceso figural de la sinécdoque: es decir, y retomando las palabras de Amícola, aquellas unidades conscientes estructuradas estéticamente como un todo se constituyen mediante la presentación de un yo cuyos fragmentos, disjuntos, han sido esparcidos intencional, incidental o atencionalmente de manera intratextual (o intertextual) a lo largo de la obra, todo ello bajo la actitud que identifica Sylvia Molloy. No resulta descabellado que otros autores hispanoamericanos reaccionaran de forma similar y vertieran fragmentos de sí mismos, que pueden ser agrupados (refigurados) por el lector para dotar de sentido una obra que escapa de toda clasificación genérica, canónica occidental. Se trata de leer de una manera distinta las obras que entran en esta categoría, para despojarlas de la incertidumbre taxonómica y teórica al momento de su aproximación. Obras que “escapan” de toda clasificación conocida, eso sí, bajo presupuestos de otro continente. La fragmentación del yo en las narrativas de los autores dota de sentido la obra que estos escritores, de la primera mitad del siglo XX, heredaron a la historia de la literatura.

Conclusiones

La investigación ha girado en torno al fenómeno literario de la narrativa del yo que se presenta de manera fragmentaria en tres autores hispanoamericanos cuyas producciones se contextualizan en la primera mitad del siglo XX: Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri. Las diferencias encontradas en sus narrativas han contribuido para poder proyectar la teoría de la fragmentación del yo a fenómenos similares de su época, aunque no sin observar, primero, ciertas particularidades durante el desarrollo de los cinco capítulos. La dificultad por encontrar una línea guía en sus escrituras asimétricas ha sido sorteada mediante el reconocimiento de la fragmentación en que estos autores incurren durante la elaboración de su producto estético. Si bien el proceso no es el mismo en todos, su identificación como tal abre la posibilidad de observar estos fenómenos en la crítica literaria, abrevando de las tres esferas de análisis que han sido tratadas en el tercer capítulo: textual, paratextual y extratextual.

Una obra siempre será significada mediante la mezcla de ellas. Es decir, un texto no puede haber sido concebido sin autor porque de otra forma no habría texto, y difícilmente se encuentra despojado de los elementos que lo presentan como libro o como obra, puesto que de lo contrario no sería libro ni mucho menos, obra. Asimismo, no hay texto sin autor, puesto que por más anónimo que sea, respaldado por Foucault y Ricoeur, ese texto es finalmente un discurso dicho por alguien en algún lugar, en un momento determinado y con un destinatario variable.

Si bien las teorías de la literatura del yo han sufrido numerosas transformaciones en lo que respecta a sus enfoques y esferas de análisis, el repaso de estas sirvió para determinar que una obra no solo tiene un género (autobiográfico o autoficcional), sino que es más bien la obra un género en sí misma. Por ello, se debe observar al texto para dar cuenta de qué clase de fenómenos inciden y ocurren al interior, en el umbral y en el exterior que la hacen una obra dentro de la narrativa del yo. Pero para alcanzar estas premisas la investigación tuvo que progresar en cinco capítulos.

En el capítulo uno la recuperación del sustrato histórico de cada obra fue crucial para determinar el contexto de su emisión a través de las décadas hasta llegar a nosotros, su recepción, la cual varía según el enfoque crítico dado en cada nueva agrupación o antología externa. Antologías que, como se ha sugerido desde la introducción, son un constructo literario elaborado, a veces, por el autor mismo o por su editor. Este último hecho, sin embargo, no disminuye la construcción identitaria del autor, puesto que toda organización de un objeto estético literario parte de una premisa de pertenencia de un individuo cuya obra es autógrafa.

Asimismo, se vio cómo en todos los casos, los elementos paratextuales que presentan a cada obra como obra dotan, indudablemente, de significaciones particulares las expresiones literarias de estos autores. Aunque no pudieran ser clasificados de acuerdo a los parámetros literarios de su época, se trata de autores rupturistas que dejaron huella en su contexto de manera local e internacional. Queda claro que, además de la presentación una narrativa del yo con diferentes modalidades, la estrategia autorreferencial, del libro al libro mismo (principalmente en Julio Torri) o del autor en su libro a y en su obra, e incluso al autor mismo (en los casos de Felisberto Hernández y Roberto Arlt), es un punto decisivo para estas narrativas que exceden al contenedor. Y lo exceden, también, en tanto es el lector quien asiste a ese mundo del yo tendido mediante la lectura en ese intercambio de referencias que la obra literaria provoca en su contacto desde el interior, atravesando el umbral paratextual, hasta el exterior.

