



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS**



**FACULTAD DE  
HUMANIDADES**

## **Narrativas de la memoria**

**Tesis**

para obtener el grado de

**Doctora en Humanidades**

Presenta

**Mónica Marylín Chávez González**

Directora de Tesis

**Dra. Angélica Tornero Salinas**

Cuernavaca, Morelos, 3 de agosto de 2021

El doctorado en Humanidades está acreditado en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT, a partir del año 2016.

## **DEDICATORIA**

A Gilda Holst Molestina, quien me llevó por primera vez a recorrer *La casa de cartón* y las páginas de Felisberto Hernández.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi comité de tesis, que me acompañó durante estos cuatro años: la doctora Samadhi Aguilar Rocha por sus aportes, por sus lecturas profundas, por los consejos, el aliento y el apoyo recibido a lo largo de este trabajo. Asimismo, al doctor Luis Gerena Carrillo por sus lecturas sesudas, por la asesoría, por todas las opiniones y por haber valorado mi investigación.

A mi directora de tesis, la doctora Angélica Tornero Salinas, por haber creído en mí para este trabajo, por los libros prestados, por los autores recomendados, por haber sido un soporte de principio a fin y por su guía, que sin ella no habría podido lograrlo.

A mi profesora de siempre, de mi alma máter, a la doctora Cecilia Vera Cino, por haber aceptado ser lectora de mi tesis, nuevamente; porque gran parte de lo que me enseñó está aquí, por su apoyo a través del tiempo y la distancia y por ser un ejemplo para todos sus alumnos.

Finalmente, a la doctora Yanna Hadatty Mora y a los doctores Ángel Miquel y Luis Gerardo Morales por haber aceptado leer esta tesis.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>Capítulo 1</b> .....	16
1.1 Inicios del siglo XX desde Uruguay y Perú hacia el contexto literario .....	19
1.1.1 Cartas de Felisberto Hernández y Martín Adán .....	25
1.2 Pedro Juan Gutiérrez: de la Cuba de Batista a la Cuba de Fidel.....	36
1.3 ¿En dónde y cómo se encuentran? .....	53
<b>Capítulo 2</b> .....	79
2.1 La memoria como trama .....	79
2.2 La memoria como vehículo de una identidad social.....	115
2.3 De la memoria de una historia a la historia de una memoria.....	138
<b>Capítulo 3</b> .....	149
3.1 El yo que recuerda desde su otro en <i>Por los tiempos de Clemente Colling</i> .....	151
3.2 El yo como otro.....	171
<b>Capítulo 4</b> .....	201
4.1 Entre memoria y autobiografía .....	212
4.2 El espacio como configuración de la memoria (autobiográfica) .....	236
4.2.1 Hacia la re-interpretación de la memoria .....	260
<b>CONCLUSIONES</b> .....	265
<b>Bibliografía</b> .....	278

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué estudiar las narrativas de la memoria? ¿Cuál es la diferencia entre esta y novelas autobiográficas?, ¿qué es lo que marca la línea divisoria entre ambas?, ¿hasta qué punto puede interpretarse a las narrativas de la memoria como la exageración imaginaria de rasgos ficcionales? Es decir, ¿cómo identificar sus características que permitan entender a las narrativas de la memoria como independiente de otros subgéneros como la autobiografía o términos como la autoficción?

La presente tesis doctoral aborda el asunto de la autobiografía y memoria en ciertas obras literarias desde el punto de vista histórico, teórico, crítico y metateórico.

En este trabajo enmarqué las obras estudiadas: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), y *Tierras de la memoria* (1965), obra póstuma, de Felisberto Hernández; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *El nido de la serpiente* (2006), *Diálogo con mi sombra* (2015) y *Fabián y el caos* (2015) de Pedro Juan Gutiérrez en la noción de “narrativas de la memoria”, la cual entiendo como todo tipo de literatura que lleve consigo un fuerte carácter ensayístico, de carga autobiográfica y con rasgos estéticos que profundicen en la memoria.

Las narrativas de la memoria son consideradas, más allá de lo literario, como textos históricos, sociológicos, antropológicos y culturales, pudiendo ser estudiadas desde las teorías de la autobiografía, la biografía, la autoficción y la historia.

El objetivo principal de este trabajo fue descifrar el papel de la memoria en los mecanismos que rigen la construcción de las obras aquí expuestas. Es decir, esta investigación pretende indagar acerca de un fenómeno reciente como son los estudios de la memoria, que se han

incrementado de manera importante en décadas recientes, haciendo énfasis en la exploración de textos literarios, cuya principal característica es que existe identidad nominal entre autor, personaje y/o narrador.

Mientras, otro de los motivos de esta tesis fue captar prodigiosamente a la memoria desde ese tramo de la infancia y cómo logró atraer los juegos y las emociones de los personajes, demostrando que no está pegada a ellos, sino que se sitúa dentro de estos; con todo aquello quería entender esa configuración estética y analítica de la memoria en la literatura.

La finalidad en este trabajo fue el cuestionarse cómo se organiza la memoria en la narrativa, semejante a una arquitectura que se instituye como una totalidad discursiva. Conocer de qué modo se percibe la lectura desde cada fragmento, el lugar que ocupa y el rol que desempeña dentro del texto literario.

En América Latina, como en general en Occidente, las literaturas de la memoria datan de tiempo atrás. Baste revisar los escritos autobiográficos, cuyo componente memorialístico es central, que se produjeron en el siglo XIX, desde luego, a partir de la escritura de obras como las de Rousseau o el mismo Goethe. Ejemplo de ello son las *Las confesiones* y *Poesía y verdad*.

A lo largo del siglo XX, ya no solo se manifiesta el fenómeno de las escrituras de la memoria, sino también de la puesta en cuestionamiento de la memoria misma, en relación con las disertaciones a la noción del tiempo, promovida principalmente por la concepción cristiana y burguesa y la reflexión con respecto al historicismo. Recordemos la crítica de Nietzsche al historicismo, principalmente la *Segunda consideración intempestiva* (“Sobre la utilidad y los

inconvenientes de la historia para la vida”) y los juicios analíticos de los poetas franceses de las primeras décadas del siglo XX, como Mallarmé, entre muchos otros.

Hacia los años ochenta del siglo XX, hay cada vez más relatos que se configuran desde la memoria; los autores acuden a este recurso, atraídos quizá, por ese quiebre con el enmascaramiento de los personajes vicarios en las novelas personales, permitiéndoles asumir la palabra escrita como expresión propia, sin tener que responsabilizarse por ello del enunciado. Sólo la escritura de quien entiende la expresión artística como autoexpresión puede organizar ese proyecto literario que gira íntegramente en torno a sí mismo y a las múltiples versiones del yo.

Existen muchos estudios vinculados a la memoria y sus diversas formas de manifestación, sobre todo de obras recientes. Aquí he intentado algo distinto: desde el punto de vista teórico, ampliar y profundizar la discusión en torno a las narrativas de la memoria, su configuración y cómo han sido concebidas.

Desde la perspectiva crítica, he elegido distintos textos en los que la memoria es constitutivo principal, como ya mencioné, porque Hernández, Adán y Gutiérrez han escrito desde y sobre la memoria, la libertad de pensamiento, lo que permite explorar lugares, así como antagonismos y conflictos humanos plasmados desde la profundidad del ser, de los sentidos, de la razón y la consciencia. Una escritura compuesta desde los márgenes, pero no de lo social, sino de lo que estaba en la frontera de realidad y ficción para dejar correr las emociones y el subconsciente.

Desde el punto de vista conceptual, indagué con detenimiento distintas concepciones de memoria e historia. A partir de ahí se ha pretendido dilucidar los procesos históricos que han



sufrido las diferentes narrativas, viendo cómo sin alterar su condición autobiográfica se han modificado en forma y funcionalidad, de tal modo que resultó y resulta difícil encasillarlas en determinado género; incluso, considerando que, en cuanto a técnicas escriturales, el recurso de la memoria está presente desde los orígenes de la escritura.

Las narrativas de la memoria instituyen un tema de investigación que ahonda en la problemática del género autobiográfico y la autoficción, por lo que también indagué en la teoría para lograr identificar las obras estudiadas en alguna de las consideraciones conceptuales.

La categoría autoficcional fue sustentada, principalmente, desde el teórico Manuel Alberca y Philippe Lejeune; en lo que concierne a los aportes narratológicos está Gerard Genette, especialmente; la teoría filosófico-literaria quedó sostenida desde Paul Ricoeur, principalmente, desde una perspectiva fenomenológica de la memoria, así como tuvo aportes de Michael Foucault y Tzvetan Todorov. En cuanto a los conceptos de historia y memoria se abordaron, especialmente, desde Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Marc Augé, en su gran mayoría.

Aunque en uno de los incisos del primer capítulo de la tesis expliqué con mayor profundidad la elección de las obras y los autores de los textos ficcionales, adelanto que esta decisión fue sostenida, en primer lugar, porque consideré importante rescatar obras que la crítica dejó en su momento o que simplemente fueron mal clasificadas en estudios aparecidos en períodos literarios de la época y no se le dio el valor literario suficiente para estudiarlas con mayor empeño y con la condición de autobiográficas, pero sin el prejuicio de la verdad a cuestas.

En segundo lugar, y lo que le otorgó relevancia a esta investigación, es que Felisberto Hernández y Martín Adán no han sido analizados, al menos hasta donde pudimos investigar, desde una perspectiva diferente de aquella que lo ubica como textos de vanguardia. Por ejemplo, en lo que respecta a Pedro Juan Gutiérrez ha sido abordado, casi en su totalidad, desde el realismo, realismo sucio, autoficción; ocasionando que se dejen por fuera diversos aspectos relevantes –como su polisemia creativa a la hora de escribir, la narrativa de una historia de iniciación, recursos de la novela histórica como búsqueda de una identidad–, que conectan a nuevos estudios y formas de ver la literatura.

Pedro Juan Gutiérrez, siendo uno de los autores a quien la crítica lo ha señalado como autoficcional, ofrece en muchas de sus novelas un gran abanico de características que pueden definirlo con mayor precisión, por ello su obra tendrá una notable presencia en esta tesis; sus libros nos ayudarán para hacer un estudio a profundidad de ciertos elementos de la composición narrativa actuales, así como la indispensable aclaración de que escribir desde la memoria es una suerte de estrategia discursiva y metafórica que se remonta desde un siglo antes.

Las obras que se han elegido para desarrollar con más profundidad este tema han servido para mostrar cómo entran en juego las marcas textuales que desvían la atención del autor para someterlo a la duda y la confusión, de modo que pueda cumplir con una de las tareas principales de las narrativas de la memoria: la ficción creada se mezcla con elementos ambiguamente autobiográficos.

Lejos de que esto pretenda ser un estudio sobre la historia de las escrituras de la memoria, lo que se busca es que ofrezca nuevas formas de ver estas obras y que pueda emplear una

metodología que ponga en escena otra visión de estas narraciones, a partir de nuevos enfoques y puntos de vista.

Por ello, mi decisión por elegir en esta tesis a Felisberto Hernández, Martín Adán y Pedro Juan Gutiérrez, puesto que estos autores han sido la voz disidente de las corrientes que callan; los tres ofrecen un tipo de descripción del mundo, consensuada por los desafíos de las miradas divergentes que legitiman unas características particulares.

De este modo, se realizó un estudio de las narrativas de la memoria como género discursivo (que se interrelaciona con otros discursos) y como género literario; mientras se va analizando cómo estos dos niveles forman un objeto estético e histórico que se recompone abriendo espacios a un nuevo sistema literario.

Así, parte de la importancia de este trabajo es que se intentó recuperar y redescubrir una significación distinta del mundo a través de estas obras, contemplar el misterio de la vida que hay en ellas, mientras sitúan al lector en el territorio del asombro. La grandilocuencia de estas obras radica en la osadía de su simpleza, por eso mi búsqueda fue por dilucidar esos procesos históricos y pretensiones estéticas de las narrativas de la memoria.

La relevancia por destacar a la memoria –en su más extensa acepción– y como el origen y elemento fundamental de narraciones líquidas que ponen su mirada en el descubrimiento de la vida y que llevan al lector a evocar su infancia.

Se estableció una discusión entre los distintos grados de las narrativas de la memoria, su vinculación con lo autobiográfico y el modelo autoficcional, pero sosteniéndose por su propia naturaleza, entendiendo cómo se fundamenta y su capacidad de colocarse sobre dos modalidades diferentes de la literatura.

Algunos de los impulsos para este trabajo fueron la necesidad por desenmascarar lo falso, no en cuanto a realidad sino a estructuras literarias impuestas, establecer nuevas prácticas de lectura que no se sometieran a imposiciones que controlaran los contenidos de las obras.

El primer capítulo trató la exploración e indagación de los conceptos, como un acercamiento a la memoria y lo autobiográfico; sin embargo, se presentó un contexto histórico y literario de los autores, como punto de partida para el abordaje de sus obras.

En el segundo capítulo se hizo un repaso de las concepciones de memoria e historia, tomando principalmente a Paul Ricoeur, conectando sus nociones fenomenológicas de memoria junto con Maurice Halbwachs para los aportes más sociológicos de esta; partiendo de ahí se explicó la manera en que se produce esa configuración de la memoria, como contribución de un saber, más allá de ser simplemente un objeto estético, sino como una interpretación de los textos literarios.

En el tercer capítulo se desarrolló el tema del yo, pero visto desde la otredad; se hace un recorrido por los conceptos del yo, su fragmentación y multiplicidad, así como se repasan brevemente algunos estudios sobre el doble y su repercusión en las narrativas presentadas aquí.

En el cuarto y el último capítulo abordé la relación con lo autobiográfico, retomé teorías y análisis, desde lo filosófico a lo literario; por eso parto por Dilthey, pasando por George Gusdorf, Karl Weintraub, Georges May, Philippe Lejeune hasta Leonor Arfuch. Hice una breve introducción con las diferentes nociones entre biografía, autobiografía y autoficción, estableciendo las oposiciones y similitudes que se aproximan más a entender el elemento

principal en la composición de estas narrativas. Sin embargo, incluyo una pequeña incursión a la carta, como aporte literario al carácter autobiográfico.

De este modo, se realizó un estudio de las narrativas de la memoria como género discursivo (que se interrelaciona con otros discursos) y como género literario; mientras se va analizando cómo estos dos niveles forman un objeto estético e histórico que se recompone abriendo espacios a un nuevo sistema literario.

De ahí que la relevancia de este trabajo fue recuperar y redescubrir un nuevo mundo a través de estas obras, contemplar el misterio de la vida que hay en ellas, mientras sitúan al lector en el territorio del asombro.

El énfasis en estas narrativas radica en la osadía de su simpleza, por eso mi búsqueda fue por dilucidar esos procesos históricos y pretensiones estéticas de estas narrativas; la importancia por destacar a la memoria –en su más extensa acepción– y como el origen y elemento fundamental de narraciones líquidas que ponen su mirada en el descubrimiento de la vida y que llevan al lector a evocar su infancia.

Primó el valor por establecer una discusión entre los distintos grados de las narrativas de la memoria, su vinculación con lo autobiográfico y el modelo autoficcional, pero sosteniéndose por su propia naturaleza, cómo se fundamenta y su capacidad de colocarse sobre dos modalidades diferentes de la literatura. La necesidad por desenmascarar lo falso, no en cuanto a realidad sino a estructuras literarias impuestas, por establecer nuevas prácticas de lectura que no se sometan a imposiciones que controlen los contenidos de las obras.

Se pudo ver cómo estas narrativas plantean un juego en doble dimensión, es decir, el autor está frente a un mundo ideal y a un mundo real, aludiendo a la alegoría de la caverna, donde

las imágenes reflejadas se presentan desde una dualidad de interpretación; relacionando con lo propuesto por Kant en cuanto que incluye el conocimiento de realidad dentro de las categorías espacio y tiempo, por eso solo se pueden conocer los fenómenos y no la realidad en sí.

En este sentido, este tipo de novelas siguen siendo un asunto que acarrea una teoría humanista mucho más compleja de lo que parece, puesto que se ha producido una ruptura consciente del plano real y el ficticio, estando en pleno conocimiento de que la novela es una elaboración artística engendrada por moldes y axiomas como parte de esa creación literaria.

Una de las cosas fundamentales para poder sostener esta tesis fue desarrollar los distintos niveles del texto, retomo a Barthes cuando se refería a las “Bellas-Letras” para explicar que el rol de estas era el “de llevar la realidad a un punto y abstraer de la multiplicidad de los tiempos vividos y superpuestos, un acto verbal puro, liberado de las raíces existenciales de la experiencia y orientado hacia una relación lógica con otras acciones, otros procesos, el movimiento general del mundo ...” (36). La narrativa de la memoria es todo un proceso en el que se involucran varios elementos, donde lo destacable es su hibridismo, virtud propia de las novelas, y que este lo incorpora muy bien para hacer de él un conjunto artístico estético que posee multisignificaciones y ambigüedades, permitiendo entender y sumergirse en el relato construido.

Finalmente, luego de analizar histórica y estéticamente a la autobiografía, llegué a inclinarme más por ese sentido en estas obras que por la autoficción; sin embargo, sostuve y recalqué que considerarlas estrictamente como un género autobiográfico o inscribirlas en él no me parece acertado ni justo, puesto que resultaría siendo subyacente y sesgado. Es

solamente un punto de partida de una realidad consensuada que se ha construido colectivamente.

Por ello mi tesis intentó ser un aporte para un nuevo estudio, desde otra visión, incluyendo aspectos nuevos, pero sin olvidar el contexto de las obras ni de sus autores.

## Capítulo 1

### De la historia a la literatura: tres autores, tres generaciones, un por qué

“El intento de explicar la identidad personal  
recurriendo a la memoria no tiene en cuenta  
que la memoria, por su parte,  
presupone la existencia de una identidad.”

Tomás Maldonado

Hacer un recorrido por el contexto social, político y cultural de la época en la que vivieron los tres escritores, aquí tratados, tiene como finalidad entender su poética, puesto que no se puede desprender al autor de su medio; sería poco sustancial pretender generar un estudio profundo si no se comprende el medio del cual provienen, como si el literato fuera un ente abstraído y desprendido de su realidad. Tampoco se trata de descubrirlos o redescubrirlos haciendo una indagación histórico lineal a base de fechas y datos, como si se tratase de un libro autobiográfico sino de entender la forma en que se puede construir otro tipo de escritura literaria y el por qué para ellos fue imposible desligarse de este estilo.

“De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos, sin cesar reproducidos, y a través de los cuales perpetúa, como por efecto de una filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad” (Halbwachs *Los marcos* 111). La identidad literaria que forja un escritor está ligada con el medio en el que se desenvuelve, es la vestidura que lo



arropa; por ello, en ese intento por redescubrir qué y cómo cobija sus historias literarias, se encuentra el recurrir a su contexto y encontrar algunos de sus vestigios.

