

TIERRAS DE LA MEMORIA COMO “AUTOFICCIÓN”

Jean-Philippe Barnabé

En 1991, Sylvia Molloy publicó *At Face Value*, el estudio sin duda más importante y novedoso que se ha emprendido sobre la producción autobiográfica en Hispanoamérica desde la Independencia hasta nuestros días. Siguiendo tres enfoques temáticos diferentes, el libro propone un agudo examen crítico de algunos textos particularmente representativos de los problemas fundamentales de un género algo marginal en nuestro ámbito literario, y de constitución indecisa, heterogénea, desde los ensayos inaugurales del esclavo cubano Juan Francisco Manzano, o de la condesa de Merlin, hasta tentativas más recientes y afianzadas, como las de José Vasconcelos, o de Mariano Picón Salas, pasando por una nutrida serie de autores argentinos (Sarmiento, Cané, Mansilla, Victoria Ocampo).

Más allá de los atentos y precisos análisis de la materia verbal, no es difícil percibir el afán general de la autora (por otra parte explícitamente planteado desde la misma introducción) por esclarecer “qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a que pertenecen”, por “examinar los modelos sociales de representación” que gobiernan estas variadas “formas de autofiguración”, es decir, por remitir cada proyecto autobiográfico a horizontes culturales e históricos concretos, en los que los textos se insertan, a sabiendas o no del sujeto, como esfuerzos por incidir de alguna manera en un juego de fuerzas colectivas que rebasan el campo específicamente literario o estético. De esta manera, la imagen de sí mismo que el autobiógrafo tiene, o construye, o desea proyectar, y que gobierna *en el presente* de la escritura –es necesario subrayarlo al paso– el recuento retrospectivo de su trayectoria vital, se ve considerada en última instancia como un “artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura”. Dentro de este haz de determinaciones, la evocación del pasado personal deja traslucir propósitos más o menos declarados, lúcidos o elaborados, que deben entonces ser leídos y descifrados dentro de una historia mucho más amplia, en la que se definen y se enfrentan simbólicamente identidades sectoriales, nacionales, o incluso continentales, a veces de manera bastante directa, como en los casos de Cané o de Picón Salas, en que la inocencia aparente de la rememoración de la infancia no logra encubrir la manifesta-

ción primordial de una “proclama ideológica” del adulto, parte y producto de una sociedad en proceso de cambio, o de desestabilización de los valores asentados hasta ese momento ⁽¹⁾.

Existe, sin embargo un momento, en la segunda parte del libro, en que Molloy se aparta, por única vez, de este esquema rector. Se trata del capítulo dedicado a los *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, un libro publicado en 1937 y que, junto con unos pocos más, representa “una variante diferente, más experimental y menos frecuente en Hispanoamérica del relato de infancia”. La excepcionalidad de estas obras reside en que se sustraen en buena medida a la óptica de lectura adoptada para el resto del estudio, en el sentido de que “si bien pueden considerarse históricamente como textos que documentan formas de autorrepresentación en épocas y contextos determinados, su principal interés radica en el hecho de que reflejan, además de una concepción del mundo, una particular concepción de la literatura”, de tal manera que “estos relatos de infancia deben considerarse no solo dentro de un amplio contexto cultural, sino también dentro del marco constituido por la ficción del propio autor”⁽²⁾. En otras palabras, es necesario admitir, según Molloy, que este tipo de autobiografía debe ser situada también (o ante todo) en su relación con otros *textos* literarios, más que en su referencia a una sociedad y a un período determinados. Vale decir: debe ser leída e interpretada reconociendo la autonomía, por lo menos relativa, de su dimensión *estética*, como ejemplo de una postura particular dentro del espacio propio en que se influyen, se transforman y evolucionan una serie de *formas* del relato.

Si bien Molloy señala, consecuentemente, la influencia en Norah Lange del ultraísmo y del surrealismo, y el papel que desempeña *Cuadernos de infancia* como momento de transición y de experimentación, como laboratorio en que se ensayan ciertos procedimientos de fragmentación narrativa característicos de sus novelas posteriores, no formula de modo más radical, o nítido, el problema de fondo que se perfila aquí. En efecto, no se trata tan solo, creo, de que un relato de infancia como este deba ser considerado “dentro del marco constituido por la ficción del propio autor”, sino de que detrás de su aparente ropa-

(1) *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, 1991. En 1996, el Fondo de Cultura Económica de México publicó la traducción española, en su colección “Tierra firme”, bajo el título *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Todas las citas de este párrafo proceden de la “Introducción” de esta edición (pp.11-22).

(2) *Op.cit.*, pp.169-170 .

je autobiográfico apunta sutilmente, *per se*, hacia la literatura que solemos llamar de “ficción”, resistiéndose así, de alguna manera, a ser leído, sin más, como autobiografía (y escapando en buena parte, por consiguiente, al marco del estudio propuesto). La pregunta decisiva, que Molloy deja luego perfilarse solo tangencialmente ⁽³⁾, sería entonces la siguiente: ¿cuál es, o más bien, pretende ser, en definitiva, la afiliación genérica de *Cuadernos de infancia*?