En el capítulo dos, al ser puramente teórico, se estableció de qué se ocupa la literatura del yo, como una organización de las distinciones de un sujeto en determinado tiempo y espacio, en la construcción de su relato y los diferentes referentes, además de la historia materializada en su escritura. El tema, tanto desde el aspecto teórico y crítico como del creativo, es esa construcción del sujeto en un relato que adquiere diversas formas. Asimismo, en este capítulo se observaron las diferencias y coincidencias de la autobiografía y la autoficción. Ambas teorías irían matizando sus enfoques durante su desarrollo desde la década de los setenta, sin perder de vista el papel que juega el lector durante un pacto o una determinación del carácter autobiográfico o autoficcional mediante el reconocimiento de

ciertos elementos paratextuales de la obra (como la franja nominal en una edición), a la cual se enfrenta, ya sea mediante un pacto narrativo o de lectura, una práctica de lectura, escritura o editorial. Se revisó asimismo el carácter de la verdad, la presencia del autor en su escritura literaria y la ficción, en la cual se observa la problemática que los partidarios de la autoficción interpelaría a los de la autobiografía —aunque en una época posterior Philippe Lejeune culminaría por recalcar que su teoría autobiográfica se basaba en la postura de leer una obra en la cual “alguien dice que dice la verdad”, es decir, en la verosimilitud o su carácter imitativo—. Tanto la desaparición del autor, mediante ciertas posturas críticas que preponderen la inevitabilidad del lenguaje, como la reivindicación del sujeto hablante mediante nuevas aproximaciones autobiográficas coinciden, de alguna u otra manera, que antes que ser verdad o mentira los hechos descritos en una obra de esta clase, es una representación. Por ello, en la mimesis cabe siempre la verosimilitud de los acontecimientos narrados, el pacto mismo con el lector que los rechaza o acepta como factuales o ficcionales, y una estructura, la cual no constituye únicamente la novelada, sino la de un constructo literario que gira en torno a la identidad de su autor. Se concluyó, por este motivo, que la narrativa del yo trata de una elaboración de ciertas acciones configuradas por un escritor, pero reconfiguradas por el lector mismo que las dota de sentido mediante la obra y su presentación de la misma.

En el capítulo tres se propone a la figura de la sinécdoque como aproximación para comprender y asimilar la narrativa creada por estos autores a través de las décadas. Ya que mediante la descripción retórica de sus aspectos generalizantes y particularizantes, la parte por el todo y el todo por la parte, se puede comprender la estructura fragmentaria de estas obras. En la cual, cada parte es un texto en sí, un mundo y referentes particulares que pueden interrelacionarse entre sí para construir otro mundo, mediante los referentes particulares, que configuran al sujeto en su narración. Para comprender esto, en este capítulo discurro en torno al afuera y el adentro de una obra literaria como esferas de análisis de un lector que realiza una práctica de lectura, crítica o no. Se observó que los tres planos, el afuera (la extratextualidad), el adentro (la textualidad) se encuentran en una constante transferencia de significados y significaciones mediante el acceso paratextual, el umbral, de la obra: su

formato físico que la presenta con una multiplicidad de elementos. Es así como se tienen prácticas de lecturas factuales o ficcionales de un texto.

En el capítulo cuatro se analizaron las obras de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri. Aquí se determinó lo siguiente al respecto de cada obra analizada:

En Roberto Arlt la producción y fragmentación del yo ocurre mediante el desplazamiento del soporte material en el cual habían sido publicadas sus columnas “Aguafuertes” (en el diario ilustrado *El Mundo* de Argentina), para ser incluidas posteriormente en el volumen del libro (de manera “oficial”, en *Aguafuertes porteñas*; de manera póstuma, en las ediciones de *Aguafuertes españolas*) que las agruparía y conformaría la narrativa de ese sujeto que observa distintos contextos. Esta narrativa se expande en la medida en que la naturaleza de esta agrupación es una caja china en la cual se pueden realizar diferentes combinaciones temáticas de su narrativa, siempre como sujeto en primera persona, durante numerosas ediciones póstumas. Además de ello, existe una disociación del yo a nivel textual, en la cual una voz en primera persona que se deslinda de su referente empírico, observable principalmente durante el relato “Yo no tengo la culpa” de *Aguafuertes porteñas*.

En Felisberto Hernández la disociación y distinción entre el yo que escribe y el yo que narra se desarrolla de manera textual en *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, aunque indudablemente esto habría sido planteado con sus primeras invenciones (*Fulano de tal* y *Libro sin tapas*), con lo cual, el escritor uruguayo incurre en una suerte de ejecución de sus planteamientos estéticos al exceder el contenedor y su identidad representada. El uso de la prosopopeya es un elemento crucial para elaborar esta disociación mediante la personificación de conceptos, nociones y objetos. La fragmentación del yo en Felisberto Hernández ocurre de forma textual: el narrador separa sus focalizaciones y voces, además de que plantea constantemente la implicación de un “otro”, alguien exterior al relato, para la escritura de sus recuerdos.