La idea de anotar aquí datos y fechas históricas no es con el propósito de dividir entre lo que es real y lo que es inventado, sino sumergirnos en dos tipos de narrativas: la histórica y la literaria. De modo que pueda entenderse cómo las dos están construidas y aunque sobre la primera siempre esté el peso de la verdad, ambas son representaciones.

Es importante entender la historia porque la historia también está mediada, “no es solo un objeto que podemos estudiar ni tampoco nuestro estudio de ese objeto; es también, y aún primariamente, cierto tipo de relación con el pasado mediado por un tipo distintivo de discurso escrito” (White *El texto* 141). Lo que propongo es pensar la historia como un discurso que abre paso a un proceso previo a la creación literaria y tomarla como punto de arranque para reflexionar cómo la memoria juega también un rol fundamental dentro de este discurso histórico.

La idea de historia es una forma que está por venir y es una propuesta para rescatar experiencias del pasado porque en la literatura, como en todas las artes, es posible establecer vínculos con el pasado. Y es que la idea del pasado transforma el presente porque va a dar una nueva lectura de lo que sucedió, porque la apropiación del pasado se debe llevar a cabo a través de la actualización y para eso está la literatura, como iremos viendo más adelante.

Si entendemos representación –siguiendo, principalmente, el concepto que desarrolla Stuart Hall– como una construcción de cualquier tipo (ya sea visual, escrita, musical, hablada) a base de técnicas y significados compartidos que se intercambia e interrelacionan dentro de una cultura. Una de aquellas técnicas usadas es el lenguaje –puesto que trabaja a

través de sistemas de representación—, el medio privilegiado que sirve para producir, hacer circular, intercambiar y trasladar la información; mientras otra de las técnicas es la que se da a través de las prácticas sociales.

Pero al mismo tiempo el lenguaje como práctica de significación, puesto que el significado es un diálogo con un entendimiento parcial y, por lo tanto, un intercambio desigual; los significados son los encargados de organizar y regular las prácticas sociales, influyen nuestra conducta y tienen efectos reales, no están dados, sino que hay una lucha por ellos; son ambivalentes, son oposiciones binarias que atraviesan los cuerpos.

En ese sentido, se la define como antropológica porque las representaciones construyen al mundo, dado que surgen de una cultura que depende de sus participantes para darle sentido a ese mundo; le otorgamos significado a objetos, personas y eventos por los marcos de interpretación que les brindamos, por cómo los usamos, los integramos y los representamos en nuestras prácticas.

Por tal motivo, la representación está relacionada con la identidad y el conocimiento, se la concibe como entrar en la propia constitución de las cosas (Hall 13-31).

En este sentido lo que se ve en la narrativa histórica es un deseo de recuperación, pero la recuperación de la historia como copia fiel de un acontecimiento ya sucedido es imposible porque está determinada y atravesada por cosas del presente, por eso es una representación.

Elegir a Leslie Bethell para incluir el breve contexto histórico-político de estos dos primeros países fue porque es un historiador contemporáneo, especialista en Estudios de Latinoamérica, así como en los siglos XIX y XX que son los adecuados para este desarrollo; además porque su trabajo, aunque bastante documentado, aborda el dato histórico, pero desde

cuestiones tanto políticas, como económicas. Sus tomos dedicados a la historia de Latinoamérica fue un proyecto muy ambicioso que incluyó a científicos sociales, economistas, sociólogos y politólogos, de tal forma que, a pesar de los datos, esté construido como un discurso desde varias ópticas.

En lo que respecta a *La historia mínima de La Revolución cubana*, me interesa porque Rafael Rojas hace, literalmente, una historia mínima de su país, pero sustancial y contundente. De este hito histórico hay una infinidad de información y material bibliográfico, pero elegí a este autor y su obra por ser un cubano nacido después de la llegada de la Revolución; me interesa ese discurso histórico construido desde la polifonía y las múltiples visiones, desde un historiador que ya mira desde una óptica nueva, pero que escribe desde afuera sabiendo que estuvo adentro.

En el último apartado haré una aproximación a la construcción histórica dentro de la creación poética -que será ampliado en el segundo capítulo-, haciendo un mayor énfasis en Pedro Juan Gutiérrez. Aunque la narrativa de los otros dos autores también esté atravesada por el discurso histórico, el escritor cubano abarca este asunto por el conflicto político que produce una polémica entre realidad y ficción.

### **1.1 Inicios del siglo XX desde Uruguay y Perú hacia el contexto literario**

En este inciso abordaré breves aspectos de la historia de ambos países, teniendo como objetivo fundamental la contextualización del horizonte histórico-biográfico-literario de Felisberto Hernández y Martín Adán. Esta reconstrucción, aunque más descriptiva que narrativa, será con el objetivo de ver cómo se representa a la vida como relato. Es decir, no es que se recurra a los datos históricos como una disciplina interpretativa sino la de una

manera de comprender cómo ciertos enunciados construyen una (solo una) noción de verdad. No es para hacer una interpretación de la historia sino para interrogar su discurso y entender cómo esta se acerca a él al establecer ciertos cuestionamientos.

Uruguay inicia 1900 después de una caída importante en sus ventas de carne, luego de incorporarse al mercado mundial se ve sumergido en una inestabilidad económica considerable; la lana, que fue su principal producto de exportación, fracasó en su comercialización, junto con el extracto y conserva de la carne, además del cuero que, a pesar de ser un producto de menor ingreso, pasó a representar ganancias insignificantes y sin importancia.

A partir de 1903, José Batlle y Ordóñez, empezaría a dominar la vida política uruguaya hasta el día de su muerte (1929), siendo elegido presidente por dos períodos (de 1903 a 1907 y de 1911 a 1915); perteneciente a la burocracia uruguaya, hijo de un expresidente y dueño del diario *El Día*. Su afiliación política estuvo con el histórico Partido Colorado, ganando su primera elección gracias a la oligarquía colorada, precisamente; en sus dos ciclos presidenciales los aspectos más representativos fueron el rescate de la economía con una finanza ordenada y con saldos exportables que crecieron, reestructurando administrativamente el país con la implementación de nuevos ministerios, la aprobación de la jornada laboral por ocho horas, la creación de escuelas por departamentos (estados o provincias) y la gratuidad total de la educación.

El levantamiento de la economía originó que para 1907 Montevideo contara con trescientos diez mil habitantes, lo que representaba un tercio de toda la población uruguaya; con la Primera Guerra Mundial la economía nacional se vio favorecida, debido “al boom exportador de sus productos agropecuarios”, así como “la industria local y el consumo de

artículos manufacturados” (Bethell 132). Del mismo modo que con el fin de la guerra, decae la economía y Estados Unidos “emprende una vigorosa ofensiva en la región de La Plata, favorecida por el estancamiento industrial británico y su decaída competitividad” (Bethell 132). Entre 1919 y 1930, producto de la guerra mundial, llegan a Uruguay una cantidad importante de migrantes que se suman a los españoles e italianos, “polacos, rumanos, bálticos, serbios y croatas, alemanes y austriacos, sirios y armenios” (Bethell 132). De la misma manera los judíos se asentaron en una proporción bastante considerable, llegando a formar una comunidad económica muy sólida.

Uruguay atravesaba un importante proceso de transformación, representado por la figura del recordado político José Batlle y Ordóñez, de modo que de este contexto histórico-político se desprendería un período literario trascendente al surgir el nacionalismo, un nacionalismo en ciernes que empieza a dejar atrás el romanticismo para abrirle paso a lo que se conocería como la *Generación del 900* que nace, principalmente, en Montevideo y toma su nombre debido al centenario en el que se da la mayor producción literaria.

Uruguay vive una época de crecimiento social, económico y cultural; con la aparición de los primeros automóviles se construyen grandes e importantes edificios en la ciudad, así como la reapertura de teatros principales; del mismo modo se originan restaurantes, bares y cafeterías, entre las que se pueden destacar a las históricas “Polobamba”, “Café Moca” o “El sarandí”, donde se reunían algunos literatos pertenecientes a esta generación. Entre los principales exponentes se encuentran José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Delmira Agustini, entre otros; es así que la capital pasa a convertirse en el principal territorio literario de la época, siendo algunas casas de estos mismos autores, como la de Vaz Ferreira, donde surgen las tertulias literarias y las ideas para

crear revistas, en las que aparecerán las primeras publicaciones de Felisberto Hernández, como la *Revista del Salto*, dirigida por Quiroga, así como el grupo *Consistorio del Gay Saber*.

Herrera y Reissig, heredero del modernismo, se encarga de otra revista llamada *La Nueva Atlántida* y encabezaría un cenáculo en el que llevó a cabo las reuniones en su casa, un altílo en la famosa *Torre de los panoramas*, un edificio ubicado en el centro capitalino y con vista al mar.

A diferencia de otras generaciones, no hubo un líder visible, no obstante, la mayoría vio a Rubén Darío como el modelo principal; aunque fue un nicaragüense, su corriente modernista (fundada en 1888), caracterizada por una nueva temática en el uso del lenguaje y sus composiciones estéticas novedosas, influyó –principalmente– en Rodó, Herrera y Reissig y Agustini.

Algunos escritores de esta generación se vinculan al dandismo por esa búsqueda de lo exquisito, lo insólito, porque el *Dandi* es un retador, un provocador que transforma la vida en un espectáculo disonante, a través de la aristocracia, la superioridad, la egolatría; así esta generación llevó a la sociedad, a través sus letras populares (Florencio Sánchez) y de sus versos aristocráticos (Julio Herrera y Reissig), a plasmar un precedente literario importante en Uruguay.

El siglo XX en Perú se caracterizó por una pugna política, impulsada por la oligarquía y el capital extranjero. Era la búsqueda por la inclusión, puesto que la mayoría de la población vivía en condiciones de pobreza y desamparo, mayormente ubicadas en zonas rurales y amazónicas; el proceso de modernización que importaron las clases altas solo llegó a la

región de la Costa, mientras en la Sierra seguía prevaleciendo el poder de la burguesía sobre el indígena.

En 1903, Lima aún conservaba sus murallas, se termina de construir el tranvía de Lima a Chorrillos, así como la cultura empieza a tener una presencia importante con la aparición del cine que llega al “Salón de Estrasburgo” de la *Plaza de Armas*; en septiembre de ese mismo año Manuel Candamo asume la presidencia, uno de los hacendados más prósperos y adinerados de Perú, pero su temprana muerte, al año siguiente, obliga a convocar un nuevo mandato.

En medio de todas estas transformaciones políticas, nace una nueva corriente literaria en Perú, paralelamente al modernismo y coincidiendo con el período de la *República aristocrática*.

Y en esa búsqueda por la inclusión que mencioné más allá arriba estaba, por supuesto, la literatura haciendo su papel por recuperar un estilo autóctono; dentro de esta fase los escritores que más destacan son Enrique López Albújar (1872-1966), conocido por marcar el camino dentro de la literatura indigenista y José Santos Chocano (1875-1934), llamado *El Cantor de América*; su poesía es épica, otorgada por un tono sonoro y llena de color, aunque también intimista, enmarcada en los rasgos modernistas de la época. Se destaca, también, José María Eguren, cuya poesía marcaría la innovación con letras que reflejaban el mundo interior, recurriendo a imágenes oníricas y cargadas de simbolismo; del mismo modo se encuentra Alberto Ureta (1885-1966), autor de magistrales poemas que están cargados de melancolía, pero con mucha reflexión. Por otro lado, un literato muy importante es Abraham Valdelomar (1888-1919), fundador de la revista *Colónida*, a pesar de su corta vida dejó un

legado importante en todos los géneros, sobresaliendo en el cuento por sus relatos sobre ciudades provincianas y un poco, también, acerca de la ciudad limeña.

Ya a inicios de siglo aparecen Ciro Alegría (1909-1967), el máximo representante de la literatura indigenista, y José María Arguedas (1911-1969), otorgándole a este tipo de narrativa una visión más profunda y amplia; sin embargo, intentando ser lo más precisos y oportunos –en cuanto a la mayor producción literaria, tanto a nivel nacional como internacional– la literatura del siglo XX en Perú inicia de la mano con la poesía de César Vallejo y los ensayos del gran pensador José Carlos Mariátegui. Siendo este último el director de la reconocida e importante revista *Amauta*, en la que publicarían personajes de gran relevancia dentro del campo literario como Filippo Tommaso Marinetti, Jorge Luis Borges, André Bretón, Luis Valcárcel, Martín Adán, entre otros.

De esta forma cierro este primer apartado del capítulo. Aunque los datos de su contexto histórico (Felisberto Hernández y Martín Adán) sean muy breves, comparados con los de Pedro Juan Gutiérrez, son indispensables para entender el terreno en el que se encontraban ambos autores, cuya proximidad histórica era muy cercana; viviendo conflictos políticos parecidos, además de que iban abriéndose espacios literarios poco a poco, debido a las condiciones de su tiempo. Para eso también es importante la historia, como algo a lo que nos podemos acercar, ya no solo como un objeto de contemplación.

Más adelante, cuando nos adentremos a sus obras, enlazaré algunas de estas vivencias en sus composiciones literarias, porque la historia construye suspensos, es una forma retórica de ese tiempo explorado.



La intención de separar el contexto histórico de su contexto biográfico es para que resulte más ordenado y que una vez conocido su trasfondo social, se pueda entender con mayor claridad el mundo en el que se desarrollaron, la forma de cómo la difusión literaria se daba por medio de revistas y sus encuentros propiciados en cafeterías y casas, producto de un sistema que no estaba pensado para la cultura y las artes, en general, muy diferente al contexto cubano.

Porque no se trata de definir una historia objetiva sino de producir un conocimiento que intente romper con estas linealidades, que tenga diferentes centros y que contravenga la idea de las épocas históricas.

### **1.1.1 Cartas de Felisberto Hernández y Martín Adán**

Aunque, hoy en día, las cartas sean un género bastante olvidado, a la hora de acercarnos a fondo a la obra de un autor siguen siendo una gran fuente de información y recurrimos a ellas para llegar al fondo de un estudio literario; sin embargo, aunque este no sea el tema central de esta tesis, como se ha recurrido a ellas, será necesario profundizar un poco y explicar la razón del haber acudido a estos escritos.

En siglos pasados era lo más común escribir cartas, por lo que los escritores no pensaban en que algún día serían publicadas; la idea de sacarlas a la luz y el interés por leerlas no parte de la necesidad por inmiscuirnos en su vida íntima ni pretender corroborar algo sino, simplemente, por el hecho de contextualizar el pasado de los autores.

Las cartas descubren la vida privada de, en muchos casos, como en este, los escritores; su función principal, desde la definición más básica, es comunicar algo entre el receptor y el emisor por medio del mensaje.

La palabra carta tiene su origen en el latín *charta* que significa “soporte sobre el que se escribe”, es decir que no se refiere al mensaje sino a lo que ahora podríamos llamar papel; al mismo tiempo proviene del griego *kartes*, cuyo significado es papel y papiro.

Y, por otro, lado el término carta también es una acepción latina de un término que atribuía a la escritura: *littera*; es decir, el génesis de estas formas textuales surge en el origen de la escritura y esa necesidad imperiosa del ser humano por comunicar, por expresarse.

De la palabra carta se derivan varias formaciones, fechadas entre 1460 y 1769, como “cartear”, “carteo”, “cartera”, “cartón”, “cartilla”; estas palabras tienen su propia raíz etimológica y que, no necesariamente tienen que ver con el significado etimológico “carta”.

La carta, entonces, vendría a constituirse en una estructura comunicativa, siendo una especie de soporte donde se sostienen ensayos y disquisiciones sobre diversidad de materias y situaciones, con una extensión variable y dirigida a varios tipos de destinatarios que pueden ser individual o colectivo y de carácter público o privado.

Por lo general, la carta se involucra dentro de un contexto comunicacional en el que el destinatario, por lo general, está a una distancia considerable; es decir que hay un desfase espacio-temporal.

El diario, la carta, la crónica y los anales adquieren valor en el hecho de no ser más que interpretaciones momentáneas de la vida. Su valor reside en ser un recuerdo fiel

del pasado y no en el hecho de asignarle a éste un significado de mayor alcance. En cierto sentido son una ayuda pues traen, por medio de una mirada retrospectiva, el pasado al presente. En la historia y la autobiografía, por el contrario, el pasado queda subsumido dentro de una visión desde el presente (Weintraub 21).

En cuanto a su relación con lo autobiográfico se da desde el momento en el que se la redacta, puesto a que es la manifestación íntima del que expresa algo desde su individualidad; el sentido autobiográfico se sitúa en las cartas a modo epistolar, sirviendo como un texto de documento o testimonio, escrito desde la primera persona gramatical.

Porque la carta y la autobiografía comparten los rasgos propios del modo testimonial de la narración, siendo la primera un elemento clave a la hora de elaborar o construir una autobiografía; de modo que las cartas terminarían convirtiéndose en el canal de un nuevo producto literario.

En el caso de Felisberto – según Carina Blixen, el gran escritor de cartas de la literatura uruguaya (y acaso en español) – el hecho se constata en los extremos de la redacción. Por un lado, se observa una constante práctica digresiva, tangencial, casi secreta, de pasajes subyacentes donde el autor omite lo dado por hecho, lo que su destinatario conoce, en el entendido de *lo no dicho por sabido*, tácito, donde las categorizaciones son siempre oblicuas, en redacciones tipo telegrama, con una especie de vehemencia tamizada que discontinúa el texto, punteando temas como en morse, una operación plástica por goteo en que el autor parece desbordarse y

pretender escribir *como se un cuadro*, simultáneamente, condición que el lenguaje, por sucesivo, nunca alcanza (cartas a Lorenzo Destoc); o emplazando directamente el vacío verbal, como en la carta XLII a Medeiros, a quien notifica poco menos que lacónicamente “Menos mal que has comprendido cuando te hablo con el silencio” (Morena en *Cartas* 12-13).

El lenguaje utilizado puede ser de tipo literario, más si proviene de escritores como Felisberto Hernández y un poeta como Martín Adán; su énfasis se sostiene en lo estético y lo emocional con un fin de registro vivencial redactado desde la experiencia.

Tiene un carácter teórico e histórico, a lo largo de muchas de las cartas se puede ver la transformación del emisor y lo que su vida involucra.

En las cartas de Felisberto podemos distinguir, más allá de los detalles precisos en cada una, si bien, el misterio y el secreto sigue siendo la construcción de su correspondencia en medio del placer que mueven las letras de esas cartas poéticas. Los escritos del autor uruguayo son una mezcla entre ficción y literatura epistolar. Aquí en una carta al escritor argentino René Lafleur:

... esto me ocurrió en un tiempo largo; y cuando quise acordar, se me habían escapado – como trenes en una región desconocida – los días en que hubiera sido natural mi respuesta. Entonces sentí que había traicionado el tiempo de la espontaneidad: Ud. debía haber sabido, cuanto antes, cómo era mi sorpresa al recibir su carta; ella había

sido echada a volar por encima de la realidad acostumbrada y había llegado hasta por mí por un camino misteriosamente corto (Hernández *Cartas* 328).