Los críticos que en su época, según apunta Molloy, calificaron el texto de “poético”, presintieron acertadamente la distancia que tomaba respecto a las convenciones y a los modelos aceptados de recomposición histórica de una niñez, y el juego que, en dirección opuesta, proponía con ciertos parámetros consubstanciales a la ficción. Para empezar, el relato defrauda las expectativas canónicas de totalización, así como de exactitud referencial, como lo muestran, entre otras cosas, su sorprendente elipsis de los cinco primeros años de la vida de la protagonista, su persistente silencio sobre las ocupaciones del padre (siempre innominado, además), su curiosa modificación de los nombres reales de las cinco hermanas, o bien aún su deliberado olvido del entorno social de la familia. En segundo lugar, la secuencia cronológica de los acontecimientos o, mejor dicho, de las cortas escenas a menudo inconexas que se suceden, se mantiene constantemente imprecisa o laxa. Por otra parte, a lo largo de todo el libro, la autora recurre de modo sistemático a un procedimiento de clara intención estética, que consiste no solo en comenzar casi siempre *in medias res* cada uno de estos fragmentos en que se divide estructuralmente (o se desarticula voluntariamente) la narración, sino también en ocultar el nombre del personaje secundario en que se centra la escena hasta un punto avanzado de la misma, lo cual dificulta, o llega no pocas veces a impedir, una lectura lineal, desviando ostensiblemente la atención del lector hacia la textura misma del mensaje, hacia el diseño formal del conjunto. Podría agregarse, por fin, otro aspecto recurrente del discurso narrativo, que acerca *Cuadernos*, de manera tal vez aún más certera que los anteriores, al espacio de la ficción: el carácter marcadamente “escénico” de muchos episodios (comenzando por el primero, el de la “mujer del circo”), que incluyen diálogos referidos con una precisión a todas luces

(3) “El examen atento de *Cuadernos* frustra toda expectativa genérica por parte del lector” (p.171); “la fragmentación se vincula, activamente y desde el principio, con el lenguaje y la creación literaria” (p.176); “La estética del *collage* y la experimentación con formas de la contigüidad rigen los pasatiempos lingüísticos de este yo” (p.177); “el texto convertía el recuerdo de vida en investigación literaria” (p.179).

impropia de algo que se extrae de un pasado remoto y que, supuestamente, se está procurando “recordar”⁽⁴⁾.

El problema que plantea esta superposición de elementos característicos del discurso de la ficción a un modelo autobiográfico totalizador surge con un interés mayor aún, desde una perspectiva uruguaya, si nos detenemos en el otro relato de infancia al cual Molloy se refiere varias veces en el mismo capítulo, y al cual emplaza, en cuanto a su “literariedad”, en un sostenido paralelo con el de Norah Lange: *Tierras de la memoria*, que Felisberto Hernández escribe entre 1943 y 1944. Resultan, en efecto, verdaderamente múltiples las semejanzas que emparentan a ambos textos. Exactamente como *Cuadernos*, *Tierras* mantiene con tenacidad el anonimato del *ego memorans* (sumándole el de los personajes que pueblan sus recuerdos), renuncia a todo afán “documental”, sigue un decurso narrativo caprichoso, desordenado, casual, y, sobre todo, utiliza como permanente centro focal la mirada desfamiliarizadora de un adolescente *voyeur*, “siempre dispuesto a espiar rarezas”, como bien lo señala Molloy, pero poco propenso, al igual que la niña de Lange, a explicitar el sentido de su inquietud o de su desasosiego.

Para rematar las cosas, podría repararse también en una coincidencia anecdótica, o fortuita, tal vez, pero sobremanera llamativa: las “tierras de la memoria” a las que acuden, en su tramo esencial, los dos textos, se circunscriben a un lugar geográfico común, la ciudad argentina de Mendoza, y, por si fuera poco, a un mismo marco temporal, los años de la primera guerra mundial, como lo insinúan un par de rápidas y escuetas menciones. Más aún: en ambos casos, la anamnesis echa a andar, o por lo menos se asocia inicialmente, con una circunstancia

(4) Es interesante observar que Lange atribuye a sus ficciones posteriores, reconocidas como tales, opciones estéticas que, en sentido inverso, tienden a acercarlas a la “autobiografía” de 1937: “La única realidad que me interesa de la gente y de mis personajes es la psicología, la parte interior. Por eso es que en mis novelas no hay nombres, ni fechas, ni datos que sirvan para configurar los aspectos externos”. Un poco más lejos, agrega: “*Siempre utilizo la primera persona porque me resulta más cómodo. Eso da lugar a equívocos: ni Personas en la sala ni Los dos retratos tienen un sentido confesional*”, de lo cual bien puede deducirse que el “yo” narrativo tampoco garantizaba necesariamente, antes, el carácter “confesional” (es decir: “verídico”) de sus “memorias”... (Las declaraciones citadas provienen de Beatriz de Nóbile, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, pp. 23 y 25, respectivamente). Sobre *Cuadernos de infancia*, véase también el sensible estudio de Javier de Navascués, “Las miedosas memorias de Norah Lange” (*Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº26 II, 1997, pp. 419-429).

idéntica, a la que ambos *incipits* aluden: un viaje en tren ⁽⁵⁾. No hay razón, ciertamente, para inferir de todas estas similitudes una atenta lectura de *Cuadernos* por parte de Felisberto, pero sí está documentado, al menos, el encuentro parisino de los dos escritores, unos años después ⁽⁶⁾.