En Julio Torri la diseminación del yo ocurre en la agrupación de los textos con una presencia marcada de la voz autoral junto a otros que son claramente ficciones dentro de la antología. Se aprecia una emergencia del yo, y de una voz autoral en cierto tipo de textos, como los ensayos, reseñas de libros que “alguien” ha leído para ser incluidas dentro del libro

mismo. Esta emergencia del yo también se lleva a cabo mediante gestos paratextuales como el de incluir un ensayo sobre la función de los epígrafes, y posteriormente presentar textos dentro de la antología que ostentarían epígrafes bajo esa estética determinada; o incluir una reflexión sobre los ensayos breves y expandir esta significación a los ensayos posteriores incluidos en *Tres libros*. En este sentido, los gestos paratextuales se expandirían al juego figural del título de la obra de Torri: *Tres libros* que en realidad se constituye de dos libros publicados (*Ensayos y poemas* de 1917 y *De fusilamientos* de 1940) y cuyo tercer libro, *Prosas dispersas*, posee la porción textual más autobiográfica (aforismos, reseñas y ensayos). Este último es en realidad una publicación nunca llevada a cabo, sino solamente durante la inclusión de esta sección en la antología *Tres libros*.

Queda por decir que en estos tres autores se observa una disociación del yo mediante una fragmentación que constituye una narrativa del sujeto en sí misma.

Finalmente el capítulo cinco constituye el cierre de la investigación, en la cual realizo una propuesta de aproximación a fenómenos de la literatura de esta época que compartan similitudes con las obras analizadas. El repaso de dos nociones teóricas, la autobiografía en Hispanoamérica y la autfiguración, en este último capítulo refuerza la siguiente premisa:

Se debe entender a las producciones de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri como una construcción del yo (como ve José Amícola) sin llegar a ser una autfiguración del todo, de lo contrario caeríamos en el presupuesto de que estas obras sería un único “todo consciente estructurado estéticamente en la forma de un relato o una narración”, lo cual anularía su condición fragmentaria explicada ampliamente durante los capítulos anteriores. Con esto quiero decir que el carácter fragmentario de las obras, su individualidad, debe ser aprehendida, puesto que resulta evidente que las columnas de Arlt no fueron elaboradas pensando en un proyecto a futuro en donde se agruparían en uno o en numerosos tomos de manera póstuma. Asimismo, los textos de Torri no fueron proyectados para ser agrupados y marcar esa interacción intratextual en *Tres libros*, además de esa voz íntima del autor que emerge en algunos fragmentos aforísticos. Por último, la obra de Hernández no habría sido elaborada bajo un proyecto de continuidad, prueba de ello es quizá la tercera parte, *Tierras de la memoria*, publicada de manera póstuma; aunque su contigüidad

figurativa con las anteriores partes (*Por los tiempos de Clemente Colling y El caballo perdido*) es innegable.

El carácter de hibridación de estas obras puede ser explicado metodológicamente, mientras que la presentación del yo puede ser comprendida como una actitud del lector y el autor (esto, desde la perspectiva de Sylvia Molloy en su obra *Acto de presencia*). Asimismo, el carácter que excede el análisis de su estructura puede recuperarse como autoconocimiento, es decir, el yo se presenta como tema que describe a su mundo desde un lugar de producción de identidad.

Cabe destacar que las obras de estos autores no son un todo consciente, dado sus fenómenos particulares que ya he presentado. Pueden verse, más bien, como algo incidental, un punto de llegada en tanto los autores vivieron un contexto social determinado: el de las vanguardias como periodo de experimentación del lenguaje en Latinoamérica. En cuyo contexto la noción de fragmentación se hace patente y adquiere mayor importancia.

Se trata de una fragmentación del sujeto identificada en la narrativa del yo la cual puede ocurrir de manera textual, extratextual y paratextual. Al decir “identificada” quiero destacar la importancia del lector con la refiguración del texto que tiene ante sí. En este sentido, el yo se presenta en la paradoja de que a través de la fragmentación se agrupa. Y esta paradoja puede ser comprendida mediante el proceso figural de la sinécdoque en donde las partes son el todo y el todo es mediante las partes. Dicho de otro modo: las partes del yo conforman al todo del sujeto y viceversa, a través del medio de su obra. La definición figural de la sinécdoque indica que cada elemento puede subsistir independientemente del objeto, como señala Helena Beristán en su concisa definición, “del objeto cuya idea se evoca” (331). Es decir que los elementos forman parte de él pero también son independientes, en tanto se evoca la identidad del sujeto o la trama del fragmento.

La equivalencia en la fragmentación del yo sería que las obras, agrupadas, pueden subsistir independientes de su objeto. El yo, el autor que se presenta, puede ser independiente de la obra. Y la obra puede independizarse de ese yo extratextual, al ser comprendida y explicada por el lector de manera individual y distanciada de la identidad de su autor.

Asimismo y a la inversa, se pueden leer las diferentes obras mediante la refiguración, como una totalidad en la reconstrucción del yo, la red que el lector teje durante la evocación de ese yo en cada narrativa y que relaciona entre sí a pesar de sus límites físicos y, quizá, lógicos. La cual, finalmente, culmina por exceder al contenedor mismo, pues la inferencia de que una obra, un yo que no presenta textualmente identidad, o que la encubre y la pone en crisis, se realiza siempre en un proceso de lectura que va desde la extratextualidad de su lector hacia la textualidad de la obra, accediendo por medios paratextuales.