No recurro a las cartas de Felisberto Hernández como la búsqueda de una verdad sino como una forma de atisbar su proceso creativo desde las profundidades del ser en esencia, del autor como motor literario; su correspondencia privada llega como una forma más de enriquecer nuestro pensamiento sobre el autor, que va más allá de su devenir afectivo. Es el discurrir intelectual, su pensamiento acerca del arte, la filosofía y, por supuesto la literatura. Fiel a su estilo de dar vida a lo inanimado, intenta explicar este enjambre de la creación, desde las palabras, mientras construye un texto literario:

... yo tengo un proceso de amistad con las palabras; primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, que habían simpatizado o se me habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas.

Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas mías: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía. Tal vez tenga incapacidad para querer a muchas o quiera ser fiel a antiguas amigas o me cueste una nueva amistad o cualquier otra cosa que no sé (Hernández *Cartas* 124-125).

Para ir contextualizando un poco, puesto que un volumen se dedica prácticamente a la correspondencia únicamente con Amalia Nieto, leyendo las cartas de Felisberto, se puede dar cuenta de que su correspondencia comienza en 1935, aunque se conocieron en 1927 (se cree en la quinta de Carlos Vaz Ferreira o en casa de la familia Cáceres); ambos formaron parte de la Asociación de arte constructivo, Felisberto sigue casado con María Isabel Guerra, aunque separado de ella y con una hija. El uruguayo, para ese entonces, ya había publicado *Libro sin tapas* y era un concertista reconocido.

Sin embargo, estas cartas tienen distintos planos de lectura; aparecen Reina Reyes, Paulina Medeiros, Jules Supervielle. Estas nos van mostrando a un cronista en Felisberto Hernández, la descripción de una geografía, el que describe paisajes, refiere actos humanos; nos muestra un hombre reflexivo acerca de los tipos psicológicos y el acto de escribir, sus cartas son una suerte de ensayo literario.

El sujeto de las cartas de Felisberto sucumbe entre la objetividad y la subjetividad, entre la ciencia y el arte; representa una continuidad histórica, dentro de ese eje transdiscursivo, no cambia, pero se transforma y se nutre desde ese sujeto individual y ese sujeto histórico.

Estos textos demuestran que la expresión literaria ya no es solo un medio sino un fin, sostenida en un contexto cultural que se va modificando desde lo social. Su pensamiento artístico es una nueva forma de conocer la realidad y para el lector sus cartas representan un documento verosímil que muestra esa realidad social reformada desde lo cultural; pero no desde la verdad como documento incuestionable, sino como técnica de reconstrucción de una realidad y la literaturalización de lo verosímil configurado desde un conjunto de mecanismos

textuales y literaturizaciones como filtro de una verdad subjetiva, reelaborando una nueva realidad a través de la escritura.

Porque la carta no se trata solamente de un mensaje, emisor y receptor sino de un *mundo posible* dentro de ella; parte del texto de un emisor, pero con la colaboración del destinatario, influenciados por el contexto socio-cultural, pero sostenidos desde lo experiencial de ambos, mimetizando una realidad en el acto mismo en que la comunicación es manipulada y transformada en nueva mecánica de funcionamiento vivencial. De este modo, el receptor no es solo un ser pasivo, sino que reacciona en el momento en que la comunicación se produce por consenso entre ambos corresponsales, creando una nueva realidad. Y en este plano es que se comparte contexto, memoria y estímulo de la escritura y la lectura; se establece esa correspondencia que no es más que una realidad paralela textualizada desde el yo, el tú y creando un nosotros. Finalmente se construye una nueva memoria, un sistema común de referencialidad con elementos que se asimilan y construyen la memoria epistolar, una forma ficcional o una forma de *mundo posible*. Las cartas como un necesario ejercicio de la memoria; incluso, en una carta a Paulina Medeiros, fechada el 2 de mayo de 1943, se podrá notar sus reflexiones sobre la memoria, pero con un estilo muy lírico, a base de símiles poéticos que reflejan su proceso creativo como ser humano, más allá del escritor.

Me parece recordar hasta los menores detalles de ti. No me alcanzará la vida ni las manos para alcanzarte tanto como quisiera. Quisiera vivir en ti lo que me queda de vida. Y en tu calor afiebrar la imaginación y componer todos los recuerdos como si los ofrendara, y en tu calor húmedo transformar toda mi vida anterior en un presente activo; y que todos los roces fueran de distintos matices y que esos matices fueran

todo el pasado transformado; y que murieran para poder resucitar como nuevos... Y que así dieran nuevas muertes y nuevas vidas (Hernández *Cartas* 155).

La carta, como género, comprende una red hipertextual, paratextual, intertextual y metatextual; es decir que, así como el lector participa en el entramado textual, lo mismo ocurre con el emisor. El intercambio de textos se da cuando el paratexto y el hipertexto se integran al ser relacionados, mientras que va adquiriendo una tendencia metatextual en la medida que la escritura se constituye de reflexiones sobre el acto creativo y la escritura de correspondencia, dando paso a la relación a modo de retroalimentación con otros textos, resultando en un pacto epistolar. En una carta a Amalia Nieto con fecha del 11 de marzo de 1940 se puede ejemplificar con un pequeño párrafo algo de aquello.

Quiero decirte, o será que estoy prevenido contra el comentario sentimental o literario que uno se hace de acuerdo con las circunstancias. Y verás la importancia que le doy a esto según cosas que me han ocurrido (Hernández *Cartas II* 213).

Las cartas de Martín Adán, en cambio, aunque no pierdan su estilo se van más por el lado de lo autobiográfico, pero no en el sentido del texto como un material revelador o que aporte datos sino como esa construcción del que escribe; además de que lo particular del libro *Martín Adán. Cartas y entrevistas*, editadas por Andrés Piñeiro es que no solo incluye las redactadas por el escritor peruano sino las que él ha recibido y nos ayudan a ir entendiendo al autor como persona, y en esta línea el material aporta mucho.



... el valor de las epístolas no puede radicar únicamente en su confesionalidad –acaso un rasgo crucial para este género– sino en todo aquello que separado de la confesión nos permita ir construyendo una imagen, un retrato, una muestra material de la persona (Piñeiro 17).

La Dirección del Hospital Víctor Larco Herrera, estuvo bajo el mando de Ricardo Arbulú, encargado de resguardar el primer acopio de los manuscritos de Martín Adán entre 1940 y 1960, hasta que a partir de ese año el escritor le pidió que entregara estos textos a Juan Mejía Baca, quien fuera amigo y editor del autor.

Martín Adán tuvo que luchar a lo largo de su vida contra una serie de convencionalismos sociales. Un niño bien tiene que adoptar un seudónimo para escribir en una revista de “izquierda” como *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. Un niño bien estudia Derecho como primera opción para hacerse un lugar en la sociedad. Pero Martín Adán no fue solo un niño bien, formado en el Colegio Alemán ... fue también un *enfant terrible* que rompió con los moldes de la escritura convencional con una novela poética como *La casa de cartón*, fue un *enfant terrible* que pidió que respeten su enclaustramiento voluntario en un nosocomio de la capital y aprecien su obra literaria, que se encuentra entre las más notables escritas jamás en lengua castellana (Piñeiros 194).

En su correspondencia tendrá a Mejía Baca como uno de sus frecuentes destinatarios, así como a Luis Alberto Sánchez; un reconocido político peruano, quien fuera su profesor en el *Colegio Alemán* y en la *Universidad Nacional de San Marcos*, aquel que le encargó la tarea que terminaría convirtiéndose en su más entrañable trabajo literario: *La casa de cartón*. Y sería él mismo quien más adelante le escribiera dos prólogos, justamente de las obras más reconocidas y estudiadas de Adán; el primero fue a *La casa de cartón* en 1928 y el otro a *De lo barroco en el Perú* en 1938.

Otra gran importante carta es con la escritora argentina Celia Pasquero, quien llegara a Perú en búsqueda de material bibliográfico para elaborar su tesis doctoral sobre poesía peruana contemporánea. Y pidiéndole que el escriba hablándole de él, es como Martín Adán le contesta con el poemario *Escrito a ciegas*.

El cometido fundamental de estas cartas es encontrar una aproximación a la complejidad de esas relaciones humanas de Martín Adán, su trabajo de creación, sus visiones del mundo, la capacidad que determinaron, en algún momento, su obra creativa.

En cuanto a las entrevistas, son nueve, la primera está fechada en el año 1954 y la última en 1983. Una serie de intelectuales como Mirko Lauer, Carlos Debernardi, Mario Vargas Llosa, entre otros. Aunque las entrevistas no sean una forma fiel de acercarnos a la obra, me parecen importantes leerlas y de ahí señalar algunos aspectos en los que destaca algo importante sobre su obra cumbre.

... el género literario al que pertenece *La casa de cartón*, que ha preocupado a más de un estudioso de su obra. Para el poeta está claro que no se trata de una novela sino

de una serie de impresiones sobre Barranco tomadas de su niñez. Algunos autores han señalado que la mencionada obra es un largo poema en prosa poética. Tal vez sea Mirko Lauer quien haya captado mejor el sentido de La casa de cartón al indicar que clasificar la obra sería desnaturalizada, es decir, ir en contra del propio deseo de su autor (Piñeiro 196).

Es fundamental, entonces, reconocer que la carta o el conjunto de cartas que conforman un libro son publicadas, evidentemente, por su importancia histórico/literaria y la relevancia documental que adquiere a la hora de adentrarse en determinado autor; sin embargo, no es una prueba irrefutable e incuestionable de alguna verdad, sino que ese contexto adquiere pertinencia y es determinante a la hora de asignarle un valor socio-cultural a un estilo literario.

El contexto pragmático de la carta, gracias a ese escenario comunicativo entre emisor y receptor es más evidente que en un texto literario, puesto que en la carta se determina un contexto comunicativo fijado en sus rasgos estructurales que poseen una estructura de ordenación superior (propia de las biografías).

Analizar solamente las cartas de Felisberto Hernández daría para un trabajo aparte, pero la inclusión de estas aquí se da por esa develación del individuo a través de su psique reconfigurado desde una conciencia social y colectivo; es una especie de espejo de lo íntimo, manifestado por el trasfondo de una sociedad a base de un sistema de estructuras, mientras vemos cómo el sujeto se reconstruye a través del acto de la escritura.

Muchos datos que aparecen en el último apartado fueron obtenidos de ellas, como la existencia de sus personajes utilizados en sus narrativas, en el caso de Felisberto Hernández o el surgimiento de una obra, tal como *La casa de cartón* de Martín Adán.

Por eso, la carta requiere una lectura entre líneas, puesto que representa una faceta del individuo desde la metatextualidad y lo autoreflexivo; a veces tiene rezagos de flujo de conciencia, lo que la convierten en una narración fragmentada, pero otorgándole una libertad para la interpretación.

### **1.2 Pedro Juan Gutiérrez: de la Cuba de Batista a la Cuba de Fidel**

Aquí será fundamental tener claro que no es necesario contraponer la condición entre historia y memoria sino verla como una posibilidad de rememoración del pasado porque la memoria, al fin y al cabo, no es lo otro de la historia sino un elemento de ella.

Y tampoco se trata de entender la historia como verdad, en término de adecuación porque todo acercamiento a las cosas está ya mediado por cuestiones históricas, lingüísticas; porque la historia en sí misma es una construcción, es algo que está producido bajo ciertos parámetros discursivos, lingüísticos. Por lo tanto, pensar la historia como una idea del mundo es empobrecerla porque esta no es imitación de lo real, sino que va a producir experiencias.

Antes de precisar en datos y fechas, me parece oportuno tener claro conceptos claves, como memoria colectiva, individual e histórica, puesto que serán las que nos ayudarán a entender la trama que envuelve la literatura de Pedro Juan Gutiérrez y la razón para extenderme en esta parte.

Los datos proporcionados servirán como un punto de partida para comprender que tanto la literatura como la historia -oficial, incluso- están mediadas; en este sentido no es que la historia cuente los hechos del pasado, sino lo contrario, estudia el presente, como una herramienta para entenderlo; por tal razón recurre a esos elementos del pasado, pero su finalidad no es revelar datos precisos sin ningún motivo, se trata de mostrar cómo ambas (literatura e historia) están construidas y rastrean los procesos históricos.

Al igual que ambos escritores -mencionados arriba-, como ya veremos más adelante, Pedro Juan Gutiérrez no es la excepción y recurre a la memoria como la constructora de sus historias, pero la de él es más una mezcla entre tres tipos de memoria: individual, colectiva e histórica. No por ello su narrativa deja de ser menos literaria ni tampoco es una copia fiel de la realidad. “Nuestra memoria, sin duda, retoma, a medida en que avanzamos, buena parte de lo que parecía haberse escurrido, aunque de una forma nueva” (Halbawchs *Los marcos* 106).

La memoria colectiva está marcada y relacionada intrínsecamente por cada individuo que la recuerda como grupo, es decir, que parte de una memoria individual, desde la sucesión de recuerdos de una determinada persona: su punto de vista que cambia y se acopla según el colectivo social al que pertenece y al lugar que ocupe en él, adoptando actitudes, guiadas -también- por los afectos y las relaciones que se establezca con determinado entorno. Se da a través de dos tipos de seres: un ser sensible que es el testigo de lo que ve o vive, y el testimonio de otro ser que no ha visto, pero que ha forjado su opinión basándose en la evidencia de los demás, de tal manera que podamos componer un conjunto de recuerdos con el único fin de poder reconocerlo.

El recuerdo como una serie de acontecimientos que se construye a través de la evocación y luego lo reconstruye como una pieza artificial, de modo que tome forma de una

imagen, una especie viva hasta que finalmente se transforma en recuerdo. Aunque la base de todo recuerdo es la del estado de una conciencia puramente individual, denominada como la “intuición sensible”; algo que no es todo lo percibido sino el preámbulo necesario “y la condición sine qua non”. (Halbwachs *Memoria colectiva* 37).

El recuerdo-imagen es lo que Paul Ricoeur denomina como la reconstrucción que se presenta a través de una forma intermedia o fenómeno mixto entre esa “memoria que ve de nuevo” y la “memoria que se repite”, lo que da paso a ese “acto de reconocimiento” en el recorrido de lo virtual a lo efectivo, de lo exterior a las zonas más profundas de la cuestión psíquica; entonces lleva el recuerdo a una presencia, semejante a la percepción. Incluso acude al *Arte poética* de Aristóteles para vincular el concepto de *opsis* (espectáculo) con la imagen, en el sentido de “poner ante los ojos”, en cuanto a que permite mostrar, hacer ver (Ricoeur *La memoria* 75,76).

En ese sentido, el recuerdo es individual, mientras que la memoria es colectiva. Siendo esta última la que contiene las memorias individuales, esos recuerdos que penetran en ella, la asimilan y se incorporan sustancialmente para precisarla con determinados detalles, tratando de llenar lagunas; lo que permite que la memoria colectiva evolucione, colocándose en un conjunto “que ya no es una conciencia personal” (Halbwachs *Memoria colectiva* 54).

De esta manera entramos con Pedro Juan Gutiérrez que nace el 27 de enero de 1950, en Pinar del Río, Cuba; aunque como él mismo asegura “llegué a Matanzas ya con cinco años, pero me considero matancero. Por muchas razones” (Gutiérrez *Diálogo con* 21). Mientras en la madrugada del 31 de diciembre de 1958, Fulgencio Batista –presidente de Cuba– abandona el cargo y huye en un avión hacia Santo Domingo, República Dominicana.

Al cumplir nueve años, Gutiérrez empieza a vivir bajo el mando de la histórica y tan polémica Revolución cubana. El 3 de enero de 1959 llegará al poder Manuel Urrutia, encabezando el primer gobierno revolucionario.

El primer y último presidente elegido democráticamente que pudo ver el escritor cubano fue Carlos Prío Socarrás, quien llegó a las elecciones por el Partido Revolucionario Auténtico y triunfó con un amplio margen frente al candidato perdedor; lo que le permitió instalarse en el Palacio Presidencial el 1 de junio de 1948 y terminaría su período el 10 de marzo de 1952, debido al golpe de estado que le propició el General Fulgencio Batista con la complicidad del ejército. “Entre 1933 y 1944, Batista fue una presencia constante en el alto mando militar y político de la isla, primero como miembro de la pentarquía, como general en jefe y como primer presidente constitucional de la República, entre 1940 y 1944” (Rojas 25).

Según el historiador cubano Levi Marrero, en la década del cincuenta, la población cubana sobrepasaba los seis millones de habitantes, “de los cuales un millón y medio vivían en la occidental provincia de La Habana, cerca de dos en la provincia de Oriente y otro más en la central Las Villas, las tres regiones más pobladas y urbanizadas del país” (Rojas 19).

Rafael Rojas en su libro *Historia mínima de la Revolución cubana* señala que

... entre 1954 y 1958 se invirtieron 92 millones de dólares anuales en la construcción de viviendas, a razón de cerca de 5000 edificios por año, muchos de ellos multifamiliares, con servicios de agua corriente y electricidad”. Parte de la mitad de las tierras cubanas era para el cultivo de azúcar, mientras un 34% para la ganadería,

un carro por cada 40 habitantes, con un producto interno bruto de 2360 millones de dólares; sin embargo, a pesar de las cifras y de que aparentemente la isla era un país próspero, al igual que muchos en Latinoamérica era una nación desigual y subdesarrollada; más del 20% de la población era analfabeta, junto a un millón y medio de cubanos que no había terminado ni el primer grado (Rojas 19-29).

A pesar de que Batista mantuvo una estabilidad importante en la industria estadounidense y el comercio cubano, había mucho desempleo y solamente un tercio de los cubanos contaba con agua potable; lo que condujo a que en abril de 1953 una parte de la población comenzara a manifestarse en contra de la dictadura, ocasionando el primer intento desestabilizador por parte del Movimiento Nacional Revolucionario el 5 de abril y encabezado por Rafael García Bárcena, entre otros, que terminarían en prisión, pero luego pasarían a formar parte del famoso Movimiento 26 de julio.

A partir del fallido asalto a los cuarteles *Guillermo Moncada* en Santiago de Cuba y *Carlos Manuel de Céspedes* en Bayamo, el 26 de julio de 1953, el nombre de Fidel Castro – un joven abogado– saldría a la luz; para dicha misión se encargó de reclutar personas, entre estudiantes universitarios de La Habana, principalmente, y vecinos de un pueblo llamado Artemisa, a las afueras de la capital cubana. Y a pesar de que el intento no fue positivo en cuanto a sus fines de derrocar al dictador, desató la peor crisis de Batista, así como empezaron los crímenes en su gobierno. Castro, junto a la mayor parte de sus integrantes, fueron detenidos, torturados, llevados a prisión y otros ejecutados. “... en su juicio, Fidel hablará de ‘setenta asesinatos’” (Rojas 36). Lo que más adelante derivaría en el exilio de Castro, y varios de los moncadistas, en México; lo cual no habría sido una decisión azarosa, puesto que New



York, Miami y México se habían convertido en el destino de los políticos del Partido Auténtico y del derrocado gobierno de Prío Socarrás.