Pero la semejanza más significativa, o la que nos importa ahora en primer lugar —y que resulta, quizás, de todas las anteriores— es que el relato de Felisberto provoca el mismo tipo de incertidumbre genérica que la obra de Norah Lange, reproduce o ahonda su misma indecisión entre autobiografía y ficción. No es esta, en rigor, una característica exclusiva de *Tierras*, puesto que tras algunos esbozos preparatorios que alrededor de 1940 habían marcado un claro vuelco hacia la elaboración literaria de sus recuerdos ⁽⁷⁾, los dos libros publicados anteriormente por Felisberto, en 1942 y 1943, ya se inscribían dentro de este espacio ambiguo, dándole así al conjunto la apariencia de una sucesión de elementos desgajados de una unidad virtual más amplia, como en gestación ⁽⁸⁾. Pero de los tres textos, *Tierras* es probablemente el que mejor

(5) “*Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada*” (*Cuadernos de infancia*) / “*Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril*” (*Tierras de la memoria*).

(6) En 1948, Norah Lange y su esposo Oliverio Gironde pasan varios meses en Francia, en donde frecuentan a “*ese gran escritor que es Felisberto Fernández*” [sic] (Beatriz de Nóbile, *op.cit.*, p.22). Recuérdese que Gironde era para Felisberto “*el millonario argentino que me hizo imprimir el libro*”, tal como lo escribía entonces a su familia, aludiendo a la publicación por Sudamericana de *Nadie encendía las lámparas*, en 1946 (Norah Giraldi, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p.99).

(7) Me refiero a los cuatro fragmentos manuscritos “No debo tener eso que llaman imaginación”, “En la sala de la señorita Celina”, “Primera casa”, y “Buenos días” que, por distintas razones de índole material, pueden ser fechados entre fines de 1940 (momento en que Felisberto retorna a la literatura, después de ocho años infructuosamente dedicados a sus ambiciones pianísticas) y fines de 1941 (momento a partir del cual se entrega de lleno a la redacción de *Por los tiempos de Clemente Colling*). Después de los textos experimentales de los años veinte, que gravitaban en torno al género del diario íntimo, estos cuatro fragmentos ya están orientados, en totalidad o en parte, en otra dirección, la de formas de escritura menos ficcionales, muy próximas a un discurso de tipo autobiográfico (para una consideración detallada de todos estos puntos, véase mi tesis, *Felisberto Hernández: une poétique de l'inachèvement* (París, Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 1997).

(8) Lo apuntaron diversos críticos, empezando por Emir Rodríguez Monegal, quien ya en 1945, a pesar de no conocer entonces más que *Colling, El caballo perdido* y el cuento “Las dos historias”, escribía que “pensando bien las cosas se afirmaría que ha

puede ilustrar el problema que intento exponer aquí, no solo porque en *Por los tiempos de Clemente Colling* la tonalidad llanamente “memorialista” es más perceptible (desde el mismo título), y porque en su segunda parte, *El caballo perdido* explora una veta bastante diferente, la de un relato deliberadamente poético, densamente metafórico, sino también porque *Tierras* es en realidad un manuscrito inconcluso, abandonado y olvidado en un cajón, a pesar de su altísima y evidente calidad literaria, como, si en 1944, Felisberto hubiera terminado por renunciar a resolver satisfactoriamente un dilema incómodo, una tensión que en esta tercera oportunidad se planteaba de manera demasiado álgida⁽⁹⁾. Por otra parte, *Tierras* marca también un claro corte en su producción, puesto que a renglón seguido, bajo la influencia determinante de su mentor Jules Supervielle, Felisberto va a emprender, como se sabe, una serie de variaciones dentro de otro marco genérico, el del relato breve, en el que la postura “memorial” del *yo* viene solo a ser ya como el basamento, el pretexto, o bien la fuerza de inercia que arrastra una inventiva orientada ahora con firmeza hacia lo inequívocamente fantasioso, por no decir lo fantástico.