Finalmente, se debe decir que sobresale la instauración de un espacio literario en el cual la identidad de un sujeto se (re)construye a partir de una fragmentación textual y tropológica. La fragmentación del yo, como teoría, puede proyectarse hacia escritores latinoamericanos que compartan los siguientes rasgos generales que enumero: 1) disociación y distinción del yo tanto de manera textual como extratextual y paratextual; 2) usos retóricos y estrategias literarias para ocasionar esta disociación; 3) percepción de una voz atencional que se sustenta durante ciertos momentos de emergencias del yo y propone una configuración u ordenamiento; 4) un juego paratextual que constituye este discurso del yo y 5) la reconfiguración incidental o no de la identidad autoral, expandida mediante la iteración de nuevas ediciones: cada obra dice algo más de sí mismo.

Llegar a esta conclusión no fue una tarea fácil, ya que cada autor examinado presentaba una problemática particular en su expresión del yo. Por ello, se tuvo que fijar la mirada en la iteración de la obra *Aguafuertes* de Roberto Arlt, y dar cuenta de su soporte primario y su agrupación posterior (póstuma o no), para identificar su narrativa del yo que pone en evidencia su fragmentación. La producción de Felisberto Hernández podría haber sido la única que no sería clasificada como un constructo literario. Sin embargo, fue mediante la atención a la estructura textual y la complejidad de sus tramas, la cuales se presentan temporalmente desorganizadas con numerosas prolepsis y analepsis, además de la figura de la prosopopeya en la cual el yo textual se disocia de sí mismo y se fragmenta al dotar de independencia tanto las partes de su cuerpo como sus sensaciones, recuerdos e ideas. Para la obra de Julio Torri, se tuvo que reconocer que la voz que emerge en ciertos fragmentos

envuelve, ordena y da sentido a la estructura y presentación misma del libro, su estética, íntima o ficticia.

Queda por decir que, al entender la teoría de la fragmentación del yo se puede afirmar con seguridad que la identidad del autor de un producto estético literario nunca está dada, aparezca o se ausente su franja nominal en la portada, e incluso al interior del libro durante la enunciación. Esta identidad es más bien reconstruida: ya por la organización o desorganización narrativa que propuso su autor en algún momento, por la reorganización o reconstrucción de esos fragmentos bajo la figura de un editor que no asume la misma identidad que la del autor, sino la presenta de una forma diferente, o por la refiguración de la identidad de ese autor en la conciencia del lector.

Bibliografía

- Acevedo, Juan Manuel y Sebastián Montes. *El nuevo argentino: aproximaciones críticas sobre la obra narrativa de Roberto Arlt*. Editorial Babilonia, 2018.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *¿Qué es un dispositivo? seguido de “El amigo” y de “La Iglesia y el Reino”*, Anagrama, 2015, pp. 9-34.
- “Aguafuerte”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, <https://dle.rae.es/aguafuerte?m=form>
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Biblioteca Nueva, 2007.
- Álvarez Falcón, Luis. “La autorreferencialidad de la experiencia estética”. *Fedro*, núm. 9, abril 2010, pp. 30-42, <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n9/alvarez.pdf>
- Amícola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. 2.^a ed. revisada y aumentada, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguration*. Universidad Nacional de La Plata, 2007.
- Ángeles Vázquez, María. “La obra: Aguafuertes españolas”. Centro Virtual Cervantes, 1997-2018, https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/arlt/obra/obra_05.htm
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes: andaluzas, marroquíes, gallegas, asturianas, vascas y madrileñas*. Compilado por Toni Montesinos, Hermida editores, 2015.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes españolas*. L. J. Rosso, 1936.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes fluviales de Paraná*. Eduner, 2015.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Kindle ed., Red ediciones, 2020.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Editorial Futuro, 1950.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes uruguayas [Selección] / Roberto Arlt*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s9k2>
- Arlt, Roberto. *Escuela de delincuencia: Aguafuertes*. Prólogo de Sylvia Saïtta, Ediciones de la Banda Oriental SRL, 2018.
- Arlt, Roberto. *La química de los acontecimientos: Crónicas y columnas desde Chile*. Editado por Felipe Reyes R, Kindle ed., La Pollera, 2020.