México sería, a la postre, el terreno desde donde se fraguaría la caída final de Fulgencio Batista; en este país volvieron a planificar con mucha más calma y orden el siguiente ataque, reclutando armas y soldados, entre los que ya se encontraba el argentino Ernesto *Che* Guevara. Poco a poco irían penetrando en territorio cubano y avanzando hacia su emboscada; empezando con menos de cuatrocientos soldados, además de Fidel Castro, comandados por Camilo Cienfuegos, Eugenio Ameijeiras, el *Che* Guevara, Raúl Castro y Juan Almeida. Así, luego de la primera victoria en Pino del Agua, lograron robustecer su ejército con jóvenes de casi todas las provincias y se apropiaron del armamento del propio ejército cubano, llegando a tener casi tres mil hombres.

Ya para diciembre de 1958, Batista estaba casi debilitado, puesto que los rebeldes habían tomado el poder en Las Villas, todo el Oriente, Camagüey, Matanzas, Pinar del Río, hasta el último día de ese año en que el propio Batista huyó del país, antes de que lo capturaran. Sin embargo, al final del día, las pugnas no cesarían hasta la actualidad; algunos recintos tomados por diferentes líderes del mismo grupo de revolucionarios, como la Universidad de La Habana o el Palacio presidencial generarían disputas de control entre ellos. “La historia de la Revolución en el poder empezaba siendo, en buena medida, la historia de la pugna por el crédito del triunfo revolucionario y por la orientación ideológica de un proyecto político plural” (Rojas 95).

Así llegaría Manuel Urrutia a la presidencia, designado provisionalmente por el Conjunto de instituciones cívicas, el cual se encargaría de poner en marcha reformas sociales y económicas, así como de designar a Fidel Castro como Primer ministro. El líder cubano,

en abril de 1959, hizo una serie de viajes que empezó en Washington, invitado por la sociedad de Editores de Periódicos; pasó por New York antes de ir hacia el sur del continente para agradecer el apoyo al gobierno de Venezuela, que posteriormente lo llevaron a Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo. En esos países respondería que no es comunista sino humanista y que se celebrarían elecciones en Cuba cuando hayan erradicado el analfabetismo y el desempleo. (Rojas102).

Bajo la administración de Urrutia se creó el Instituto Nacional de Reforma Agraria, así como las Zonas de Desarrollo Agrario, dando paso a cooperativas y tribunales de tierra; esto luego de conceder títulos de propiedad a los campesinos, estableciendo políticas de conservación de bosques y suelos. En medio de todo esto, se empezarían a presentar fuertes fricciones con desertores, anticomunistas y diferencias entre los mandos políticos; lo que desencadenaría en la renuncia al cargo, por parte de Manuel Urrutia y la designación de Osvaldo Dorticós. Así empezarían 1960 con Tribunales Revolucionarios para radicalizar sus políticas, “según cálculos imprecisos, en diciembre de 1959 se habían realizado 553 ejecuciones, mientras que en noviembre del año siguiente la cifra había ascendido a más de 1330, en su mayoría ya no de batistianos sino de revolucionarios anticomunistas” (Rojas 110).

Este año sería denominado el “de la Reforma Agraria”, pero terminaría siendo el de la nacionalización de empresas y la “expropiación forzosa” de bienes norteamericanos; con una frecuencia de una expropiación por mes, se llegaría a septiembre con

la nacionalización de 26 empresas de servicios públicos y de centrales azucareras, propiedad de entidades norteamericanas. Además de la Esso Standard Oil y la United Fruit Sugar Company, fueron estatizadas, sin indemnización, la Compañía Cubana de Electricidad y la Cuban Telephone Company. (...) resolvió la nacionalización de toda la banca norteamericana, incluidas las sucursales y agencias de The First National City Bank of New York, The First National City Bank of Boston y The Chase Manhattan Bank. (...) la expropiación forzosa de 105 ingenios azucareros, 18 destilerías, seis compañías de bebidas alcohólicas, las principales empresas de jabones y perfumes, derivados lácteos, fábricas de chocolates, molinos de harina, productoras y distribuidoras de envases, pinturas, químicos, metalurgia básica, papelerías, lámparas, 61 empresas de textiles y confecciones, 16 molinos de arroz, 47 almacenes de víveres, varias productoras de alimentos, tostaderos de café, droguerías, las principales tiendas departamentales, ocho empresas de ferrocarriles, las imprentas, los cines, las constructoras, medianas y pequeñas compañías de electricidad y 13 operadoras marítimas y portuarias. (...), 17 empresas químicas, compañías de electricidad, navieras, máquinas de coser, financiamiento de autos, comisiones y representaciones de productos extranjeros, agencias de pasajes y fletes, fincas agropecuarias, mueblerías, colchonerías y tintorerías (...), 30 compañías de seguro, 15 de maquinaria agrícola e industrial, motores, equipos, autos, accesorios y repuestos, más seis empresas de exportación, importación y distribución de tabaco, 11 hoteles, casinos, bares y cafeterías (Rojas 111-112).

Del mismo modo, el 14 de octubre de ese mismo año se aprobó la Ley de reforma Urbana, lo que garantizaba, principalmente, era “el derecho de toda familia a una vivienda decorosa”; de modo que esta sería otra manera de estatizar, en este caso, el sector inmobiliario, restringiendo a una vivienda por familia y convirtiendo a los arrendatarios en dueños. (Rojas 113).

Todo esto desencadenaría una cantidad de movimientos que entrarían a desarrollar una fuerte oposición, aunque el discurso de Fidel seguía convenciendo; uno de los fascinados por los ideales de la Cuba revolucionaria sería Jean-Paul Sartre, reconociéndolo en una visita a La Habana. “El 15 de abril de 1961, Fidel Castro proclamó definitivamente el <<carácter socialista>> de la Revolución” (Rojas 118).

Una de las cosas más admiradas por todo el mundo, fueron las políticas educativas, sobre todo para liberar a Cuba del analfabetismo; con una campaña que empezaría en 1961, a pesar de que poseía uno de los índices más bajos de América Latina, le dio la oportunidad de estudiar a una gran cantidad de gente. Lo que se reflejó, al contar en las escuelas entre los años de 1960-1961, con 1' 338 992 de alumnos, frente a los cerca de 770 000 en 1958; con una mayor concentración de analfabetos en las zonas campesinas, el gobierno movilizó a trescientas mil personas –encargadas de enseñarles a leer y escribir–, más o menos un profesor para cada tres o cuatro iletrados. De modo que en un año estos jóvenes maestros lograron su propósito con cerca de 270 000 personas, dejando solo el 3.9 % de la población analfabeta, entre los que se encontraban gente que no hablaba español; con estos resultados, “en la Plaza de la Revolución, el 22 de diciembre de 1961, Fidel Castro declaró a Cuba <<territorio libre de analfabetismo>>” (Rojas 122).

A medida que todo esto sucedía, se iba desarrollando la infancia y la juventud de Pedro Juan Gutiérrez, creciendo en la efervescencia de estos cambios, viendo cómo –de la noche a la mañana– la empresa de helados de su padre también pasó a poder del estado y se quedaron sin nada; sin embargo, lo que nunca dejó de hacer fue leer, saciar su hambre con los libros, metido en bibliotecas en búsqueda de razones para matar las horas de aburrimiento. Al mismo tiempo en que la revolución se radicalizaba, el escritor iba haciendo de todo esto un lugar en su memoria para recrear y reconfigurar lo que más adelante lo veríamos envuelto en las tapas de sus libros.

Entre crisis de idas y vueltas con Estados Unidos, el rompimiento de relaciones con otros países de Latinoamérica, disputas de poder entre su propio bloque, encarcelamientos y fusilamientos a desertores, transcurrían los años, se agravaba la economía, se condensaba el hambre en Cuba.

En los años setenta, el gobierno cubano respaldó guerrillas urbanas como las de los montoneros argentinos y los tupamaros uruguayos y, sobre todo, movimientos armados centroamericanos en Nicaragua y El Salvador. Pero en esos años, La Habana también comenzó a restablecer relaciones diplomáticas con gobiernos de izquierda o derecha en América Latina, como el Perú de Velasco Alvarado, el Chile de Salvador Allende, la Venezuela de Carlos Andrés Pérez y Rafael Caldera, la Colombia de Alfonso López Michelsen, Panamá en tiempos de Omar Torrijos o la propia dictadura militar argentina (Rojas 146).

Los años posteriores (entre 1967 y 1971) serían los más duros y complicados, con aplicaciones severas y rompimientos de relaciones con muchos países, mientras seguía el control del estado sobre las prácticas sociales y económicas del país. La nacionalización llegó a todos los rincones, incluyendo los pequeños negocios de venta de comida callejera, así como lavanderías, sastrerías, zapaterías, arreglos de equipos eléctricos. De la misma forma se dio el encarcelamiento y exilio de escritores por su condición de homosexuales o disidentes al régimen, como el caso de Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante; se propició una gran segregación de gente denominada como “enfermitos”, “parásitos sociales”, “antisociales”, “desviados”, entre los que se encontraban también los religiosos, opositores, fanáticos de la música estadounidense, disidentes, o los que solicitaban salir del país.

Además de esto, se produjo su mayor aislamiento dentro de la región debido a que diseñó y propició algunas guerrillas en América Latina, se enemistó con China y produjo la reducción del comercio, así como la disminución del suministro petrolero por parte del gobierno soviético, causado por una fractura diplomática.

Sin embargo, lo valioso fue que jamás se olvidó de la parte cultural, del arte y la literatura, a pesar de las restricciones y la censura previa; aunque algunas ya existían, pasaron a poder del estado para poder decidir sobre sus pautas, como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Cinemateca de Cuba, Casa de las Américas (creada casi desde los primeros años de la revolución en el poder, logrando sostener una editorial fundamental y su importante revista), el Consejo Nacional de Cultura, el Ballet Nacional de Cuba, el Instituto Superior de Arte, así como continuó con la creación de escuelas de arte. Con respecto a la música dejó que los sonidos populares como el son, la rumba, el mambo, entre otros, se fusionaran con el

rock, el blues y el jazz; aunque la música que iba más a tono con la revolución fue la llamada Nueva Trova, encabezada por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola. El cine también tuvo un espacio enorme con la creación del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), junto con el Congreso Nacional de Educación y Cultura, el Ministerio de Cultura, el Instituto Cubano del Libro. A pesar de sus carencias económicas, “la industria cultural cubana creció a niveles desconocidos en la historia de la isla, llegando a competir con las grandes capitales de libros en América Latina, como la Ciudad de México y Buenos Aires” (Rojas 169).

Y como todo no podía ser perfecto, en uno de los episodios migratorios más altos que se dio a inicio de los años ochenta con la salida de cubanos que superaba a las ciento veinticinco mil personas, aprovechan para dejar el país algunos intelectuales de gran relevancia; entre ellos se encontraron Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Antonio Benítez Rojo, estableciéndose entre Estados Unidos y Europa. Y aunque en Cuba se quedaron otros grandes como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, la fractura en el campo literario fue notoria y evidente.

El 2 de diciembre de 1976, en una elección unipartidista y una cámara monopolizada que seguía controlada por el Estado, se elige a Fidel Castro como nuevo presidente, con una aplastante mayoría, quedándose más de treinta años en el poder. Así, sería a él a quien le tocaría estar al frente de una de las crisis más fuertes y dolorosas que viviría Cuba en los años noventa al caer el Muro de Berlín, logrando desaparecer a todos los países socialistas –con los que la isla tenía fuertes vínculos–, además de las políticas inflexibles de los gobiernos estadounidenses, “promovidas por las cada vez más poderosas élites cubanoamericanas en Estados Unidos, interesadas en aislar al gobierno de Fidel Castro de la comunidad

internacional, para obligarlo a abrirse o a colapsar” (Rojas 187). De tal manera que Cuba casi caerá en el aislamiento total porque se queda sin el apoyo de gobiernos latinos, originando que la escasez y el hambre se prolonguen durante muchos años hasta finales de los noventas cuando Hugo Chávez llega a la presidencia de Venezuela, logrando abastecer a la isla de petróleo y algunos insumos, lo que le permitirá conseguir un levantamiento leve en la energía. De igual manera intenta retomar relaciones con Rusia, resultando que Vladimir Putin visite Cuba en el año 2000.

En el 2006 Fidel Castro se retira del mando, temporalmente, por una enfermedad intestinal y será hasta el 24 de febrero que deja definitiva y formalmente el poder en manos de su hermano Raúl Castro. Bajo la administración de este último se daría el mayor acercamiento con Estados Unidos, logrando restablecer formalmente relaciones el 17 de diciembre de 2014, bajo la presidencia de Barack Obama, aunque el embargo y la cárcel de Guantánamo aún continúan.

Al concluir su primer período de 2008 a 2013, Castro vuelve a ser elegido y en el discurso de inicio a su segundo mandato, asegura que en febrero de 2018 se retirará definitivamente del cargo y promoverá la no reelección al finalizar los dos ciclos presidenciales.

Aunque los sucesos no se dieron exactamente en las fechas establecidas, el 19 de abril de 2018, Miguel Díaz-Canel asume la presidencia de Cuba, siendo el primero en hacerlo, nacido después de la llegada de la Revolución Cubana.

Este recorrido bastante extenso es un intento por aproximarnos a la narrativa del escritor cubano, en la que podremos encontrar, a través de sus páginas, a la historia de la



revolución cubana contada desde ese adulto que mira a través de la ventana del niño que fue, de las sensaciones provocadas en ese ir y venir de una historia que se desgajaba poco a poco en medio del calor y la incertidumbre

Ya se preguntó Hayden White, en su momento, refiriéndose al crítico literario Gene Bell-Villada acerca de los textos de escritores de la nueva literatura, “¿Acaso diría que tales trabajos no nos enseñan nada acerca de la historia real porque son ficciones? O que ¿siendo ficciones acerca de la historia, están desprovistos de tropismo y de discursividad? ¿Son las novelas menos verdaderas por ser ficcionales? ¿Son menos ficcionales por ser históricas? ¿Podría algún relato ser tan verdadero como esas novelas sin beneficiarse del tipo de tropos poético que se encuentran en las obras de Vargas Llosa, Carpentier, Donoso y Cortázar?” (White *El texto histórico*165).

Sin embargo, lo que quiero mostrar es que más allá del término “real” o “realidad”, lo que importa es la verosimilitud que se encuentra en los hechos literarios y que nada debe entorpecerse ni juzgarse por lo de afuera. Porque si contar “la realidad” es otra forma de hacer literatura, pues eso no debe ser un señalamiento negativo sino una manera distinta de narrar por parte de escritores como Pedro Juan Gutiérrez, que han estado atravesados, quizá un tanto más que la mayoría, por la historia de su país.

La literatura de cualquier autor muestra los signos de quien la escribe, evidencia su pensamiento, incluso su dificultad; sus letras son una especie de resistencia frente al horror, el dejar una prueba, de constatar que su memoria aún le guarda rezagos de un pasado que se vuelve presente a través de las lecturas.

Pero continuando con White nos explicará que el discurso histórico es un medio por el cual se producen interpretaciones acerca de un pasado escrito por el historiador. Una característica principal es la presunción de la existencia de ese pasado, tomando en cuenta que el hecho de escribir historias ya supone el conocerlo. Los objetos de estudio de ese pasado son los acontecimientos, las personas, las estructuras, los procesos, que han sido representados por un tipo de escritura histórica. De ahí la importancia del discurso literario, en cuanto a que se sirve de él para dar origen a ese texto escrito, dado que las interpretaciones surgen de diversas formas de manifestación, desde la secuencia cronológica de los hechos hasta las crónicas, pasando por la filosofía de la historia. Todo ello le otorga un “modo narrativo de representación...” (White *El texto histórico* 144).

Este discurso histórico está construido por un lenguaje, debido a que proviene de la historia –que es un artefacto verbal– y, en ese sentido, es un productor de conocimiento que tiene una estructura narrativa en la que implica un significado que lo enmarca tanto en la forma como en el contenido. Es entonces cuando este concepto se relaciona con la teoría literaria, esa escritura histórica que no es más que la composición que hace el historiador a la hora de escribir los hechos, o la denominada “operación de tramar” que es llevada a cabo por medio de técnicas más tropológicas que lógicas, como la de ser “representada en el orden de una crónica ... transformada por la trama en un relato con fases identificables de comienzo, nudo y fin y ... constituida como el tema de cualquier argumento formal ... para establecer su significado cognitivo, ético o estético, según el caso”. (White *El texto histórico* 155).

La historia no solo que acaece sino que se hace por quienes están en ambos lados, de modo que al momento de tramar los acontecimientos reales como un relato, ya se lo está

tropologizando; en consecuencia, no existen hechos puros sino acontecimientos presentados a través de descripciones, tomando en cuenta que los primeros ocurren, mientras los hechos se constituyen por medio de descripciones lingüísticas; en ese contexto nos dirá que la operación de la trama narrativa son ficciones, pero no en cuanto a que sea o constituya una mentira sino dentro de la idea de que es una forma, una estructura que tiene significados a través de esas representaciones del lenguaje, que parte de hechos que sí están en la realidad, donde el tipo de experiencia de la historia dependerá del discurso. Tal como lo explica Marc Augé cuando trata el tema de la vida como relato, mencionando que la ficción no debe ser malentendida como carente de verdad sino, siguiendo la línea analítica de Ricoeur, como “configuración narrativa”, la relación que cada uno de los seres tiene con “la imagen, con los demás, con el mundo y con la historia” (Augé 43).

En este punto radica la gran diferencia entre la teoría literaria y el discurso histórico, por el aspecto de inteligibilidad que tiene la narrativa, en cuanto a que hace entender esos hechos y equipara ambos discursos (histórico y literario).

La historia de Cuba y la historia de Pedro Juan es la misma, solo que contada de diferente manera, con hechos suprimidos o agregados, con personajes anónimos y que ahora aparecen envueltos en múltiples yos (autor, narrador y personaje). Su literatura se escribe desde él y su variedad de voces, desde la decadencia de una sociedad que a ratos moría y otros nacía, en la literatura, en las artes, en los espacios culturales que siempre se dieron modos para salir airosos; por eso será difícil separar al escritor de su contexto, por eso su literatura es audaz, costosa y hasta herética, con historias contadas desde ese otro lado, son una especie de reivindicación del silencio que tuvo que guardar por mucho tiempo, quizá...

Sus cuentos van enlazando las redes de los recuerdos que se transforman en personajes y se enmascaran en una ficción que sabe a realidad, “... podría suceder que la operación de la memoria no consiste únicamente en pasar de un recuerdo a otro, sino más bien en encontrar por medio de la reflexión todo un conjunto sistemático de recuerdos bien hilvanados entre ellos” (Halbwachs *Los marcos* 149).