Dejando momentáneamente el caso particular de *Tierras* para pasar a un plano más general, podría afirmarse que el juego de interferencias mutuas entre la novela y las diversas formas de la escritura autobiográfica constituye en realidad uno de los ejes centrales de la mejor literatura del siglo XX. La obra de un Céline, por ejemplo, muestra una vacilación constante, en ocasiones contradictoria, entre los dos polos. O más exactamente, quizás: revela un esfuerzo sostenido con tesón, a lo largo de ocho libros, por generar una ambigüedad constitutiva, mediante un relato que por sus indicaciones paratextuales, se adscribe al campo de la ficción, pero a la vez, por diversos mecanismos identificatorios, al de la autobiografía, ya que el protagonista o bien lleva el mismo nombre que el autor, o bien puede fácilmente serle asimilado. Así, Céline construye una situación narrativa peculiar, que Henri Godard propone sintetizar mediante una categoría mixta, la de “novela-autobiografía” —lo cual puede significar, observa, tanto: “una y otra”, como: “ni una ni otra”⁽¹⁰⁾.

publicado, en tres momentos diferentes, tres fragmentos de una sola narración [...] parcialmente autobiográfica” (*Marcha*, 15 de junio de 1945).

(9) El texto no fue publicado por primera vez sino hasta 1965, un año después de la muerte de Felisberto. Propongo un detallado análisis de la génesis (y la inconclusión) de este manuscrito en la tercera parte de la tesis citada.

(10) Henri Godard: *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985. Véase la tercera parte, “Le roman-autobiographie” (pp. 367-453), especialmente el capítulo VIII (“Le statut du récit”).

La indeterminación celiniana representa un paso importante en una senda transitada luego, en el ámbito francés, por escritores como Gide, Aragon, Sartre o Malraux, quienes también se enfrentaron, en algún momento, y de una u otra manera, al mismo dilema. Pero es evidente que una referencia capital, de hecho anterior a Céline (aunque curiosamente, apenas mencionada por Godard), se impondría aquí, la de Proust. En un artículo reciente, Dorrit Cohn ensaya una revisión crítica de las numerosas dificultades que ha planteado siempre una categorización precisa de *A la recherche du temps perdu*, obra en que la ambigüedad genérica de la rememoración no solo no se resuelve sino que tampoco, anota, se halla en realidad realzada de manera particularmente llamativa por el autor. Aunque varios factores, que Cohn enumera y analiza detenidamente, pueden apuntar, con un peso atendible, hacia una u otra dirección, debe reconocerse que ninguno de ellos actúa con la fuerza necesaria para disolver de una vez por todas esta ambigüedad, despejar las dudas y canalizar claramente la experiencia de lectura ⁽¹¹⁾.

Entre los diversos críticos que han manifestado su perplejidad ante el caso, se encuentra Philippe Lejeune, en su clásico estudio sobre el “pacto autobiográfico”, cuyos postulados Cohn adopta, por otra parte. Si bien Lejeune apenas alude fugazmente a este delicado problema, dejándolo abierto, insinúa que el dispositivo narrativo elaborado en la *Recherche* podría situarse no muy lejos del casillero que, dentro del cuadro en que se combinan los dos parámetros definitorios del relato retrospectivo en primera persona (identidad o diferencia de nombre

(11) “L’ambiguïté générique de Proust”, *Poétique* n°109, febrero 1997, pp.105-123. Uno de los factores, observa Cohn, que inciden en el sentido de una lectura autobiográfica, o que por lo menos, “no son totalmente inocentes o neutros desde este punto de vista” (p.107), es nada menos que el propio título, cuya formulación se asemeja a la de tantos títulos de autobiografías genuinas, declaradas como tales. Si es así, si la actividad de “búsqueda” mencionada en la tapa tiende a ser atribuida por el lector a un tal Marcel Proust, y el “tiempo perdido” asimilado a su pasado individual, ¿no podría decirse lo mismo, acaso, de *Tierras de la memoria* en relación con un tal...Felisberto Hernández? Dicho sea de paso, las connotaciones “proustianas” de la obra de Felisberto fueron destacadas por la crítica tan pronto como apareció *Colling*. El 27 de enero de 1943, una nota en *El País* caracterizaba el libro como un “ensayo de biografía novelada”, cuyo “procedimiento” lo emparentaba con Rilke, pero también con Dostoievski y con Proust, en la medida en que “el relato resulta secundario”. Más tarde, José Mora Guarnido y Alberto Zum Felde volvieron a ensayar el mismo paralelo (en 1959, este último describía las “novelas” de Felisberto como “evocaciones de índole psicobiográfica”). Por mi parte, observaré, en este sentido, que podría no ser enteramente casual que la “pérdida” del título proustiano reaparezca también en *El caballo... perdido*.

entre personaje y autor, naturaleza del pacto de lectura –ficcional o bien autobiográfico– establecido), corresponde a la situación de “indeterminación total” entre autobiografía y novela (el personaje no tiene nombre, y ningún pacto se define), situación en la que, concluye Lejeune, “el lector podrá, según su humor, leer en el registro que de-see”. Proust, en efecto, no estipula en ningún momento un “contrato” específico y al mismo tiempo, mantiene su *yo* misteriosamente anónimo (exceptuando un par de curiosas menciones que tan solo acrecientan la confusión)⁽¹²⁾.