- Arlt, Roberto. *Nuevas aguafuertes*. Monee, IL, 2020.
- Bajter, Ignacio. “Cartas de Felisberto Hernández (1940-1963)”. *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*, vol. 10, 2015, pp. 359-411, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/42953>
- Barbier, Frédéric. *Historia del libro*. Traducido por Patricia Quesada Ramírez, Alianza Editorial, 2005.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI / Gandhi, 2009.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Traducido por C. Fernández Medrano, Paidós, 1994.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2008.
- Blixen, Carina. “Viaje y escritura en Tierras de la memoria de Felisberto Hernández”. *Amerika*, núm. 5, 2011, <https://doi.org/10.4000/amerika.2701>
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XXI y XX)*. Megazul, 1995.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Porrúa, 2003.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: La autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco/Libros, 2012.
- Chartier, Roger. “El mundo como representación”. *El mundo como representación: estudios sobre la historia cultural*, Gedisa, 1992, pp. 45-62.
- Corona Martínez, Laura. “Beginnings de Felisberto Hernández: Los primeros libros bajo otra perspectiva”. *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*, vol. 10, 2015, pp. 13-43 <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/42665>
- Corona Martínez, Laura. “La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos”. *Cuadernos Lirico*, núm. 5, 2010, pp. 111-123. <https://doi.org/10.4000/lirico.405>
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido por Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 2012.

- Doubrovsky, Serge. “Autobiografía / verdad / psicoanálisis”. *La autoficción: reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco / Libros, 2012, pp. 65-84.
- Du Marsais. *Des tropes ou des diferens sens*. Google Books ed., Jean-Baptiste Brodas, 1730.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica*. Debolsillo, 2011.
- Espejo, Beatriz. *Julio Torri: voyeurista desencantado*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Espina, Eduardo. “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 529-530, julio-agosto 1994, pp. 33-49.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma de Tlaxcala / La Letra Editores, 1990.
- Foucault, Michael. *Hermenéutica del sujeto*. Editado y traducido por Fernando Alvarez-Uría, Ediciones de la Piqueta, 1994.
- Foucault, Michael. *Hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France (1981-1982)*. Editado por Frédéric Gross, François Ewald y Alessandro Fontana, traducido por Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*, traducido por Isidro Herrera Baquero, Paidós, 1996, pp. 63-103.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducido por Carlos Manzano, Lumen, 1989.
- Genette, Gérard. “Fronteras del relato”. *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 199-213.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Siglo XXI, 2001.
- “Grabado al aguafuerte”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, <https://dle.rae.es/?id=JNyoyJy#HWHz3dA>
- Grupo μ . *Retórica general*. Paidós, 1987.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, suppl. 29, 1991, pp. 9-18.
- Herman, David, editor. “Story, plot and narration” y “Time and space”. *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, 2007.
- Hernández, Felisberto. *Narrativa completa*. El Cuenco de Plata, 2015.

- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Siglo XXI, 2009. 3 vols.
- Hernández, Felisberto. “Tierras de la memoria”. *Obras completas*, vol. 3, Siglo XXI, 2008, pp. 9-75.
- Horacio. *Arte poética*. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, 2.^a ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *Estética de la recepción*.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura”. *Estética de la recepción*.
- Iser, Wolfgang. “Realidad de la ficción”. *Estética de la recepción*.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, 1975.
- Korn, Francis y Martín Oliver. *Buenos Aires 1928*. Google Play Books ed., Sudamericana, 2017.
- La prensa del interior del Uruguay*. Programa Interamericano de Información Popular de la American International Association / El Centro de Investigaciones Agrícolas Alberto Boerger del Ministerio de Ganadería y Agricultura / Centro Nacional de Extensión Agropecuaria / Organización de la Prensa del Interior del Uruguay, 1966.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Gredos, 2008.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducido por Ana Torrent, Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”. *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos*, suppl. 29, 1991, pp. 2-8.
- Man, Paul de. “Autobiography as de-facement”. *Comparative Literature*, vol. 94, núm. 5, diciembre 1979, pp. 919-30. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2906560>
- Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos*, traducido por Ángel G. Loureiro, suppl. 29, 1991, pp. 113-118.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. FCE / Colegio de México, 2001.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Traducido por María José Vega, Cátedra, 1991.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

- “Obra. Libro sin tapas”. *Felisberto Hernández*, Centro Virtual Cervantes, 1997-2018, https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/fhernandez/obra/obra_02.htm
- Onetti, Juan Carlos. “Felisberto, el ‘naïf’”. *Artículos 1975-1992*, ePub ed., Titivillus, 2013, pp. 22-33.
- Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. *Poesía en Movimiento: México 1915-1966*, Siglo XXI, 1996.
- Piglia, Ricardo. “Un cadáver sobre la ciudad”. *Formas breves*, Kindle ed., Debolsillo, 2014.
- Pizarro, Ana. “América Latina: Vanguardia y modernidad periférica”. *Hispanérica*, vol. 20, núm. 59, julio 1991, pp. 23-35. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/20539572>
- Pozuelo Yvancos, José María. “‘Figuraciones del yo’ frente a autoficción”. *La autoficción: reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco / Libros, 2012, pp. 151-173.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*. Traducción de Consuelo Berges, vol. 7, Alianza editorial, 2008.
- Publio Ovidio Nasón. *Metamorfosis*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, vol. 1, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. 1, Siglo XXI, 2005.
- Rimbaud, Arthur. *Poesías. Une saison en enfer. Illuminations*. Edición anotada de Louis Forestier, introducción de René Char, Gallimard, 2008. Colección folio classique.
- Rivas Hernández, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura*. Ediciones Universidad Salamanca, 2005.
- Saítta, Sylvia. “Los trabajos y los días”. *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*, Editorial Sudamericana, 2000, pp. 52-73.
- Saítta, Sylvia. “Roberto Arlt en sus Autobiografías”. *Iberoamericana*, vol. 13, núm. 52, 2013, pp. 129-37.
- Schaffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Traducido por Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Akal, 2006.