En *Los marcos de la memoria*, el sociólogo francés desarrollará el concepto de marco, un elemento fundamental para poder comprender cómo se construyen las memorias (individual, colectiva, histórica), puesto que son aquellas variables fundamentales que se producen al interior de un colectivo, sea un grupo religioso, político, familiar, social. Y nos dirá que los marcos son aquellas referencias o categorías dentro de un conjunto que permite determinar una cultura, sus intereses, pensamientos, experiencias, identificando una identidad. Así también se encuentran aquellos medios sociales que posibilitan ese proceso de rememoración, establecido fundamentalmente por el lenguaje, el tiempo y el espacio. Estos últimos se desempeñan como un integrador, permitiendo que se desplieguen las memorias, dentro de las que se encuentran los recuerdos, dejando en claro que “reproducir no es reencontrar: es, más bien reconstruir” (Halbwachs *Los marcos* 115).

La experiencia de narrar que se da en Pedro Juan Gutiérrez se produce según sus acontecimientos, tomando como su marco social a su país y sus circunstancias; una literatura que se configura a través de la memoria, no intacta, sino seleccionada a base de criterios subjetivos y filtros porque es una decisión arbitraria, producto del ser humano. “En realidad, si es cierto que los recuerdos se presentan bajo forma de sistemas, es porque se encuentran asociados en el espíritu que ellos rememoran, y que los unos permiten reconstruir a los otros (Halbwachs *Los marcos* 173).

### 1.3 ¿En dónde y cómo se encuentran?

Las páginas sin tapas de la narrativa felisbertiana surgen en ese pequeño país que levantaba poco a poco su industria económica y literaria, reunidos en cafés dan origen a una de las producciones literarias más destacadas hasta el día de hoy.

Felisberto Hernández nace en Montevideo en 1902, el 20 de octubre. Su primera vocación –la de músico– la descubre a los seis años, luego de escuchar a Bernardo Campos, un pianista ciego. A los nueve tendrá su primera profesora de piano, la francesa Celina Moulié, quien aparecerá recreada como personaje de *El caballo perdido*. Posteriormente, en 1915, conocerá al otro protagonista de sus obras, Clemente Colling.

Debido a su precaria situación económica, muy temprano empieza a ganarse la vida como pianista, brindando acompañamiento musical en las salas de cine, principalmente, y dando clases de piano.

En 1922 se sumerge con su música, ofreciendo recitales, y será la compañía de Clemente Colling quien lo contratará para varias giras; más adelante presentará sus dos primeras composiciones musicales y ya con un reconocimiento importante como pianista, en 1927 brinda un concierto en el Teatro Albéniz de Montevideo. Antes de esto, publica su primera obra, *Fulano de tal* en 1925, libro financiado por su amigo José Rodríguez Riet; a partir de este año, podría decirse que, oficialmente, empieza a compaginar su carrera de concertista de piano con la de escritor.

El de 1926 será un año trascendental en la vida del escritor uruguayo, puesto que nacerá su primera hija, pero morirá su entrañable amigo Clemente Colling y empezará el

distanciamiento con su primera esposa, María Isabel Guerra. En 1928 continúa cosechando triunfos como pianista y ofrecerá su segundo recital en Montevideo; la *Casa del Arte* será el lugar donde recibirá grandes elogios, así como la esperanza de un excelente futuro musical.

*Fulano de tal* sería su primer libro con un formato un tanto *sui generis*, puesto que era muy pequeño, capaz de ser guardado en el bolsillo de un chaleco; después llega en 1929 *Libro sin tapas* –un libro que, literalmente, no tenía tapas–, también con la ayuda de otro amigo, Carlos Rocha; a partir de ahí fueron tres años de publicaciones seguidas: en 1930 nos ofrece *La cara de Ana*, una obra magistral, creada a base de las evocaciones de su infancia y con ella empieza a notarse ese hilo conductor que marca su obra, la fusión entre fantasía y memoria. Así terminará este primer período con *La envenenada* (1931), sin dejar de lado su música, después de que en 1932 conoce al rapsoda Yamandú Rodríguez, con quien al año siguiente harán una presentación en el *Teatro París* de Buenos Aires.

En 1942, nuevamente gracias al apoyo de sus amigos, saldrá a la luz una de sus obras más relevantes y conocidas, *Por lo tiempos de Clemente Colling*; la diferencia es que esta vez se lo hará por medio de una editorial comercial, ya no de provincia, con la ayuda de su amigo González Olaza –dueño de una librería en Montevideo y cuyo sello editorial obedecía a *González Panizza*–, apoyado gracias al financiamiento de Alfredo Cáceres y Luis Gil Salguero.

Al año siguiente se verá publicado *El caballo perdido* (1943), a diferencia de sus anteriores trabajos esta obra irá despertando el interés de la crítica y de los lectores; ante estos elogios, se llevará el *Premio del Salón municipal de Montevideo*.

Durante los años posteriores aparecerán algunos cuentos de Felisberto en diversas revistas y diarios argentinos, como *Papeles de Buenos Aires*, *Contrapunto* o *El Plata*; así como en un par de radios podrá interpretar piezas musicales, acompañadas de fragmentos de sus obras. Ya para entonces habrá conocido en Uruguay al francés Jules Supervielle, quien valoraría mucho su calidad literaria. Esta amistad sería fundamental en la vida del uruguayo, ya que, gracias al cargo de diplomático de Supervielle, lo ayudará a conseguir en 1946 una beca en París por dos años. De esta manera, Felisberto y su obra ingresarán en algunos círculos de la capital de Francia como *El club de París* y la *Universidad de La Sorbona*. Del mismo modo, llegará a Londres para ofrecer una conferencia y mientras eso ocurre, en 1947, se edita en Buenos Aires otra de sus obras más sonadas posteriormente, *Nadie encendía las lámparas*. En 1950 se publica *Las hortensias* por la Editorial Lumen, sin embargo –un año antes– este texto ya había aparecido en la revista uruguaya, *Escritura*.

Los inicios literarios de Felisberto Hernández fueron muy complicados, un escritor que no encajaba en los cánones ni en los estilos de la época; fueron muy pocos los intelectuales uruguayos que le otorgaron un valor en vida, como Carlos Vaz Ferreira –perteneciente a la *Generación del 900*–, aunque en principio renegó un poco de sus letras; luego lo haría un gran crítico de la literatura hispanoamericana, como Alberto Zum Felde, quien, incluso, llegó a colocarlo al mismo nivel de Jorge Luis Borges. Así como Ángel Rama, otorgándole un sitio importante al editar a través de *Arca* en 1960 *La casa inundada* y *El cocodrilo* en 1962; sin embargo, aún después de su muerte, el 13 de enero de 1964, Felisberto era un escritor desconocido.

No es si no gracias a una edición de *Las hortensias* que llega a manos de Tomás Eloy Martínez en Buenos Aires, quien luego haría una crítica muy positiva sobre esta obra para la

revista argentina *Primera plana*, lo que permite convertirla en un libro de gran circulación dentro de ese país; esto logrará que nuevamente Rama se interese por publicarlo, pero ahora el primer intento de las *Obras completas* del uruguayo (aunque resultarán siendo incompletas), logrando que llegue a un público más amplio.

A partir de ahí se buscará nuevamente la manera de reunir la totalidad de sus obras en la *Biblioteca Ayacucho* de Caracas; posteriormente será en Madrid donde se tratará de imprimir su prosa completa, editada por Siruela. Hasta que finalmente se entregarán sus *Obras completas*, a través de tres tomos, editados por primera vez en 1983 en México por la editorial Siglo XXI y que lleva hasta la actualidad no menos de seis reimpressiones.

Muchos dirán que la obra más leída y la que más reconocimiento le ha dado a Felisberto, posterior a su muerte, fue *Por los tiempos de Clemente Colling*, además de ser la consentida por la crítica. Lo cierto es que es una obra descomunal que, a pesar de ser una novela corta, le permite al escritor uruguayo dedicarse exclusivamente a la literatura; retratada a base de los recuerdos personales desde su niñez, en Montevideo, va a reconstruyendo a ese personaje marginal para convertirlo en un músico, junto al profesor de piano, Clemente Colling: ese hombre ciego, viejo y desprolijo, pero con un talento indiscutible para las teclas. De esta manera, Hernández nos sumergirá en una historia teñida desde lo autobiográfico, sí, pero trazada desde lo fantástico en un mundo misterioso y caótico como el que surge desde la memoria. “Entonces, los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las telas que han hecho en los rincones predilectos de la infancia” (Hernández *vol. I* 141).

Es, sin duda alguna, uno de sus escritos de gran trascendencia y considerado el más importante, a criterio de Juan Carlos Onetti, que no en vano se atrevió a sentenciarlo, pues esta supondrá un texto de gran composición literaria, haciendo que autor y personaje se



entrecruzan en el mismo plano; narrada a base de datos personales que le hacen guiños al lector, nos cuenta la historia dejando entrever el proceso de aprendizaje de un artista y su composición.

*El caballo perdido*, en cambio, a criterio de otros será la mejor obra de Felisberto, nuevamente elaborada desde el mundo infantil. Es un texto fascinante por la calidad de su construcción narrativa, desde la que podemos destacar diferentes tópicos, además de este, como el tema del doble, la identidad perdida, la imaginación, los recuerdos, la memoria, entre otros.

El escritor nos presenta la relación del niño con Celina, su profesora de piano, narrada desde el pasaje hasta la casa de la maestra; describe la vida y los hechos como un espectador, lo que permite volver a ver la realidad, pero de otra manera y desde esa nueva visión, que ya no es solo de forma rutinaria, de modo que crea una nueva obra. Por eso el carácter reminiscente y retrospectivo, pero a medida que avanza la historia nos damos cuenta de que el protagonista ya no es el mismo de antes porque los recuerdos que lo confrontaban tampoco son iguales cuando deja partir al olvido, es decir, al niño que fue y que se apegaba a los objetos, esos afectos de la memoria.

Es imposible no sentirnos identificados porque todos nosotros, en algún momento, dejamos ir al que fuimos para no quedarnos paralizados en el pasado. De esta forma, al igual que en *Por los tiempos de Clemente Colling*, podemos ver que esta obra es una apertura al mundo creador del autor, haciéndonos a nosotros, los lectores, también creadores de un nuevo texto en el proceso de lectura y asimilación.

Julio Cortázar, un admirador confeso de la narrativa felisbertiana, será uno de los primeros grandes escritores en reconocer la calidad literaria del uruguayo; incluso fue el encargado de escribir el prólogo a la edición de 1975 de *Las hortensias*, en la que dirá del autor que posee una “realidad total que no sólo contiene lo verificable, sino que lo apuntala en el lomo del misterio” (Hernández *Las hortensias* 7).

Y será, también, gracias al argentino que Ítalo Calvino tenga la oportunidad de leer a Felisberto, fascinándose por completo de su prosa, lo que lo llevará a reeditar en 1974 *Nessuno ascendeva le lampade* (*Nadie encendía las lámparas*) en la editorial italiana Einaudi; en el prólogo a esta edición, Calvino asegurará del uruguayo que “es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un ‘irregular’ que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada página se nos presenta como inconfundible” (Hernández *Nessuno accendeva* 17).

Y es que Felisberto transgrede todas las normas del canon literario de la época, va en contra de cualquier orden de verosimilitud y le da una nueva disposición a su escritura ambivalente, fundada en la alteración del nivel verbal; como todo escritor que escribe en voz baja, el tiempo se encargó de otorgarle una importancia relevante póstuma, ya cuando las modas y los encasillamientos no lo hayan atado para otorgarle un lugar en la literatura hispanoamericana. Así como ya lo afirmó categóricamente Juan Carlos Onetti cuando dijo con total prolijidad que “Felisberto nunca fue ni será un escritor de mayorías” (Onetti 257).

Por las páginas de Felisberto se despliegan historias libres, abiertas a las intenciones de cada lector; detrás de sus letras se esconden sus múltiples identidades para, irónicamente, pretender mantenerse en el anonimato.

Si existe un rasgo notorio y principal en la literatura del uruguayo es su ruptura con las estructuras y los estilos marcados y desarrollados de la época; pero quizá todo ello se despliega a través de un factor importantísimo en sus textos que es el tema de la otredad como pieza clave de ese juego entre la identidad y el anonimato, entre el misterio y el descubrimiento, entre el “ser y no ser”.

Hay un Felisberto que se desdobra en el cuento “Las dos historias” (en *Nadie encendía las lámparas*) narradas en primera persona por un joven que ansía escribir una historia a base de sus recuerdos; hay otro que se nos presenta a través del discípulo de un profesor de piano ciego, en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Y también existe uno que se oculta en el “socio”, uno de sus personajes en *El caballo perdido*.

El personaje del pianista como el otro yo del escritor, el “socio” (en *El caballo perdido*) como personaje de sí mismo. Lo único lineal en su escritura es, en realidad, ese baile de máscaras que buscan develar el misterio de autor, narrador y personaje a través de la recreación de los recuerdos que no tienen ni principio ni fin y mucho menos un desenlace, sino que responden a ese deseo desenfrenado y extraordinario de escribirse y reescribirse a él mismo, de construir una memoria que nos ponga bajo sospecha de saber si es Felisberto Hernández o un “fulano de tal”.

No son los recuerdos lo que motiva a escribir a Felisberto, es la memoria el motivo de sus historias, plasmadas desde lo más profundo en su acto de escritura; quizá queda la huella de haber sido lector de Bergson, gracias a su profesor de filosofía, Carlos Vaz Ferreria (Monteleone 10). En sus textos no hay nada obvio, parece todo insuficiente, pero es esa misma incompletud la que se encarga de llenar los vacíos narrativos, así como el olvido que habita en cada una de nuestras memorias.

En Felisberto habita un vertiginoso sentido de la creación, donde prima lo absurdo como hilo conductor de sus memorias que se interrumpen por medio de la proliferación de angustias, de sensaciones incómodas, objetos minúsculos que se cuelan en la trama a través de episodios y digresiones que llevan a ninguna parte, pero que conducen a un único fin, mantenernos en el misterio del triple yo (autor, narrador y personaje). El afán por disfrazar a ese yo a través de sus múltiples identidades lo termina fragmentando con el propósito de conjeturar sobre un yo azaroso, enmascararlo en un personaje, y no develar su rostro (identidad) porque eso sería terminar con el misterio, ponerle fin al acto de recordar (escribir).

Sus cuentos poseen un ritmo narrativo otorgado por ese fluir literario de una falsa autobiografía que se yergue para crearse otra existencia a sí mismo; nos propone una estructura no lineal desarrollada a través de la memoria, la ficción presentada por medio del recuerdo y el misterio como único desenlace de sus historias.

De pronto aquí Felisberto es el menos histórico de los autores, por decirlo de alguna manera; sin embargo, sus cuentos llevan el peso de la historia, una historia de vida que más allá de analizar si es verdad o mentira cumple con lo que Manuel Alberca denomina el principio de vacilación, es decir, el hecho de sembrar la duda de saber si lo que ha ocurrido es verdadero o ficcional.

Y para ello se ha retomado aquí sus datos más importantes, no para contrarrestarlos ni encararlos sino para ver cómo, a través de ese juego entre imaginación y realidad, la vida se construye como relato.

Lo <<imaginario>> sobre cualquier representación narrativa es la ilusión de una conciencia centrada capaz de mirar al mundo, aprehender su estructura y procesos y representarlos para sí como dotados de la coherencia formal de la propia narratividad (White *El contenido* 54).

Por otra parte, Ramón Rafael de la Fuente Benavides, más conocido por el seudónimo de Martín Adán, nace en Lima el 27 de octubre de 1908; queda huérfano de padre a los seis años, de modo que la figura paterna que tuvo fue la de su abuelo Rafael Benavides.

Por el año de 1926, adopta el seudónimo de Martín Adán: Martín por una sugerencia de Estuardo Núñez, con relación al mono de la Teoría de las especies de Charles Darwin y Adán, recomendado por José Carlos Mariátegui, como una manera de unir la teoría darwiniana con la del Génesis de la biblia.

Se dice que recurrió a este nombre para que su familia, que era muy conservadora, no se enterase de su oficio literario y menos que publicaba en la revista *Amauta*, vinculada con la ideología de izquierda.

A los siete años se muda a una casa ubicada en el distrito de Barranco, barrio que será el escenario donde se desarrollará su obra más conocida, *La casa de cartón*, la cual empezó a escribir a los dieciséis años, durante su etapa final en el Colegio “Aleman”; su ciclo en este centro educativo comprendería los años que van desde 1916 a 1926, de donde salieron varios escritores e historiadores como Emilio Adolfo Westphalen, Estuardo Núñez (quien sería amigo de Martín Adán), Jorge Basadre, entre otros.

Estudió Letras y Derecho en la Universidad de San Marcos, la segunda carrera más por presión familiar que por vocación.

En medio de una agitación política, generada en Perú entre 1932 y 1935, la universidad tuvo que cerrar sus puertas; esto lo lleva a viajar a Arequipa con el fin de continuar sus estudios, así como logrará conseguir un puesto de trabajo en el Banco Agrario, donde conocería a otro de sus amigos, José Luis Bustamante y Rivero, quien llegaría a ser presidente de la república (1945-1948).

Además de los ya mencionados, varios de sus amigos fueron destacados personajes de la sociedad peruana, como José María Euguren y José Carlos Mariátegui; con Euguren lo uniría también su amor por la literatura, siendo por él quien conoció a Mariátegui, lo que lo llevaría a publicar sus primeros escritos en la famosa revista *Amauta*, hasta convertirse en un fiel colaborador de esta a partir de 1926, la cual sería el primer medio en mostrar fragmentos de lo que se convertiría, más adelante, en *La casa de cartón*.

Martín Adán estuvo atravesado por el alcoholismo, lo que lo orilló a pasar buena parte de su vida en el Hospital “Larco Herrera”, de la ciudad de Lima, ocasionando que esa vida bohemia -durante varios años- termine siendo más conocida que su obra.

Es cuando llega a Arequipa, en 1932, que el alcohol se le convierte en una adicción, desde ahí empezarían sus largos peregrinajes por las cantinas; sin embargo, dos años después regresa a Lima y se encuentra con una crisis económica terrible en su familia, lo que hace que deban vender las propiedades del abuelo. Todo esto lo hunde más en el alcohol, por lo que por voluntad propia se interna en este centro psiquiátrico por primera vez en 1937; aunque fue sometido a varios tratamientos terapéuticos y de desintoxicación, no pudo alejarse

por completo del alcohol. Quizá debido, también, a que las condiciones para su proceso médico eran muy flexibles, puesto que él podía salir y entrar del hospital sin autorización de nadie; sin embargo, estando ahí termina su tesis *De lo barroco en el Perú* (que luego se convertiría en una obra de consulta imprescindible para los estudiosos de la literatura peruana), obteniendo el grado de Doctor en Letras.

En 1945, cuando José Luis Bustamante y Rivero asume la presidencia de Perú le propone a Martín Adán –aun estando en el hospital psiquiátrico–, ser el encargado de elaborar sus discursos, hacerse cargo de sus escritos oficiales, pero el escritor rechaza la propuesta.