La vacilación de Lejeune vuelve a surgir en los diversos estudios proustianos de Gérard Genette, sobre cuyo itinerario teórico nos detendremos ahora. Hace unos veinte años, en *Palimpsestes*, Genette admitía también la necesidad de un “concepto intermedio” para el caso de la *Recherche*, y para ello recogía en última instancia, sin glosarla mayormente, una palabra que el escritor Serge Doubrovsky había forjado poco antes para presentar uno de sus relatos, que se introducía así por primera vez en el discurso crítico: “autoficción”⁽¹³⁾. La novedad terminológica respondía al hecho de que la obra de Doubrovsky cumplía con el requisito formal básico de la autobiografía (la identidad nominal del autor, del narrador y del personaje), pero declaraba *al mismo tiempo*, en la tapa del libro, su dimensión ficcional (“novela”), todo lo cual le daba el aspecto de un imprevisto engendro literario que, dentro del cuadro tipológico antes mencionado, venía a ocupar uno de los dos casilleros que Lejeune había decretado imposibles, o contradictorios, “por definición”. Esta coexistencia contradictoria se convirtió así en el meollo de un concepto híbrido si se quiere, pero que, sin embargo, ha venido aclimatándose gradualmente en el campo de la teoría, porque resulta útil o, al menos, atractivo, para acotar un territorio en definitiva densamente poblado de la creación literaria moderna; y en el caso que nos

(12) *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, 1975, p.29. Lejeune ilustra esta situación de “total indeterminación” con el ejemplo de un relato de infancia (*La mère et l'enfant* de Charles-Louis Philippe) en el que, si bien los personajes secundarios no son anónimos, “la madre y el niño no tienen ningún apellido, y el niño ningún nombre [...] Además, la narración es ambigua (¿se trata de un himno general a la infancia o de la historia de un niño específico?), el sitio y la época son muy vagos, y no se sabe quién es el adulto que habla de esta infancia” (mi traducción). Como se notará, esta descripción no dista mucho de poder ser aplicada igualmente a los tres relatos largos de Felisberto...

(13) *Palimpsestes*, Paris: Editions du Seuil, 1982, p.293. Cinco años después, en *Seuils* (pp. 348-349), Genette, citando algunos pasajes de la correspondencia de Proust, insiste sobre el hecho de que este “no desaprovechó ninguna oportunidad de sugerir el estatuto tan sui generis” de su libro.

interesa, para designar de alguna manera el peculiar espacio de irresolución y de ambigüedad genérica en el que se inscriben (o que reinventan) a su vez, después (y antes) de varios más, los tres grandes relatos felisbertianos.

En 1991, en su *Fiction et diction*, Genette volvió con mayor rigor analítico al asunto. La denominación de “autoficción” puede emplearse, escribía, para todos aquellos relatos en primera persona en los que un narrador claramente identificable al autor por un rasgo onomástico (entre otros, Genette propone aquí el ejemplo latinoamericano de los diversos relatos de Borges similares a “El Aleph”, es decir, aquellos cuyo protagonista es un tal “Borges”), o bien biográfico (lo cual sería precisamente el caso de nuestro Felisberto, ya que tantas coincidencias tienden a que el *yo*, aunque innominado, se vea asimilado a la persona del propio autor), refiere una historia “obviamente ficticia”⁽¹⁴⁾. La definición, como se ve, es suficientemente amplia para abarcar situaciones muy variadas y en todo caso, algo más compleja que esta otra, para la cual la dimensión (contradictoriamente) ficcional de un texto (formalmente) autobiográfico se deduciría solo de una declaración paratextual inequívoca, e inapelable por el lector: “relato en primera persona que se presenta como ficticio (se hallará a menudo la mención *novela* en la tapa), pero en la que el autor aparece bajo su nombre propio”⁽¹⁵⁾. Es que, como lo sugiere justamente el caso de Felisberto, la ausencia de una categorización genérica explícita, impresa, no impide realmente la percepción de la ambigüedad o, por así decirlo, de la “autoficcionalidad” del texto.

En realidad, bueno es saberlo, tal categorización existió, pero de un modo en cierto sentido virtual. Como se sabe, ni *Colling* ni *El caballo perdido* comportan, en su edición original, ninguna indicación de género, ni antes ni dentro del texto. Sin embargo, es un hecho significativo, aunque generalmente ignorado por la crítica, que Felisberto, tal como lo revela la correspondencia, o ciertos borradores, se refirió *siempre* a estos dos libros, así como al manuscrito de *Tierras luego*, calificándolos de “novelas”⁽¹⁶⁾. Entre paréntesis, no parecería del todo im-

(14) Paris, Editions du Seuil, 1991, pp.84-85.

(15) Marie Darrieussecq, “L’autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique* n°107, septiembre 1996, pp.369-370. En un artículo del periódico *Le Monde* (“Paysages de l’autofiction”, 24 de enero de 1997), Jacques Lecarme propone una muy parecida (de Lecarme véase también *L’autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997).