- Torri, Julio. *De fusilamientos*. Editado por Elena Madrigal, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- Torri, Julio. *Obra completa*. Editado por Serge I. Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Torri, Julio. *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos y Prosas dispersas*. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Torri, Julio. *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos y Prosas dispersas*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Solotarevsky, Myrna. “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”. *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*, coordinado por Patricia Anne Odber de Baubeta, vol. 7, 21-26 de agosto 1995. Dept. of Hispanic Studies / The University of Birmingham / Doelphin Books, 1998, pp. 273-80, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf
- Valadés, Edmundo, compilador. *Cuentos mexicanos: inolvidables*. Vol. 2, Asociación Nacional de Libreros / Secretaría de Educación Pública / Cámara Nacional de la Industria Editorial, 1994.
- Verani, Hugo J. “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”. *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*, editado por Saul Sosnowski, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Edinunc, 2011.
- Zaitzeff, Serge I. “La elaboración artística en Julio Torri: estudio de las variantes”. *Julio Torri y la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, pp. 87-96.

25 de junio de 2021



Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IIHCS
PRESENTE

Por medio del presente le comunico que he leído la tesis La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri que presenta el alumno

Eliezer Cuesta Gómez

Para obtener el grado de Doctor en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1.- En este trabajo se ha llevado a cabo una investigación amplia sobre la posición del yo en textos de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri, no solo con el objetivo de analizar este asunto en las obras, sino también, y de manera central, de intentar avanzar en la reflexión teórica sobre las escrituras del yo hispanoamericanas.
- 2.- Para ello, en primer lugar, se revisó críticamente la bibliografía teórica relacionada con los estudios de las escrituras del yo y se distinguieron los enfoques pertinentes para reflexionar sobre los textos de los autores.
- 3.- A partir del estudio de estas teorías, fue posible derivar un aspecto central en las escrituras del yo, la sinécdoque, que permitió profundizar en la naturaleza de los yoes concretos. De la misma manera, se exploró la noción de fragmentación y nociones adyacentes, como interior, exterior del texto.
- 4.- Se realizó un minucioso estudio de los textos para determinar el funcionamiento del yo, sus semejanzas y diferencias.



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

“1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar”



5.- Finalmente, el estudio del yo en estos textos, como ya se dijo, ha servido para proyectar la teoría de la fragmentación del yo. El propósito general ha sido aportar al pensamiento teórico latinoamericano.

6.- La tesis está bien estructurada y redactada, y cuenta con bibliografía actualizada.

Sin más por el momento, agradezco de antemano su atención y aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

Atentamente

Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-06-25 13:19:10 | Firmante

F0m9Si1bFMpkcbZHpiEPCdG0qd1ZpaF5T3UOdghnkJMpc4DPJalCQRu0Lk2/TCEsEiFbEQpJR2mhGpx6nRvusPj53Vxtu0LFw5vtx4zXWzwsqtbMEHadeSSBIMljsC2LAKE7ZFqHdpjwFBBQk+zSEYflRES DhiaSMO3Vo2GCfNwwxQ7FOZOUEvogAP5SKZpM1DJWwJUtvigcEEg0tZZhlX4i/jo5JdYOF5XMABYusyHF0sF125f9LDw3UEjH6a/uYXEoSnnTeehWn4Z61xsn1fFhRkg/mrHRaxz/kOJG2OeReXg3d7v7cBdgmEW3q0lmn/06CgEoLy/K/RcmgMETnQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



75lfgF

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sbeHkJWburRoBxzefdEN0FAoZf4nbyGB>



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 29 de julio de 2021.

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri*** que presenta:

Eliezer Cuesta Gómez

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo es congruente metodológicamente y está bien cimentado teóricamente. El alumno muestra un amplio dominio de la escritura y de los conceptos centrales de la tesis.