Martín Adán fue un poeta hermético, propio quizá de ese hombre solitario, pero poseedor de un ingenio impresionante con un particular lenguaje y extraordinario vocabulario; sus letras son de una estructura compleja, pero no por ello dejan de carecer de sentido y, mucho menos, de sensibilidad profunda. En 1946, gracias a *Travesía de extramares (sonetos a Chopin)* –publicada posteriormente, en 1950– gana el Premio Nacional de Poesía “José Santos Chocano”, lo que le permitió convertirse en un autor valorado por la crítica literaria, debido a su buena fama de poeta.

En 1961, luego de una década de ausencias, publica *Escrito a ciegas*; el segundo texto, de toda su obra, con tintes autobiográficos, puesto que es escrito a pedido de Celia Peschero, periodista de *La Nación* de Argentina y colaboradora de Jorge Luis Borges. Ella le escribe una carta solicitándole información sobre su vida, ya que estaba redactando un artículo sobre él, entonces Martín Adán le responde con ese poema; aunque algunos críticos sospecharán que ya lo tenía escrito, pero recordemos algunos de sus versos:

¿Quieres tú saber de mi vida?  
Yo sólo sé de mi paso,  
De mi peso,  
De mi tristeza y de mi zapato.  
¿Por qué preguntas quién soy,  
Adónde voy?... Porque sabes harto  
Lo del Poeta, el duro  
Y sensible volumen de ser mi humano,  
Que es un cuerpo y vocación,  
Sin embargo. (versos 1-9)

A esto le seguirán *La mano desasida, canto a Machu Picchu* (1964), *De lo barroco en el Perú* (1968), *Diario de poeta* (1975) –siendo este su último libro publicado–, entre otros; finalmente, en 1976 gana el *Premio Nacional de Cultura*. Y, aunque a partir de 1972 se publicó el primer intento de sus Obras completas, en 1980 sale de la imprenta su obra poética gracias al auspicio del Banco Continental; a pesar de que no volvió a escribir un libro, se lo podía leer constantemente, debido a que tenía una columna en el Diario *La República* de Perú.

*La Casa de Cartón*, su novela más conocida y creo que una de sus obras más famosas que leídas –publicada por primera vez en 1928–, será la única obra del autor que utilizaré para hacer esta tesis, debido a su proximidad con el tema de esta investigación.

La crítica la ha catalogado como una de las novelas vanguardistas más importantes de la literatura peruana, pero según el mismo autor esta no es una novela sino una serie de estampas o postales de su infancia en Barranco (un barrio de la ciudad de Lima); sin embargo,



hasta el día de hoy se sigue pretendiendo ubicar a esta obra dentro de una categoría, entre las que se disputa la de si es una novela poética o poesía en prosa.

La idea surge de una tarea enviada por su profesor de Gramática, es decir que este texto se constituye a partir de varios trabajos de composición, encargados por su maestro, en el que debía redactar anécdotas de su vida. Es un relato corto en el que no hay personajes, no hay diálogos, porque se despliega como un medio para describir una época, una ciudad, una vida; tiene fuertes tintes autobiográficos, como Barranco –el lugar donde el autor pasó sus vacaciones–, y así nos va dejando pistas como Ramón, el nombre del autor (el de pila) y del protagonista, desde el cual se recorren las páginas de este texto.

Ramón, el personaje-narrador que surge como álter ego (y a veces hasta rival) del autor, es el que nos permite ir entrando en este juego ambiguo y confuso entre fantasía y realidad, sumergiéndonos en una historia de amor, como telón de fondo, contada a partir de un narrador personaje, cuya visión es la de un niño que se convierte en adolescente.

En este contexto, Mirko Lauer, un literato peruano y quien escribió el segundo prólogo para *La casa de cartón*, editada por Casa de las Américas, citará en ese texto a Mario Vargas Llosa, quien veía a esta obra como “la defensa de una literatura no enfeudada a lo descriptivo, sino capaz de transmitir <<impresiones, sensaciones y emociones>>” (Adán 15).

La primera edición fue de un limitado tiraje, teniendo a Luis Alberto Sánchez, como encargado del prólogo y el colofón redactado por José Carlos Mariátegui. Ya en 1958 se realiza la segunda edición de esta obra, con una cantidad de volúmenes muy vasta que la permitió comercializarse ampliamente y llegó a manos de muchos intelectuales, generando

análisis importantes; de todos sus textos es quizá el menos complicado de interpretar, pero sigue siendo un enigma en cuanto a estructura y contenido.

El 29 de enero de 1985, después de atravesar una operación en la vista, estar hospitalizado por problemas renales, entre otras cosas, le llegó la muerte. Luego de su deceso, en el extranjero se volcaron a devorar su obra, aunque su propio país aún le tiene una deuda pendiente para leerlo como es debido, para lograr interpretarlo; porque más allá de ser un escritor muy querido, respetado, valorado, aún no se han permitido conocerlo ni entenderlo por completo. Mirko Lauer dirá sobre Martín Adán que “yo sospecho que tiene más seguidores que lectores ..., es un poeta no desentrañado” (Martínez 2013).

Martín Adán, como podemos notar, al igual que Pedro Juan Gutiérrez y Felisberto Hernández, tienen en común ese juego de identidades, que es más una especie de fiesta de disfraces desplegada a través de la memoria para envolvernos en recuerdos que se nos revelan, por lo general, desde ese adulto que recupera o finge recuperar la memoria infantil para presentarnos el entramado de sus novelas y elaborar desde ahí toda una serie de recursos ficcionales que parecen reales. “Recurre a las experiencias y a las imaginaciones corrientes del niño y, por aproximaciones, le abre así nuevos horizontes” (Halbwachs *Los marcos* 106).

Aunque a diferencia de los otros autores, de Adán tomaré únicamente *La casa de cartón* para desarrollar parte de este análisis, en general, la literatura del escritor peruano es un acto impetuoso originado por la necesidad de ese impostergable acto creativo. En esta novela no se describen hechos históricos, pero su personaje más importante es la historia en sí misma, a través de las experiencias de lo cotidiano que recrea un ambiente y mientras describe momentos y sensaciones nos sitúa en una época al ver cómo Perú se moderniza con la llegada del tranvía, símbolo del progreso y la comunicación: “Cada ruido choca con el aire

duro y es un golpe. Las tres de la tarde. Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino a Miraflores ...” (Adán 41).

Sin una reflexión explícita y sin documentar la historia de una sociedad, nos adentra en ella a través de inferencias, modos de vida, pistas.

A pesar de que en el siguiente capítulo me dedicaré a analizarla con mayor profundidad y amplitud, vale decir que esta narración nos invita a pensar la historia como algo que no es instrumental, no es lo que se usa para llegar al pasado, sino que nos propone comprender la memoria como un montaje de tiempos que no son históricos.

Pedro Juan Gutiérrez, por otro parte, siempre quiso ser escritor, lo supo desde siempre, por eso estudió periodismo, como él mismo asegura; su vida ha estado marcada por una historia nacional vista desde los ojos de todo el mundo, razón por la cual las páginas de sus libros no pueden desprenderse de esos matices históricos que pueblan las letras del escritor cubano.

La infancia de Pedro Juan Gutiérrez fue quizás demasiado intensa y cambiante. Sus padres, su hermano y él vivían viajando con frecuencia entre Pinar del Río -una ciudad fea, pobre e insípida, en la zona tabacalera por excelencia, al oeste de Cuba- y Matanzas, una ciudad portuaria, industrial, dinámica y atractiva, donde el dinero corría tanto como en La Habana (Gutiérrez, párr. 1).

Al cumplir los dieciocho años obtiene una beca para estudiar en la Escuela Nacional de las Artes, pero es obligado a cumplir con el servicio militar. Ingresará, entonces, a la Universidad de La Habana para graduarse como Licenciado en Comunicación social, lo que le permitió trabajar en radio y televisión, así como en las revistas *Bohemia* y *Habanera*. En esta primera duraría solo un mes, puesto que después de que *Trilogía sucia de La Habana* salga publicada en Barcelona, le costaría ser despedido de su empleo.

Y es que no es fácil para nadie atreverse a narrar desde el drama cubano, poniendo en escena una sociedad deslucida y desnuda, a través de la pluma de un virtuoso como Pedro Juan Gutiérrez.

Aunque siento que se lo lee más de lo que se lo interpreta y sus libros son más vendidos que leídos, hay que destacar que se ha hecho acreedor a unos cuantos galardones literarios, no tan rimbombantes ni fastuosos, pero muy bien merecidos como el Premio Alfonso García-Ramos de novela en el año 2000, gracias a *Animal tropical*; así como el Premio Narrativa Sur del Mundo, otorgado en el 2003 por *Carne de perro*.

A diferencia de Felisberto y Martín Adán, Pedro Juan jamás estuvo involucrado con escritores, ni en el mundo literario social; fue un lector empedernido, eso sí, pero en una sociedad que ni eso permitía, como lo contará en uno de sus libros, citando una carta enviada por las autoridades cubanas:

Llevas unos cuantos meses de vagabundo, paseando en tu bicicleta, cochino, pelú, con una mochila llena de libros, pasando por intelectualito loco, esnob y extravagante (...). ¿Quién te crees que eres? No queremos vagos en esta sociedad socialista. Estás

dando un mal ejemplo a otros jóvenes. O empiezas a trabajar o te metemos en una UMAP (Guitérrez *Fabián* 154).

Ya Pedro Juan sabía, más o menos, lo que eran los trabajos en las UMAP; en el servicio militar lo había hecho, cortar caña de sol a sol durante tres años consecutivos. Además de ser un lector voraz era un gran deportista, practicó la pesca, la natación, el kayak; le gustaba ir a la playa y sentarse a leer, coleccionar sellos.

Aparte de ayudar a su padre en la venta de helados, pasaba horas en la biblioteca, vendía cómics en la calle Magdalena, en el barrio de las putas, su casa se encontraba muy cerca, así que iba a deleitarse un poco; se ganaba la vida intercambiando caracoles y conchas con los marinos a cambio de cigarrillos, ropa, jabones. Y es que ya luego ni la venta de helados funcionaba porque en 1961 su padre perdió el negocio y las dos cuentas bancarias que tenía, después de que el gobierno nacionalizara todo; atravesó por períodos de hambre extremos, debido a la crisis de su país, trabajó en una fábrica enlatadora de carne de cerdo, lo que lo ayudó a sobrevivir y a no ser transferido a una UMAP, de modo que pudo seguir bebiendo ron y yendo a la playa. De aquí surge buena parte de su obra, como él mismo asegura:

Y es que todos utilizamos nuestras pesadillas, fobias, miedos, miedos, aversiones y terrores para producir nuestra obra. Lo cual es masoquista e híper machacante. Al menos en mi obra está presentes de manera continua. A veces los disfrazo y pongo a los personajes a templar entre ellos para que se diviertan un poquito con el sexo y no

se me agoten demasiado en medio de mi obsesión patológica fundamental que es el miedo a la pobreza total.

Estoy marcado desde la infancia por el fracaso económico de mi familia (y mi país). Y ese miedo a ser pobre, a no tener comida, a no tener nada, a tener que aguantar humillaciones de todo tipo, a vender el cuerpo de la mujer que vive conmigo para poder sobrevivir y yo tener que ser el chulo, simplemente. Esa huida constante de la pobreza me marca y se expresa en tantos caminos dentro de mis libros que a veces hasta yo me pierdo en el laberinto. Me joden los lectores que solo ven sexo en mis libros porque no entienden. Leen lo que quieren leer y no lo que yo quiero que lean, los muy cabrones. Les estoy hablando del horror de la pobreza, de lo humillante que es la miseria total, y los muy cabrones se regodean solo con los personajes quimbando y bebiendo ron y no comprenden nada más.

Y lo peor son los otros, los que solo ven política y creen que yo estoy contra fulanito y menganito. No estoy en contra de nadie ni a favor de nadie. Estoy contra el proceso civilizatorio depredador de la humanidad que es una mierda (Gutiérrez *Diálogo con* 255-256).

Aproximadamente en 1980, luego de graduarse como periodista, empezó a publicar; sus primeros trabajos fueron con la poesía visual, participando en exposiciones dentro y fuera de su país, lo que en ese mismo año le permitiría ganar una mención por parte de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Hasta que en 1987 publica su primer libro, una crónica titulada *Vivir en el espacio*; sin embargo, no sería sino hasta *Trilogía sucia de La Habana* (1998) que empieza a tener una presencia importante dentro del mundo literario, gracias a que es rechazada por una editorial cubana, continúa su lucha por ser un escritor y llega a Anagrama, que será la que le abrirá las puertas, logrando que Pedro Juan Gutiérrez pueda ser leído en muchos países fuera de la isla.

Aunque antes ya había publicado, en el mismo país, *Cuentos de La Habana vieja* (1997) por Ediciones Olalla, su reconocimiento internacional llegó a través *Trilogía...* Esta obra es una especie de denuncia social, pero sin desprenderse de sí mismo, narrando a través de sus recuerdos las miserias de su país, esa fuerza por sacar y plasmar, a través de las letras, los recuerdos cargados de hambre y de impotencia entre esa lucha por sobrevivir en un momento histórico muy duro.

Por medio de Pedro Juan, su protagonista, esta historia se divide en tres cuentos que logran relatar con dureza y de manera cruda una sociedad aislada que se percibe amarga por lo que pudo y no pudo ser; la idea de ese carácter transpersonal, ese vivir a través del personaje, es lo que da forma al concepto de complementariedad y lo recoge Gutiérrez para construir la identidad de los diversos yos. Es la conquista de la subjetividad mediante un personaje ficticio que habla de él y –a veces– como él, de modo que estas historias nos llevarán por una introspección que obliga a su narrador a descubrirse y reconocerse en su propia voz; contadas, no desde la nostalgia o la amargura de lo que no hay sino del dinamismo de cómo vivir la crueldad al son de la música, con una botella de ron y mucho sexo.

El autor ha contado en innumerables ocasiones que escribe estos libros en un período muy duro para su país, cuando cae el Muro de Berlín y termina el vínculo con todos los países

socialistas que dejan de existir luego de este evento; empieza a componer los cuentos de *Trilogía...* en el año de 1994, cuando el hambre y la miseria azotaban Cuba fuertemente, lo que se prolongaría por muchos años posteriores, siendo la escritura su mejor salida, pero creando un personaje complicado, muy parecido a él. Ya luego no se separará de Pedro Juan, su eterno protagonista, quien rondará muchas páginas de sus libros.

Pedro Juan Gutiérrez nos invita a leer despojándonos de nuestros prejuicios, incluso de nuestros miedos, para dejarnos atravesar por esa libertad de su imaginación, con la sombra de sus recuerdos sí, pero con una polisemia creativa indiscutible. Nos demuestra que no puede existir una lectura profunda sin que implique una transformación interior del lector, incluso del mismo autor y sus personajes, recurriendo a esa voluntad muy clara de confundir al leyente, de modo que no sepa qué es realidad y qué es ficción. Y es ahí cuando se da una apertura a su mundo recordado, imaginado, creado y recreado.

A esta trilogía de cuentos le seguirán *El Rey de La Habana* (1999), un libro de poesía llamado *Melancolía de los leones* (2000), *Animal tropical* (2001), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente: Memorias del hijo del heladero* (2006), *Diálogo con mi sombra* (2013), *Viejo loco* (2014), *Fabián y el caos* (2015), entre otras obras. Y es que su narrativa es extensa, vasta y abrumadora, como él, como su estilo.

*El nido de la serpiente: Memorias del hijo del heladero* es una especie de diario, poseedor de un ritmo vertiginoso, sumergiéndonos en ese caos de la Cuba efervescente, confusa y ahogada en el miedo y el desconcierto; nos relata la historia de un país, a través de un niño que se convierte en adolescente, que mira y es mirado desde esa sociedad rampante que no le deja más salida que resguardarse en los libros, la playa y el sexo. “De niño y



adolescente me refugiaba en la Biblioteca pública de Matanzas para escapar de la suciedad y el ruido. Ahora hacía lo mismo” (Gutiérrez *El nido* 188).

Una obra que le permitiría hacerse acreedor a un premio internacional, como es Le Prix des Amériques insulaires en el año 2013.

Este libro, al igual que *La casa de cartón* de Martín Adán y *El caballo perdido* de Felisberto, es la narración de una vida cotidiana, pero en este caso con el trasfondo de la Revolución cubana de los años sesenta; otra vez contada por Pedro Juan, un niño que ve cómo se deshace el negocio de venta de helados de sus padres, cuando el gobierno nacionaliza todo, y un adolescente que espera ingresar al Servicio militar obligatorio para cortar caña bajo un sol canicular. Asimismo, nos mantiene en esa encrucijada por saber qué es lo que tenemos ante nuestros ojos, porque no es una novela ni una autobiografía ni mucho menos –aunque lo diga en el título– unas memorias. Por momentos puede parecer una crónica de un periodista muy fino como el autor, pero está narrada hasta casi la mitad con un estilo de monólogo interior, de un rebelde que pretende transgredir un sistema opresivo a través del sexo: lo único que podía practicar en libertad.

El libro inicia con un aviso muy importante (o quizá no) en la primera página, antes de dar rienda suelta a la narración: “**Advertencia del autor:** Esta novela es una obra de ficción. Todos los sucesos y personajes son imaginarios. P. J. G” (Gutiérrez *El nido* 9). Y ya en el primer capítulo será contundente al afirmar: “Yo quería ser alguien en la vida y no pasármela vendiendo helados. Pensé que la solución podía ser aprender algún oficio. Algo que sirviera para engatusar a la gente” (Gutiérrez *El nido* 11).

De esta forma arranca una historia que puede percibirse como desgarradora, atravesada por el amor, también, como en *La casa de cartón* y *El caballo perdido*; pero es más una búsqueda por darle un sentido a su vida, en medio de la pobreza, y que hay que seguirla con mucha atención porque no es el relato de unas aventuras picarescas sino de cómo se va construyendo un aprendizaje en medio de libros, de la historia oficial y de la otra que solo saben quienes la viven. Un relato narrado, como otros ejemplos anteriores, desde el presente del adulto, que rebusca y recurre a los recuerdos de un niño. “La mente del niño tiene sus marcos, sus hábitos, sus experiencias, que no son los del adulto, pero sin los cuales no comprendería lo que lee, no comprendería, al menos, lo que puede ser vinculado a lo que conoce” (Halbwachs *Los marcos* 110).

Casi por la misma vía va *Fabián y el caos*, una novela que estuvo pensándola durante veintiún años desde febrero de 1991. En una visita a Uruguay, Pedro Juan Gutiérrez conversará con un periodista para *Televisión Nacional* y reconocerá que este “es un libro muy fuerte, muy autobiográfico, sucedió realmente lo que yo cuento ahí, un poco novelado, lo suavicé un poco para poderlo escribir, en la realidad fue mucho más fuerte”. Y es que esta obra -al igual que otras mencionadas aquí- no ha podido aún ser encasillada por la crítica, la han catalogado como una novela autobiográfica, biografía novelada y hasta novela histórica, pero lo cierto es que es un texto magistral, narrado a dos voces: Pedro Juan (sí, nuevamente él) y Fabián, para hacernos un recorrido por el país isleño cuando llega a manos de la Revolución cubana, repasando brevemente los años anteriores a este período, previo a que ambos personajes lleguen al mundo y un pequeño lapso de su niñez bajo el régimen de Batista.