(16) Por limitarnos al caso de *Colling* (pero un muestreo similar podría realizarse con los dos restantes), valgan estos ejemplos: a) “No pienses ni un segundo que no seguiré la *novela*. Nada más improbable que eso” (carta del 20 de octubre de 1941, archivo

sible explicar la curiosa y algo solitaria insistencia en esta apelación en clave psicológica, es decir, por un deseo más o menos consciente de legitimación ante la institución literaria, probablemente bastante determinante para un hombre que procedía –recuérdese– de un medio social modesto y que después de una larga etapa inicial dedicada a atípicas formas breves (y a textos de escasa repercusión fuera de un círculo reducido), bien podía sentir la necesidad, al llegar los años cuarenta, de sentirse abocado a una obra digna de entrar por fin en el ámbito socialmente más prestigioso y reconocido de la “novela” (en todo caso, de lo que él podía entender bajo ese rótulo)⁽¹⁷⁾.

Sea como sea, su declaración de intenciones permaneció dentro de los límites del ámbito privado, razón por la cual no pesó en absoluto en la recepción de los textos por parte de varios contemporáneos, incluyendo amigos muy cercanos, para los cuales, probablemente, Felisberto sólo podía haber hecho una suerte de simpática “crónica” personal de algunos aspectos de su vida y de su medio⁽¹⁸⁾. Sin embargo, a pesar de la carencia de toda indicación paratextual, y desde el primer momento también, otros sí lo leyeron, en parte al menos, en el registro de la ficción, como se vio anteriormente. Y en cuanto a nuestra propia perspectiva, más de medio siglo después, quizás no sería demasiado arriesgado resumirla de esta manera: aunque tal vez no leamos (¿aún?) los tres relatos cabalmente como “novelas”, respondiendo a la intención secreta del autor (sin ir más lejos, por una simple cuestión de extensión), nos resistiríamos seguramente aún más a entenderlos ingenua-

Amalia Nieto); b) “Tengo ganas de empezar otra novela; pero no la empiezo porque tengo miedo de abandonar esta” (manuscrito, archivo J.P. Díaz); c) “Lo más importante fue la *novela*, que me llevó más de un año de tarea” (carta a L. Destoc del 21 de diciembre de 1942, Norah Giraldi, *op. cit.*, p. 118).

(17) Un pequeño detalle reafirma el fuerte valor simbólico del término para Felisberto. En 1943, al redactar la página en que, al final de *El caballo perdido*, se debían enumerar las “otras obras del autor”, Felisberto menciona, además de *Colling*, un cuento compuesto unos diez años antes, “Las dos historias”, que califica entonces de “novela corta publicada en la revista *Sur*, número 103”, revelando así un súbito deseo, bastante sorprendente, de dignificar lo que era originalmente un corto relato de tan sólo ...siete u ocho páginas.

(18) En su nota sobre *Colling* del 29 de diciembre de 1942 en *El Plata*, Amalia Barreto Loureiro habla de un “tono y estilo propios para un cuaderno de memorias”; Jules Supervielle, asimismo, encomiaba entonces en Felisberto al “formidable memorialista”, según el testimonio de José Pedro Díaz. Por su parte, pocos días después de su muerte, su gran enemigo Rodríguez Monegal calificaba con indisimulado desprecio a *Colling* de “libro de recuerdos, vagamente novelesco” (en un artículo de *El País* del 26 de enero de 1964, que titulaba, a pesar de todo, “Un escritor original”...).

mente como meros “relatos de vida” (sin ir más lejos, otra vez, porque disponemos ahora de una visión global del conjunto de la obra que no puede sino incidir retrospectivamente en nuestra percepción)⁽¹⁹⁾.

Volviendo a la definición de Genette, esta resulta más interesante que la segunda, porque es menos restrictiva, es decir, porque fuera de una eventual categorización aural (o editorial), da cabida también, en la determinación de la posible ficcionalidad, a un criterio de *contenido* textual (“une histoire manifestement fictionnelle”), librado a la apreciación del lector, y cuya indudable pertinencia y efectividad en el establecimiento del “pacto” Lejeune parece olvidar, como bien lo nota Dorrit Cohn⁽²⁰⁾. Sin embargo, todo el peso recae aquí sobre el adverbio “obviamente”, ya que salvo casos de clara inverosimilitud (como en “El Aleph”, precisamente), o de discordancias biográficas fácilmente comprobables, en la práctica puede resultar una tarea muy incierta medir la fuerza o la importancia de un componente imaginario que, como sucede precisamente con Felisberto, es a veces todo, menos “obvio”.