Sin más por el momento, quedo de usted



Dr. Antonio Durán Ruiz



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANTONIO DURÁN RUIZ | Fecha:2021-08-29 13:13:56 | Firmante

XPV+dgjLanGd1Nwy0deplSREHlySZVgpl+z3VWx4yEpMW0hS+nK3sx4Xw+2RUeOLmHV5PcTRtanG6+abVDZde77uDj6Y/O/8ZfZ6jk/DOve3yOqpSr6dh2jl7vJWwh+ZQqwi7tY799nxV0yiz1lSuC9gUkimNJOAslgeFa/ZN0oZxXh0/XYt4sTzG24Yjio36P2pDG2E7W0H5DEsvlxNYRf2fdq4l2xYJggvjap7nFB3K+OyfC9dTbAUCummm9au2hr1kCqjSAL1yMSrTVLUazApCUtMnrZFCBmjgY9Uh4TrWShMYbZF/hGezX9uYXZJyWzMpsV4g4QNqqUzSm9Yw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



IU2bt3

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/cGUmk38e67Lyl13IKMO7C3oxf5bjFVog>



Cuernavaca, Morelos, a 6 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri* que presenta:

ELIEZER CUESTA GÓMEZ

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis analiza la obra de Felisberto Hernández, Roberto Arlt y Julio Torri en relación con la fragmentación del yo. El trabajo empieza con una introducción donde se expone claramente el objetivo de la tesis así como los límites y aportes de la investigación. Desde allí es evidente la propuesta teórica a la que conduce el trabajo. El capítulo 1 revista de manera amplia las obras y su contexto a partir de la teoría de la recepción. El segundo capítulo es una revisión y discusión sobre los estudios teóricos y críticos canónicos que se han llevado a cabo sobre el tema de las narrativas del yo. El tercer capítulo realiza la exploración de las escrituras del yo en las obras (fragmentarias) de los autores a partir de la figura de la sinécdoque y tomando en cuenta el análisis del texto, paratexto y lo extratextual. En el capítulo cuarto se lleva a cabo el análisis de las obras literarias para observar las distintas formas de las narrativas del yo. El quinto capítulo, que constituye quizá el aporte más importante de la tesis, es una propuesta de análisis de obras similares a las estudiadas.

Considero que se trata de un trabajo sobresaliente por la amplitud y profundidad de las discusiones que aborda. El trabajo teórico es riguroso, como lo es también el análisis de las obras. La investigación considera distintas áreas de análisis, lo que permite que las conclusiones a las que se llega sobre las escrituras del yo en este tipo de obras fragmentarias esté bien argumentado y sustentado. El aparato crítico es pertinente y la bibliografía consultada es adecuada. Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2021-09-06 11:56:39 | Firmante

o00kKC6cYYFRRzizy9YGE1aG/kXdw/M9t9tw+Uy0/QoFggklX78B94rae/dwnkA0GU54xT+0Rg13ubyltosMxTre8kPSHWYImF/0xvaSU6bGR7B8oT0zNePg+je4A++OMQ6n+6jYtFI
xtuPSuPGV4g/wyMixWzVoqDhH44b8SNOneK5m9NLTeQubj4j20f5+1NBYeCOMvFFngFhn2sQxvi+GVV6MMx+bOxEvtPO7qlvaVwWgF92sDBsUFmmw6oSdC54DbmjQenzoB
HNIAbDncvWDu04rdZ/nj+KxGiJyJZBLoUO8+TVBGKQmJDifmuHAZI1ASzxi8LJB/uNNfiX3Rzg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[mbsF5N](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/eYsezT8hfWGLrc0Z9RCPUm29oyGOfsu0>



14 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri que presenta:

ELIEZER CUESTA GÓMEZ

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

He leído la tesis cuyo título se cita más arriba y juzgo que su estructura y profundidad corresponden a una tesis de doctorado. Así también, el respaldo documental y los análisis llevados a cabo a lo largo de los últimos años me permiten afirmar que el Maestro Cuesta Gómez ha conformado un documento que corresponde a este grado académico, razones por la cuales otorgo mi voto para que se continúe el trámite y se proced. al examen respectivo.

Sin más por el momento, quedo de usted


Dr. José Martínez Torres



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JOSÉ MARTÍNEZ TORRES | Fecha:2021-09-14 13:13:29 | Firmante

uldi/ivCEP9eUCPj+eWKfv3VCXCjQQZUa7pferC3RbcEZgHNIYMLHonLc21jggOu1Xv9Sdq9SQDy3KR5pi+LjHNW39eqstnlVBpc0aj0xbe/KTCblYrQ0M5do+pFJ7tjxNLZQ9qX8Zf3tJTvo2kXTzGq5vsQnXuzuLRRKgabvgofy2e/E0gXEAhVOoQ4+g0RQRLhoWlwVTJsiJsMx48US7IPDhDf5hhOO/kUn/JiEc37ZKEmsRYvKpbplcVxa8tpre9DE1duqh3zQFf8F54C7qRqOm0LPM8HecmwithkLfj3XuMbOBX3T/3dhF2kXGNeYSqv80i7XC3l9vmbbAJCTtQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



vVxWym

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/TKhzU7sSYDC5kSOMBDLrTPMGD47CLAay>



Cuernavaca, Mor., a 25 de agosto de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri* que presenta:

Eliezer Cuesta Gómez

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión, incorporando fuentes primarias. El tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita. Cabe destacar la originalidad y la aportación de la tesis a los estudios teórico-críticos de la obra de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri y de la literatura hispanoamericana.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. León Guillermo Gutiérrez López