Pedro Juan y Fabián viven en el mismo lugar, pero el uno se contrapone al otro: el primero es un gran deportista, un atleta con un físico envidiable, aguerrido, lector voraz, consumidor de alcohol y mujeriego; mientras que el segundo es todo lo contrario, un chico delgado, tímido, aturdido, a ratos amargado, pianista y homosexual. Nuevamente narrada desde esa prosa directa, característica del autor, nos presenta cómo se entrecruzan los destinos de ambos personajes tan disímiles, pero que buscan lo mismo: un refugio a la soledad, al miedo a ser juzgados por marginales; el sexo como remplazante de una ternura inexistente o para no darnos cuenta de la miseria, de los sueños incumplidos o de los deseos que jamás se harán realidad y de una amistad diferente, no romántica ni idealista sino dolorosa y cruel como la vida en Cuba.

Una historia construida, también, con tintes autobiográficos, referencias a *El nido de la serpiente*, pero con un manejo extraordinario de datos históricos, transformándolos en una especie de elementos de una puesta en escena; es una ficción novelesca al ritmo de caos, dolor, angustia, desenfreno, excitación desbordante. Siento, a veces, que quiere armar la propia historia de su país y de su gente, a su modo y con su propia sinfonía. “La humanidad está sentada sobre un trono de sangre y dolor. La historia verdadera nunca se puede conocer a fondo porque siempre hay demasiadas manos manipulando, ocultando, tergiversando los hechos y sobre todo las huellas que dejan los acontecimientos” (Gutiérrez Fabián 54). Y es que los espacios dotan de historias, precisamente, porque son portadores de memorias, contenedores de recuerdos.

Es una novela compuesta desde la memoria de un individuo (Pedro Juan), desde la memoria de un fracaso (la ilusión de una revolución), porque la memoria de Pedro Juan se construye de esa memoria histórica colectiva.

Otro de sus grandes libros es *Diálogo con mi sombra* que no pretende ser una autobiografía porque no lo cuenta todo y porque siempre nos quedará la duda de si lo que dice es verdad, es más una historia de su poética, de cómo se desarrolla el oficio de escritor; nos habla de sus referentes culturales, de los libros que lo marcaron, de sus pasatiempos, de sus escritores favoritos, sus constantes alusiones a Alejo Carpentier, reconociéndolo como una de sus influencias literarias junto a Julio Cortázar.

En este diálogo, entre autor y personaje –otra vez aparece Pedro Juan, pero ahora como entrevistador–, nos muestra un fragmento de su vida, entre orgullos y vergüenzas. Nos esboza a Pedro Juan Gutiérrez, el escritor -con sus delirios-, que se desdobra en Pedro Juan - el personaje entrevistador- para revelarnos cómo improvisó para lograr sobrevivir a cada día. Ese que no quiere olvidar nunca de dónde viene, aunque eso sepa a dolor.

El estilo literario de Pedro Juan Gutiérrez

nos permite distinguir entre un discurso histórico que narra y un discurso que narrativiza, entre un discurso que adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo relata y un discurso que finge hacer hablar al propio mundo y hablar como relato (White *El contenido* 18).

Lo que finalmente importa en la literatura del cubano no es propiamente la historia real de lo que sucedió sino la relación que él hace con su pasado adaptándolo al presente. Es la historia mediada por una memoria para aferrarse a una identidad. Y si hay una identidad hay un lugar, un lugar que no pretende dejar ir porque ya muchas veces sintió que él se iría a

través del hambre y la desesperación; por eso escribe de esta forma, para no dejar ir su historia y lo que ha aprehendido de la historia “oficial”. Lo que lo marcó es lo que termina por narrar. Y si entre ese relato narrativo pretende denunciar o no, a fin de cuentas, no es lo que va a importar en la escena literaria; ya Hayden White dejó abierta la pregunta: “¿Podemos alguna vez narrar sin moralizar?” (White *El contenido* 39).

La historia como un medio que nos invita a pensar y reformular su uso, puede ser -en ciertos casos- tanto un documento como un objeto, pero no está supeditada a un fin exclusivo sino que nos sirve como aproximación a algo; nos invita a hacer una relación entre la imaginación y el montaje de recuerdos, más que como una realidad incuestionable, como aquello que se construye a través de relaciones.

La historia como experiencia que está enraizada en lo colectivo, por medio de ciertas formas del uso del lenguaje, una experiencia plena que permita construir una experiencia con el mundo en términos de acercamiento.

Para los tres el tema de la memoria es imprescindible, pero asimismo, es diferente su tratamiento, como lo abordaremos en el siguiente capítulo; sin embargo, ese es su punto de encuentro, aunque los dos primeros autores pertenezcan a la época de las vanguardias, Pedro Juan Gutiérrez se une a ellos por tomar a la memoria con el motor de su pluma. Para los tres, esta es el engranaje principal de su narrativa, porque la memoria no solo se trata con fines de repercusión política porque el punto de encuentro aquí es la literatura y la memoria se la estudia, no como la necesidad de reivindicar un pasado solamente, sino como la conformación de mundos posibles, no como verdad o mentira sino por es continuidad literaria entre la configuración espacio – temporal.

En estos tres autores, la memoria es entendida como identidad nominal entre el autor y el personaje, están sostenidas principalmente por estrategias metaficcionales; siendo este uno de los elementos importantes de la autoficción, así como la función del hipertexto y el hipotexto, desde donde se nutre su metadiscursividad.

En ese sentido, entonces, la idea de incluir a Pedro Juan Gutiérrez junto a Felisberto Hernández y Martín Adán será la determinación de los parámetros teóricos para reconocer y categorizar a las narrativas de la memoria como una estrategia literaria, conociendo e identificando quién deja las huellas que construyen al autor y quién escribe detrás de ese texto; así como, también, identificar cómo se construye este tipo de relatos y cuáles son los rasgos que la identifican, para no confundirla con autobiografía o biografía novelada.

Por eso se incluye aquí a Pedro Juan Gutiérrez, quien ha escrito desde y sobre la memoria, los recuerdos, la libertad de pensamiento, que permiten explorar lugares; así como antagonismos y conflictos humanos plasmados desde la profundidad del ser, de los sentidos, de la razón y la consciencia.

## Capítulo 2

### La memoria como configuración narrativa

De la memoria puedo imaginar las interminables apuestas  
y sus mañas de vieja tramposa  
puedo no pensar en que distribuye los signos  
de ese futuro tangible y ajeno.

(Paco Urondo)

#### 2.1 La memoria como trama

La memoria es esa especie de baúl de recuerdos y olvidos, pero al mismo tiempo la caja de resonancia de un pasado. Es por esto, quizá, que nos aferramos a ella como a la vida, que buscamos formas de retenerla, ya sea en las letras: diarios, autobiografías, novelas, o en los objetos: monumentos, museos.

Hemos llegado a un momento en el que estudiar a la memoria y sus distintas plataformas en las que se manifiesta llega a ser el objetivo principal, porque si queremos saber más sobre ella hay que analizarla desde dónde y cómo surge y en qué espacios ha estado presente; no por nada está siendo la protagonista de las manifestaciones artísticas y sociales y de una nueva incursión en la academia.

Desde los géneros, considerados canónicos, como la biografía y autobiografía –que derivó a subdivisiones como los diarios íntimos, memorias, correspondencias, crónicas–, la

memoria también ha sido parte de los estudios literarios. Ese afán por querer delimitar el terreno de la realidad y la ficción, de marcar diferencias entre verdad y verosimilitud, ha hecho que la memoria se cuele por las intersecciones del arte y lo social.

En la literatura podemos encontrar mucho sobre este aspecto, pero, ¿qué implica el narrar desde la memoria?, ¿qué involucra construir una historia desde la memoria infantil? Muchas cosas, empezando por ese deseo de querer ir en contra de la historia institucional, esa historia episódica en la que se va del presente al pasado y se estanca en ese último.

En este caso, los autores aquí presentados trabajan la memoria no como un deseo de escribir sobre lo que pasa, sino como un autodescubrimiento, una exploración interna a sí mismos y una búsqueda por una identidad individual y colectiva; el recuerdo como un autodescubrimiento, pero para lograrlo está el olvido, como una técnica de acceso a lo nuevo, a la verdadera creación humana.

Inicio este capítulo con la finalidad de ir desentramando de qué está compuesta la memoria y cuáles son los elementos que de ella hay en la literatura y ayudan a configurar un texto narrativo. Los datos que ofrecí en el capítulo anterior servirán como nexo en esta nueva construcción narrativa, sobre todo en el segundo apartado que mezcla la historia con la memoria; sin embargo, en cualquier caso, sus narraciones llevan esa carga de la historia, del mundo en el que habitaron sus autores, pero con una selección arbitraria que lo permite el lenguaje literario. “El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular” (White *Metahistoria* 18).



Si en el capítulo anterior se incluyeron datos para reflexionar sobre la historia como una construcción narrativa, lo mismo sucede con la memoria que -de cierta forma- es un elemento para las narrativas históricas. En términos de Ricoeur, la memoria no es una copia fiel del pasado, no debe entenderse como la imagen de un recuerdo sino como la presencia de la imagen como huella dentro del recuerdo; es una especie de construcción que pretende evitar el olvido, pero paradójicamente no puede formarse una memoria sin olvido, porque los recuerdos se desprenden de un olvido. Por lo tanto, existe una especie de necesidad simbólica para rescatar vidas y acontecimientos.

En *La casa de cartón* no se pretende demostrar que la vida es un conjunto de situaciones que se desarrollan a nuestro alrededor ni mucho menos que es la suma de experiencias a las que nos enfrentamos cada día, sino la totalidad de acontecimientos que experimentamos para movernos dentro de un mundo desde siempre; porque la experiencia de ese mundo no está fuera de la historia ni de la vida sino que está descifrada desde una disposición afectiva y encarnada en interpretaciones cotidianas que se articulan por medio del lenguaje. Narrada desde la sensibilidad de un adolescente solitario, pero creada a través de la mirada de un autor que dispone la trama con humor y virtuosidad lingüística; de alguien que tiene, más que una necesidad, la exigencia de describir un mundo para experimentar esa realidad como una manera de responder y hacer frente a los recuerdos.

Lo que pretende Martín Adán es mostrar poéticamente, más allá de lo real y lo ficticio, ese mundo vertiginoso y disímil que se disparaba a su alrededor, dándole una organización estética a esa historia que surge a simple vista y que es la de lo posible. Como ya lo señalaba Aristóteles en su *Poética* al decir que la poesía es más importante que la historia, en cuanto a que la segunda se limita solamente a narrar lo ocurrido y los hechos concretos que

sucedieron; mientras que la poesía va mucho más lejos, al analizar abstractamente los caracteres de los personajes y los acontecimientos para narrar lo que podría ocurrir y componer las situaciones en tal o cual circunstancia.

Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; más la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía, acomodando los hombres a los hechos (Aristóteles 45).

Y eso es precisamente lo que busca el escritor peruano, la realidad como los sucesos de lo posible, porque para él es lo posible lo que le otorga esa realidad al mundo. Y la literatura es el medio ideal para la conservación de lo posible.

De modo que antes de adentrarnos en su obra, será importante hacer un breve recordatorio y recorrido de cómo surge el concepto de trama.

Es un tejido que consiste en el ordenamiento de las partes narrativas de una historia, es una especie de artificio de los hechos narrados, puesto que enriquece la experiencia de los eventos que esta convierte en historia. La trama es la que permite traer la historia a su plenitud y le otorga una autenticidad a esa historia que ya es, que preexiste, que puede ser dicha en diferentes formas y con distintos narradores; es lo que da paso a la narración que implica un discurso, un proceso de los acontecimientos que se mueve en dos aspectos: la sensibilidad

del narrador (sus sentimientos) y la distancia de la acción (narrador homo-hétero diegético), la confiabilidad del narrador.

Para Aristóteles, la trama *–mythos–* era la materia prima de la historia. Brian Richardson ha denominado a este término como el principio de causalidad, explicando que de la unión de esas partes y de su ordenamiento dependen la estructura coherente y lógica dentro de la historia. La función primordial de una trama es la gestión del suspenso que, a su vez, genera la atracción que nos conduce hacia cualquier narración bien construida.

Aunque más adelante se describa con mayor precisión cómo encajan la historia y la memoria en la narración literaria, lo que ahora podemos ver es cómo se enlazan recuerdo y olvido para formar un texto literario, alejándonos ya del viejo concepto de *mímesis* como copia de una realidad, sino como una reconstrucción, en el sentido que detalla Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*: “El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi cosas; inventa el *como-si*. En este sentido, el término aristotélico de *mímesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instauro la literalidad de la obra literaria” (Ricoeur *Tiempo I* 103).

Además del término de *mímesis* que proviene por la conexión con memoria, esta última nos lleva al enlace con la historia. La historia que está trazada en cada uno de los autores, la que veremos cómo estará muy ligada en la experiencia de sus procesos de vida, pero que eso no evita el “tramado”, tomando el término de Ricoeur que White adopta, haciendo referencia al acto de “tropologizar” que será fundamental para crear una nueva historia.

... toda narración no es simplemente un registro de <<lo que pasó>> en la transición de una situación a otra, sino una *redescripción* progresiva de las series de acontecimientos de manera que desmantelan una estructura codificada en cierto modo verbal, al principio, para justificar una recodificación de ésta en otro modo, al final. En esto consiste el <<medio>> de todas las narraciones (White *El texto* 137).

Pero empecemos con *La casa de cartón* que, como ya se dijo brevemente en el capítulo anterior, más que una novela, es una narración corta; llena de imágenes poéticas que nos describen, además de situaciones confusas, un espacio relatado por un narrador que nos muestra una vida con sus formas, sus pliegues, que caracterizan y redefinen una condición con la que se identifican todos los seres que habitan en él, porque “... todos nuestros recuerdos ... nos aferran a la certeza de nuestra identidad” (Augé 30).

“Ya ha principiado el invierno en Barranco”, empieza el narrador, “raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano” (Adán 21). Al inicio da la impresión de que nos fuera a contar una historia desde el invierno, como es característico en Martín Adán (esta intención de confundirnos), pero no, en un solo párrafo termina avisándonos que ha iniciado el verano, “y tú no quieres que sea verano, sino invierno de vacaciones, chiquito y débil, sin colegio y sin calor” (Adán 22).

Y es que así es *La casa de cartón*, una historia en la que todo es y no puede ser, con unos personajes extraños o confusos. Desde la segunda persona del singular el narrador nos describe a Ramón y su mundo y nos hace sospechar que son uno mismo, pero desdoblados; mientras recuerda el verano en Barranco nos sumerge en ese espacio habitado tanto por la

gente como por las cosas, que son los que le dan vida a esta temporada de intenso sol. Nos revela que el narrador posee el diario íntimo de Ramón, aunque no sabemos cómo, pero mientras nos lo confiesa, así comienza a describirnos la historia del protagonista:

No es hoy cuando pasamos por la plazuela de San Francisco; fue ayer cuando lo hicimos, en tanto que tú me decías que el crepúsculo te hacía daño a los ojos ... Yo tenía tus confidencias –siempre demasiado sinceras–; para que tú no hablaras, yo recordé en alta voz, una tarde remota que, como en el chascarrillo, era un gran huevo frito –un sol de oro brillante y en relieve, casi en la periferia de un cielo de porcelana acuoso y accidentado– una tarde nutritiva que manchaba de ocaso la cara hasta la nariz a los poetas glotones ... Una vieja anduvo por el malecón sin rumbo, y después, dramática, se fue por no sé dónde. Un automóvil encendió un faro, que reveló un cono de garúa. Nosotros sentimos frío en los párpados. Ayer... La calle Bass consuela ahora con sombras de alcoba, con olores botiqueros de eucalipto, con palabras médicas, con sus liños de árboles palúdicos. Y nadie hay que no seas tú o yo (Adán 24, 25).

Esa frase final, nos lleva a la sospecha de que el narrador y el personaje son uno mismo, o que en cada uno de ellos hay una parte del otro, una especie de desdoblamiento del que hablábamos anteriormente; así como esa búsqueda del yo en el otro, que se desarrollará el siguiente capítulo.

El relato –además de esa fuerte carga poética, con imágenes potentes, propias de un poeta del calibre de Adán– se nos presenta desde un tú que va a un yo, pero a un yo como otro, de modo que nos confunde hasta desplegar en un nosotros; sin embargo, cada pronombre tiene una identificación propia, es un “yo” que funge como el consolador de un “tú” que hace de taciturno, desbordando en un “nosotros” que se construye en un espacio: el atardecer en Barranco (el barrio del centro de Lima). Y es que esta es una obra que tiene ciertos tintes autobiográficos, como Barranco –el lugar donde el autor pasó sus vacaciones durante la infancia–, o Ramón, el primer nombre del autor y del protagonista.

Pero Barranco constituye ese “lugar de memoria”, del que nos habla Pierre Nora en su libro *Les lieux de mémoire*, siendo este un sitio muy característico de la capital peruana; el espacio de encuentro con la bohemia, la cultura, el atardecer y, por supuesto, con el verano. Porque la memoria, también, necesita materializarse, no le bastan solamente las palabras.

Según lo que plantea Nora, un lugar de memoria puede ser resignificado, reapropiado, porque son lugares en tensión y son sus características de ambigüedad las que lo hacen así: su aspecto simbólico, la materialidad, lo movible y que sea funcional, que sirva para algo.

Los lugares de la memoria son aquellos que están atravesados por la historia, mientras que los ambientes lo están por la memoria; lo que da como resultado un conjunto formado por una carga histórica y otra simbólica, independientemente de una realidad verdadera (para decirlo de alguna manera). En ese sentido, un lugar de memoria no se reduce únicamente a un sitio físico (monumentos) sino, también, a esas nociones simbólicas y abstractas, como los acontecimientos memorables. Lo esencial es la relación que surge entre memoria e historia, en tanto que una pertenece a la otra, generando una identidad (Nora 10-38).

Barranco es el pretexto, el medio por el cual el recuerdo y el olvido se encuentran y se desencuentran, a través de él se extrapolan una memoria espacial y temporal. La historia es la marca de la desaparición de la memoria, por eso hay que reconstruirla a través de Barranco, ese espacio para poder preservar una memoria porque esta “instala el recuerdo en lo sagrado” (Nora 21).

Ramón, el personaje-narrador, nos detalla sus amores desde el primero hasta el quinto: “Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras ... Mi segundo amor tenía quince años de edad ... Mi tercer amor tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas ... Mi cuarto amor fue Catita ... Mi quinto amor fue una muchacha sucia con quien pequé casi en la noche, casi en el mar” (Adán 31-32).