Llevando la reflexión un poco más adelante, el problema de fondo es, en definitiva, el de la *identidad* entre autor y narrador, que ciertos rasgos biográficos, o la comunidad formal de nombre, si se explicita, nos hacen dar por sentada desde un principio, sin más. Como lo escribe poco después Genette, esta identidad se funda en realidad, de manera mucho menos factual, sobre la “adhesión *seria* del autor a un relato cuya veracidad asume”. Subrayo la noción decisiva, que procede de la pragmática lingüística de Searle, y que podría ser sustituida por la de “responsabilidad”: la “adhesión seria” del autor a su relato significa que este asume la plena *responsabilidad* de sus asertos narrativos. Pero el problema que surge de nuevo aquí es que esta adhesión, o esta responsabilidad, no son necesariamente asuntos de “todo o nada”: pueden perfectamente ser graduales, variables, y revestir múltiples modalidades. En este campo, se pueden sin duda concebir situaciones muy diversas y dispares. Dicho de otro modo, existen (o existirán) numerosas maneras de activar la contradicción deliberada que define, según Genette,

(19) Estos vaivenes de la recepción no hacen más que confirmar la distancia que media, según Jean Marie Schaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, 1989, pp.147-155), entre la afiliación genérica que *el autor*, en el momento de la composición de su obra, puede indicar o imaginar, y que se fija de una vez por todas (“la généricité auctoriale”), y la que *los lectores* le atribuyen luego, que es esencialmente variable, de acuerdo con la situación histórica particular en que el texto es leído, y con el “horizonte” de expectativas dentro del que surge (“la généricité lectoriale”).

(20) *Op.cit.*, p.107

la idea de autoficción: “soy yo y no soy yo”. Como él mismo lo reconoce, en ciertos relatos, la autenticidad (léase: la “seriedad”, la “responsabilidad”) con la que el autor “asume” las afirmaciones de su narrador o, la ironía implícita con la que, por el contrario, se distancia de ellas, son especialmente difíciles de determinar, como lo demuestran, agrega, los ejemplos de *Aurélia* (Nerval) o de *Nadja* (Breton), que nadie se atrevería sin vacilar a encasillar de tal o cual manera.

En otras palabras, si bien es innegable que Borges no aspira a que creamos que efectivamente vio el “Aleph” y que una dimensión irónica muy sutil, característica del autor, permea todo el cuento y facilita la percepción de la ficcionalidad⁽²¹⁾, la cuestión de saber en qué momento, mediante qué procedimientos y/o hasta qué punto Felisberto Hernández, persona real, toma distancia, o se diferencia, del *yo* cuya voz nos hace oír, refiriendo actos, pensamientos y emociones, es bastante más delicada. En este como en otros casos, la relación exacta entre autor y narrador parecería, en última instancia, colegirse mejor del “conjunto de los demás caracteres del relato”, como anota Genette en conclusión. Estos “demás caracteres” son una serie de rasgos *formales*, que, junto con los de contenido, tienen también indudable incidencia en la definición del “pacto” de lectura, como lo señalaba también con toda razón Dorrit Cohn en sus observaciones a los postulados de Lejeune. Se trata, para decirlo en los términos canónicos de *Figures III*, de las determinaciones del *discurso* narrativo: determinaciones temporales (tales como su “velocidad”, relacionada con la aparición eventual, más propia de lo literario que de lo documental, de “escenas”, diálogos, o descripciones detalladas), o bien modales (tales como el empleo posible de “focalizaciones internas” sobre el personaje, igualmente reveladoras, según lo han propuesto algunos críticos, de la ficción).

Sobre estas bases, y aunque no sea este el lugar para demostrarlo con puntuales análisis de las formas y estructuras del relato en *Tierras*, es indudable, en el caso de Felisberto, que la distancia, por más tenue y velada que sea, existe, y que produce un *juego* con el género autobiográfico, cuya intensidad (“obviedad”) varía de uno a otro de los tres relatos de 1942-1944 (y dentro de cada uno de ellos), pero que no deja de ser perceptible para una lectura atenta, como temprana y lúcidamente lo señaló Ida Vitale:

(21) Para un sutil análisis de las “autoficciones” borgesianas, que muestra las diferentes formas en que estas desestabilizan la frontera entre ficción y autobiografía, a veces hasta un punto de imposible decisión, véase Jean-Pierre Mourey, “Borges chez Borges”, *Poétique* n°63, setiembre 1985, pp.313-324.

“No hay una narración confesional sino que Felisberto juega a ser el personaje. En la literatura confesional, diario, carta, narración autobiográfica, no hay velo ni distanciamiento alguno; el autor comunica directamente con el lector [...] En el caso de Hernández [...] nos consta que circulamos en un plano literario y no histórico. La aparente confesión mezcla elementos de distintas procedencias. Podría ser verdadera, porque muestra índices característicos de la transmisión verificable [...] Pero hay una distanciada ironía [...] Hay dos planos y Hernández recorre uno y otro, complaciéndose en una zona intermedia y ambigua”⁽²²⁾.