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha:2021-08-25 11:04:02 | Firmante

wGpAu49JlvYKoWaR9lj//zx9dgal+8XbuECjgrQOyoyQA/Uk6bnv9guKTH/XQHrDiKk3eA16B0VxEz1JF1fbgW0SRnJ0plci7Pc8R0nGkCnihzoYnBkm7mb6xJ4meUNfmdNWqypM0m50ui/Zg+/FeSx+23YQhT8qXQvaTxNRzjdvPwQsoxcD6s8ndLuQyztlEgD0pCFdugt7BIDJv2bE4d3buMTK9ZKfgcZ+ZhLiy4g8imsB/VsRKnWKwTWTUv3w0GRpSoJpv9+uzxy6t wPvdj/PJ1FUm2sXBV7vG0wwJBGzVnKeuNFsk4QGDy85kDd7UxSAwww94S6cUqrN21xtQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



qClnHc

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/1xjllEm4mBMOar7KI7pflVDmfmFe0V9V>



Cuernavaca, Mor., 5 de agosto de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***LA FRAGMENTACIÓN DEL YO EN LAS NARRATIVAS DE ROBERTO ARLT, FELISBERTO HERNÁNDEZ Y JULIO TORRI*** que presenta:

Mtro. ELIEZER CUESTA GÓMEZ

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis presenta un objetivo de investigación claro y específico y enuncia una hipótesis que desarrolla a lo largo del trabajo de manera consistente, mediante la aplicación de una metodología muy sustentada. La estructura del trabajo y su desarrollo son pertinentes. Se demuestra un excelente empleo de las fuentes teóricas, dando muestras de una alta capacidad de abstracción por parte del investigador. La bibliografía resulta adecuada y el uso del sistema de citas elegido es coherente, en lo general. El trabajo ofrece unas conclusiones que se muestran como resultado lógico de lo analizado y que se adecúan a la investigación realizada. En conjunto, considero que el trabajo resulta satisfactorio para la obtención del grado al que se presenta.

Sin más por el momento, quedo de usted

MARÍA NIEVES EMA LLORENTE
CIIHu-IIHCS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA NIEVES EMA LLORENTE | Fecha:2021-08-11 18:25:46 | Firmante

Y+qmr5jKERAAjXW0XdiGCqgt5t13Nd/okG3YbVFL2sj/R6OdAcX7l0oAiQ1vboY9+weQj+BFwpSbbVWvMrrlpMrjye8wMZH3eURH0PIQ1yc7whE1Jv7jrShJoLBdrgyoT2ea7DowaPr
yDrsBJGuhh2CQPteSCCSLZPxcgAT6pEuZFxn/CiLid70TOt7Z2bvIR1hSa7dQS1q0vLu94j8uf6mkYFjAesiguep50y98+nrxJRZKbeTvtlsLNF98PbKa/HPXEIjvSDRQTLH7R5MWJp
vgqOAU4xvptucw3EICFI2UeCOUZbN5bEd8OT6XnmxbhVrUGYojPsWbmigjjs9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



XxK4sA

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/KpemMcz8YYs1ug1DHWPP51t5okoVjCRp>



Cuernavaca, Morelos, a 26 de julio del 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis La fragmentación del yo en las narrativas de Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Julio Torri que presenta:

ELIEZER CUESTA GÓMEZ

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

Desde 2018 he formado parte del Comité Tutorial del alumno. Sus avances han sido consistentes. El proyecto de investigación es muy ambicioso, ya que abarca tres autores de diferentes países latinoamericanos, pero a través de su acercamiento teórico hacia las escrituras del yo logra un análisis profundo de las novelas propuestas. También hace una propuesta novedosa de las escrituras del yo en América Latina y de autores anteriores a las propuestas críticas europeas. Termina con una proyección teórica que enriquece su tesis y las posibles áreas de futuras investigaciones.

Sin más por el momento, quedo de usted



DRA. ANNA JULIET REID



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2021-07-26 10:23:34 | Firmante

EFP0Q2JNF1kKXUhsBmMJ3SAb+5jjFP5xf3+rFuzIXP/aFcrpSulTmkzpvkBrGh02NSGKKOys2tiblo9hY+JF1TzcuUaALpz/KRxjUE2aSCdHR1Mf5p/TZLKDX8G8UfLK4Q0dQPROf
QKb3fc24SbCdezrVzyvBqzXhIUlSUHqld8sLcUhXVVEnMyvfpXGbd6xSHqi0FUNV9cBwsmZ2vwHSRYfW8XmRyjpbDq9ZZhXVWdgcUwZVlVHJxMqCR2dncBgfsKleocJ7jTYcyW
m4pV7UpeMd0VRaU30lw50Uz8Ji9zsF6Rtcc1FlN/2qDAeu6nskn0cbZ8ZRftNw2vxraWV0Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



aBRQq7

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gWI2jbHW55HdPpFTfN8Q99POEgdblpYQ>