Para darle un giro final al tema, me detendré en otra perspectiva, menos narratológica, que propone la autora de la definición que he calificado de “restringida”, la escritora francesa Marie Darrieussecq. La diferencia entre autobiografía y autoficción es que esta, escribe, “asume voluntariamente la imposibilidad de ser sincero u objetivo, e integra la cuota de confusión (“*brouillage*”) y de ficción que se debe en particular al inconsciente”. La autoficción, agrega poco después, “es en muchos aspectos, sea cual sea el extremo del triángulo en que uno se ubica –autor, narrador o lector–, el lugar de la palabra que escapa”⁽²³⁾. La postura, como se ve, es de índole psicoanalítica y deriva claramente de la idea lacaniana de que la “identidad” del *yo* sólo se construye dentro de un relato particular, que es, en su esencia misma, *ficción*. Dicho de otro modo: que decir “yo” es siempre, constitutivamente, *fin-gir*, y que, por lo tanto, la “seriedad”, en el sentido que le da al término Searle, es, en gran parte, utópica, por no decir imposible: la autoficción vendría así a cuestionar la ingenuidad del autobiógrafo, su ilusión de que está enunciando la *verdad* sobre sí mismo.

Pues bien, resulta más que sugestivo, leyendo *Tierras de la memoria* con estos ojos, comprobar que uno de los momentos climáticos del relato, o en todo caso aquel luego del cual la indagación rememorativa del pasajero del tren se detiene, dejando el texto diluirse en trivialidades anecdóticas que pronto conducen a su interrupción definitiva, y a su

(22) “*Felisberto Hernández: signos y secretos*”, *Eco* n°173, Bogotá, marzo 1975, pp.494-495. En pocas palabras, Jason Wilson había sintetizado también el carácter “*autoficticio*” de los relatos de Felisberto en términos muy “genetianos”: “Juega con la ilusión autobiográfica: una trampa ingenua y muy sofisticada. El narrador es Felisberto y no lo es” (“*Felisberto Hernández: inexplicables tonterías*”, en A. Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp.342).

(23) *Art.cit.*, pp.377-378.

abandono, es el pasaje entre cómico y patético en que el adolescente ve fracasar bruscamente sus ilusiones en relación con “la recitadora”, y experimenta una decepción que consolida ese íntimo sentido de angustia que forma el núcleo temático de su experiencia mendocina. Hacia el final de este pasaje, tal vez no por casualidad el más trabajosamente corregido y revisado de todo el relato, como lo muestra el manuscrito, Felisberto escribe, en referencia al círculo de espectadores del cual el muchacho se aparta: “Cuando me desprendí de esa rueda, me sentí como un cuarto vacío; dentro de él ni siquiera estaba yo”, agregando, poco después, que “mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo”. De esta manera, el adolescente (¿o el pasajero del tren que lo evoca?) va comprendiendo que la significación profunda del incidente reside en la insidiosa impresión –ya insinuada por las experiencias anteriores de la jornada– de ver difuminarse súbitamente los puntales de su identidad, de sentirse como desposeído de su persona.

Pero no es todo, ya que dando un paso más, Felisberto, en los comentarios que siguen, va a relacionar finalmente este sentimiento de alienación con una desarticulación del habla. La crisis interna del adolescente se traduce en una crisis del lenguaje, en la manifestación de un sorpresivo desajuste afásico. Apartado de sus compañeros, sumido en un mutismo total, siente agitarse dentro de él varias palabras aisladas, cuya extrañeza lo desconcierta, y que no logran sino lenta y dificultosamente compaginarse sintácticamente, como en total independencia de su conciencia o de su voluntad. Y estas palabras, observa, no parecen pertenecerle: son palabras *ajenas* o de un *otro*, desconocido, que surge dentro de él, llevándolo al límite de esa sensación de “locura”, que el análisis del sueño “de las tres puertas”, que viene enseguida, menciona al pasar. De esta manera, el texto va pautando un recorrido simbólico, que desemboca en el descubrimiento de un mundo de pulsiones y de significaciones que escapan al control del sujeto y sobre todo, de un inquietante (o pavoroso) desdoblamiento interno, idea que parece ahora, retrospectivamente, articular la significación esencial de todo lo que antecede.

Tal vez no sea, entonces, enteramente aventurado, si leemos el conjunto de *Tierras* a la luz de estas últimas páginas, como progresiva e inquietante revelación de un desordenamiento de la(s) palabra(s) que coincide de hecho con la (in)conclusión de un relato cuyo narrador no logra asumir ya la maestría, la conducción lúcida, la responsabilidad plena de su discurso, suponer que la forma de la “autoficción”, considerada como “lugar de la palabra que escapa”, era la más adecuada al

propósito de Felisberto. ¿O será, al revés, que esta forma produce un sentido, como lo apunta Darrieussecq, “que solo ella podía producir”, y que corresponde claramente a una duda, una sospecha, que el siglo XX ha instalado de manera ya al parecer ineludible en nuestra sensibilidad? Nos detendremos en esta alternativa, que probablemente no sea más indispensable resolver que la contradicción que define la esencia de la “autoficción”. En todo caso, en haber llevado esta contradicción, esta duda, esta desorientación, al centro de su obra, reside, bien podría decirse, uno de los principales aspectos de la sorprendente modernidad de la literatura de Felisberto, del hombre (¿o del narrador ?) que algún día escribió, en un papelito desprendido de los borradores de *Tierras*: “yo soy un bobo errante”.