Cuando menciona a sus amores, a la única que no detalla nada más allá de su nombre es a Catita, seguramente porque será de quien se volverá a saber en la segunda parte y se ahondará un poco en lo que ella representó en el narrador.

Pero continúa adentrándonos en un mundo narrativo, armado desde las evocaciones de su personaje y, mientras recorre la ciudad, le otorga voz a los objetos, los caracteriza a base de referentes literarios, así como también le atribuye rasgos humanos: “Y el mar es un río de Salgari, o una orilla de Loti, o un barco fantástico de Verne ... El mar es un alma que tuvimos, que no sabemos dónde está, que apenas recordamos nuestra –un alma que siempre es otra en cada uno de los malecones” (Adán 40). Del mismo modo recrea un ambiente y mientras describe momentos y sensaciones, nos sitúa en una época en la que nos sumergimos en un espacio donde se leía a Verne, mientras -como ya señalamos en el capítulo anterior- a Perú le llega su etapa de modernización, gracias al tranvía:

Sol amplio, duro, firme, del acabar de febrero ... No huele a nada sino a calor, solamente, a calor –un sólido olor de aire máximamente dilatado– ... Una carreta se lleva en su chirriar y en su golpear toda la fiebre de un jirón de calles que se han recorrido –pesadillas, seres platanales, amarguras, sístoles y diástoles sordos ... Cada ruido choca con el aire duro y es un golpe. Las tres de la tarde. Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores (Adán 40, 41).

En *La casa de cartón* se puede notar aquello a lo que se refiere Paul Ricoeur cuando afirma que la memoria es el enigma de la representación del pasado, caracterizada por tres rasgos: presencia, ausencia y anterioridad. La presencia de la imagen como huella, la ausencia de la cosa y la anterioridad como distancia temporal, marcada a través del lenguaje en cuanto al uso de los tiempos verbales. El enigma es ese “haber sido” que la memoria alude, la presencia del pasado en el presente, como signo de una ausencia que ya no está, pero que es, todo ello gracias a la construcción del recuerdo por medio de imágenes.

Retornar al pasado es comprobar que algo sucedió, tener la certeza de la representación de esa huella, creer –de cierta forma– en la fidelidad de nuestra memoria (Ricoeur 17-79); mientras que para Marc Augé esta será una forma de olvido, puesto que retornará al pasado, olvidando el presente (66).

Luego de las extensas, pero dinámicas descripciones de Barranco y de su tiempo se llegará al final de la primera parte, dividida por unos *Poemas Underwood*; pero nuevamente vuelve a sumergirnos en la duda de qué pasa con Ramón, pues ya cuando está a punto de



terminar el verano el narrador nos dice que “Ramón en cambio, no volverá nunca” (Adán 50). Me arriesgo a pensar que este dato se presenta más como la metáfora del tiempo que no vuelve, así como la del niño que todos –en algún momento– dejamos ir para que llegue el adulto. Con esta frase citada termina el penúltimo párrafo y a continuación nos dice

Ahora sí que se acabó de veras el verano. El verano y el pretexto del verano, las muchachas de piernas alegres, los frailes ojerosos, los vocales de las Cortes de Justicia, el calor, las vacaciones” (Adán 51). Y termina este primer segmento sembrando en el lector la duda sobre la muerte de Ramón, “Y ahora ¿qué hacemos? ¿Morir?... Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea ... Di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo menos morir” (Adán 52).

Los “*Poemas Underwood*” –que servirán como el entremés entre la primera y la segunda parte, tomando en cuenta que esta división la hace el lector en función de la estructura, puesto que jamás se lo señala de alguna forma– no son gratuitos ni serán una línea divisoria; en ellos reflexionará acerca del binomio vida /muerte y recuerdo/olvido, pero dejará flotando la idea acerca de esa muerte simbólica de Ramón como la metáfora de la memoria como vehículo que va del pasado al presente y no al revés.

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante y no viven nada.

La muerte es solo un pensamiento, nada más, nada más...

Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento, un hombre que no ha pecado nunca.

Estoy sin pasado, con un futuro excesivo (Adán 56).

“Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos –cine, tranvía, etcétera–” (Adán 57). Y así da inicio la segunda parte de este relato breve, confirmándonos que el protagonista ha muerto; el narrador sigue hablando desde la segunda persona del singular, pero ante la ausencia de Ramón, ahora será a Catita a quien se dirigirá, o en quien se desdoblará. Y en medio de este juego de identidades, se construirá un nuevo espacio-temporal, mucho más abstracto, más lírico y subjetivo, que se llevará a cabo desde el interior de sus pensamientos,

... porque la vida de uno es un charco, pero la vida de los otros son caras que vienen a mirarse en él ... Y yo sé la locura de oponer la vida al destino, porque el destino no es sino el deseo que sentimos alternativamente de morir y de resucitar. El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto (Adán 64-65).

Estas últimas páginas serán el despliegue de las temporalidades, de la memoria de un individuo que pretende recordar para retener el tiempo, para continuar presente frente a él,

una vez que se ha demostrado que debe morir lo viejo para que nazca lo nuevo. Antes de retomar a Catita, nos recuerda que estamos en invierno y le declara su amor a Marina, “bañista de las ocho de la mañana”, como símbolo –quizá– de que luego este amor también deberá morir para que nazca otro:

El mar canta lejano como un coro que se acerca en la ópera. De pronto susurra en mis orejas como un vaso de ceda que pierde su gas. Un piano es toda la noche –pena antigua, cursi, a cuatro manos... Ahora te digo mi sentimiento:

\_Yo te amo porque tú no me amas ... Detrás de todas las muertes está el júbilo de reencontrarte en los paraísos terrenales ... Ámame, aunque mañana, al despertar, ya no me recuerdes. Ámame, la hora te lo exige. ¡Ay de quien no obedece al tiempo! ... Más allá de la noche, tus pensamientos escogen realidades para encarnarse. Y mi amor te sigue por la noche sin cielo de esta calle, como la memoria de un perro tuyo que hubiera muerto (Adán 58-60).

Nunca se vuelve a saber más sobre Marina, pasa página (literalmente) hasta llegar a Catita por medio de una carta. Mientras la muerte de Ramón, con una fuerte carga simbólica, será la que abrirá paso a un nuevo narrador, con un rol más participativo, nos demuestra que personaje y narrador, así como vida y muerte, recuerdo y olvido, son dos caras de una misma moneda. Lo que le sucede a Ramón es una especie de desdoblamiento del personaje al narrador, quien ahora será el encargado de cerrar este relato lleno de misterios, de huecos y vacíos, como cualquier narración construida desde la memoria.

Y es que la memoria no es solo la visión del pasado sino, según palabras de Ricoeur, una “autodesignación” de su propio sujeto, pero no se lleva a cabo sobre el individuo, sino que somos habilitados sobre la base del recuerdo de los otros, atribuimos la memoria de los otros sobre nosotros mismos. Lo que provoca que los relatos de recuerdos de los otros sean asumidos como nuestros es la atribución múltiple que desencadena en la memoria colectiva, puesto que nuestros recuerdos se entrecruzan, se entretajan y hasta pueden llegar a configurar relatos cruzados.

Ya en la segunda parte de *La casa de cartón*, después de recibir una carta de Catita, el gran amor de Ramón, que no sabemos con exactitud qué dice porque no la lee, sino que solo nos cuenta sus impresiones, el narrador revelará su amor por ella:

Tú cataste a Ramón, y él no te supo mal. Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de él de besarte en las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de todas las dichas que tenía Ramón ... Yo seré Ramón un mes, dos meses, todo el tiempo que tú puedas amar a Ramón. Pero no: Ramón ha muerto, y Ramón nunca tuvo la cara triste, y sobre todo, tú ya has catado a Ramón (Adán 63).

Este juego de palabras entre Catita y catar es muy ingenioso, propio de Adán, un escritor con una facilidad sorprendente para manejar el vocabulario; como suele suceder con las grandes obras, no dice mucho, pero insinúa de todo. Aunque lo sospechábamos, recién aquí nos confirma que Catita y Ramón sí tuvieron una relación, que no fue solo idílico sino

que ya la probó, según lo que asegura el narrador al usar la palabra catar. Aunque “ella era una breve catadora de mozos” (Adán 67), también dirá más adelante.

Y nos explicará, de manera subjetiva y casi subliminal, que la muerte (simbólica) de Ramón era la única forma de darle un poder al narrador para que termine de armar la historia, para que el lector pueda construirse esa imagen espacio-temporal en la que nos sumerge el relato; pero al mismo tiempo nos deja claro que no todo lo ha recordado, que la idea de desdoblarse era para que cada uno pusiera su cuota de recuerdo y olvido.

En la primera parte fue más la narración de los recuerdos de Ramón, las postales de su infancia a través de descripciones y evocaciones de lugares recorridos por el narrador; mientras en la segunda, ya sin Ramón, el narrador tuvo una función más protagónica y todo aquello que olvidó contar Ramón sobre Catita, lo hizo ahora él. El conflicto se centra en el ser humano y construye un mundo posible, pero paralelo con el lector, de modo que esa experiencia del personaje se traspasa a la experiencia del lector.

En este sentido se vincula con el tiempo, según lo desarrollado por Teresa Bridgeman, en cuanto a que va más allá de detallar fecha y lugar; porque no es solo una construcción física sino que propicia un ambiente que está estrechamente relacionado con el espacio y logra determinar el comportamiento de los personajes, en cuanto a formar un espacio anímico. Estas inclusiones y exclusiones del narrador y el personaje son las que posicionan al lector en el mundo narrativo (52-65).

*La casa de cartón* nos demuestra, siguiendo a Bridgeman, que el presente y el pasado de un evento logran afectar la interpretación de una obra por parte del lector que construye el complejo mundo en su mente; la recepción de los eventos narrativos se presenta de dos

formas: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El primero involucra a la secuencia básica de elementos que pueden abstraerse de cualquier narración, mientras que el segundo es el acto de escribir que resulta en el texto escrito y el acto de leerlo.

Lo que consigue Martín Adán con *La casa de cartón* es algo que muy pocos logran, captar la esencia humana en ese rol transformador y dual: del narrador contemplativo a uno activo, que toma parte para crear una nueva memoria, es decir, un nuevo relato. Gracias a la muerte del protagonista le genera una nueva vida al narrador, con rasgos fantasmales, sí, pero que le otorgan un reconocimiento. Esto es precisamente una de las cuestiones que nos plantea la obra, el deshacerse de uno mismo, cuantas veces sea necesario para reconocerse en otro y tomar conciencia de sí; pero no es la añoranza de algo sino la conciencia de la muerte como la ida inevitable del tiempo. Y a esto es a lo que se refería el autor de *Las formas del olvido* cuando dice que “la memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte” (Augé 19).

La analepsis, el indicador espacial de este relato, logra configurar espacios vacíos, debido al movimiento de Ramón, el protagonista (que entra y sale de la historia: primero como Ramón, luego como Catita); de modo que el lector es dirigido a lo largo de dos caminos y gracias al desdoblamiento del personaje es direccionado a ver a través de los ojos del narrador. De esta manera será su ubicación (la del lector) la que se convierta por un momento en el centro de la historia.

Es la configuración de la memoria de los eventos pasados y el recuerdo propio del lector de esos eventos lo que origina la experiencia de la lectura que requiere que miremos hacia atrás y reevaluemos los acontecimientos a la luz de las circunstancias actuales. Así

pues, el tiempo y el espacio llegan a ser los componentes del marco conceptual básico para la construcción del mundo narrativo en *La casa de cartón*. (Bridgeman 57).

Al final termina sumergiéndonos en lo que Ricoeur llama el “mundo de la experiencia” y “los mundos de la fantasía”, puesto que el recuerdo es una transformación de todo aquello que guardamos en nuestra memoria, sea preciso o no, dado que la experiencia involucra la subjetividad; mientras que, por otro lado, la fantasía es “libre” e indeterminada”. Pero lo importante es establecer esa secuencia que solo se cuele al narrar desde la memoria: percepción – recuerdo – ficción (Ricoeur *La memoria* 71-73).

Y es que cuando narramos lo que recordamos, la memoria –en realidad– se convierte en una suerte de memoria falsa, enriquecida por aquellos elementos de la ficción que dialogan con hechos que alguna vez existieron, de modo que esa memoria falsa termina convirtiéndose en la diégesis. En tanto que la experiencia inmersiva de la narrativa tiene dimensiones temporales y espaciales, debido al compromiso emocional que el lector adquiere con ella, vinculada a parámetros espaciales, a veces por medio de la empatía hacia un protagonista; y es que la interpretación de la narrativa está influida por información temporal y espacial, tanto a nivel local como en la construcción general de la trama como mapeo en tiempo y espacio. Por eso Martín Adán no construye personajes, no describe hechos ni elabora diálogos, sino que re-construye todo un espacio histórico a través de las experiencias de lo cotidiano.

Los relatos narrados desde el recuerdo atraviesan distintos momentos de la memoria de una sociedad, mostrándonos cómo la memoria individual dialoga con la colectiva, la cual funciona con la historia de una sociedad. Y a esto precisamente es a lo que se refería Augé en su libro cuando hablaba de la “vida como relato”, a esa “elaboración de un relato imitando

lo real, (que) confiere forma temporal, diacrónica y dramática a la propia realidad” (43). Como si la verdad no fuera relato y como si el relato fuera mentir. El relato es la manera en que construimos narrativamente nuestra existencia.

El recurso de narrar desde la memoria nos obliga a permanecer siempre bajo sospecha, pero no en el sentido de la búsqueda de verdades sino en cuanto a la construcción argumental y al entramado narrativo. Por eso, lo que nos ofrece Adán es una pequeña obra de arte, en la que demuestra que la mejor estrategia para decirlo todo es contando poco.

Mirko Lauer, como ya dijimos, quien escribió el prólogo para una de las ediciones de este libro, afirmará sobre el autor y su obra que:

Su manejo equívoco de toda la situación del libro, su necesidad de ser ambiguo, lo que Westphalen llamó su <<proclividad por las dobles y triples identidades>>, hacen que Adán presente una realidad definida por la indiferenciación. En su Barranco, los seres son y no son, pueden y no pueden ser a la vez, y si bien la descripción suele ser precisa, tiende a realizarse sobre todo a través de la sugerencia, la insinuación, el detalle que aspira a la independencia respecto del conjunto. Todo es ambiguo en *La casa de cartón*: los personajes confunden sus estilos y personalidades, los elementos argumentales terminan todos (salvo la vida de Ramón) en suspenso, el paisaje se remite casi siempre a los mismos elementos descriptivos, las propias meditaciones parecen remachar sutilmente un mismo argumento, que no es racional sino intensamente emocional” (Adán 16).



La memoria en *La casa de cartón* se nos presenta, entonces, como una reconstrucción, más que como un recuerdo; configurada por una especie de fragmentos que reflejan el mundo de los sucesos, de los acontecimientos. Se convierte en esa representación hecha a base de materias subjetivas: los propios recuerdos y el olvido.

La memoria, por lo tanto, no se refiere a la posesión de un recuerdo, sino que es una aproximación dialéctica, ese tener lugar de la memoria hace referencia a una espacialidad que llega, incluso, a vincularse con lo arqueológico por ese acto de recoger restos materiales.

Ricoeur nos aclara que imaginar no es acordarse, un concepto fundamental a tener presente para comprender en qué consiste la construcción de la trama; explica el teórico francés, recurriendo a Sartre en *L' Imaginaire*, que la tarea de imaginar es un acto mágico con respecto a que puede tomar posesión del objeto que desea, que se piensa, pero anulando la ausencia y la distancia, es decir, llega a modo de representación, la irrealidad se conjura frente a lo irreal (Ricoeur *La memoria* 77).

Y eso ocurre con la narrativa en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández, en donde por momentos ya no sabemos si eso que escribe es lo que recuerda o lo que imagina; sus cuentos son una configuración de cosas que decidimos dejar y otras que tomamos, por eso demuestra que la memoria es suspensión y acumulación, por lo tanto, es selectiva.

Ha confundido movimientos de muchas personas, ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido equivocaciones llenas de encanto. Los ojos de ahora saben esas cosas, pero ignoran muchas otras; ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido. Mi socio

detiene las imágenes y el sentimiento se despierta. Clava su mirada en las imágenes como si pinchara mariposas en un álbum (Hernández *vol. 2* 36).

En esta cita se puede notar cómo el narrador juega con los recuerdos, hace una mezcla entre afirmar y negar, nos involucra en su confusión y termina desviando la atención hasta perdernos en ese no saber y creer que lo que nos cuenta en el texto es la única verdad que existe. Pero lo interesante en Felisberto es que en el mismo acto narrativo logra hacer un recorrido por el proceso fenomenológico de la memoria que expone Ricoeur.

Los recuerdos de su infancia se nos presentan por medio de dos mujeres: Celina y su abuela; la primera, su profesora de piano y la segunda, quien lo acompaña a tomar sus clases y vivir las experiencias que luego se encarnan en lenguaje narrativo.

Son los recuerdos de aquel niño de diez años que tomaba clases de piano en una pequeña sala perteneciente a la profesora, Celina, quien también será su gran amor; a través de personificaciones de objetos va describiendo y descubriéndonos a su maestra, con ese desconcierto propio de los sentimientos frágiles de un niño, pero con el ímpetu de su misma espontaneidad.

Cuando Celina estaba sentada a mi lado yo nunca me atrevía a mirarla. Endurecía el cuerpo como si estuviera sentada en carricoche, con el freno trancado y ante un caballo. (Si era lerdo lo castigarían para que se apurara; y si era brioso, tal vez disparara desbocado y entonces las consecuencias serían peores). Únicamente cuando

ella hablaba con mi abuela y apoyaba el antebrazo en una madera del piano, yo aprovechaba a mirarle una mano (Hernández *vol. 2* 19).

Al igual que Adán, Felisberto juega con el lenguaje, les da mucha libertad a las palabras y les otorga vida a los objetos inanimados. Todo esto es como darle vida a ese pasado, es como pretender siempre mantenernos en ese límite entre realidad y ficción. Es el recuerdo tierno de ambas mujeres, pero cargado siempre de humor. “La cara redonda y buena, venía muy bien para la palabra “abuela”; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esa palabra”.

En esta obra el personaje-narrador atraviesa un proceso de transformación interna, en su texto repite algunas veces “empezar a ser otro”, lo que demuestra una desesperada búsqueda de un sí mismo que desconoce, pero al que quiere encontrar a través de los recuerdos; las ansias por querer ser otro para poder sentir libremente, primero en el niño y luego en el socio:

Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo. Además tiene que ver todo al revés; a él no se le permite que recuerdo su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro. Pero ¿por qué es que yo, sintiéndome yo mismo, veo de pronto todo distinto? ¿Será que mi socio se pone mis ojos? ¿Será que tenemos ojos comunes? ... quiere ver a través de mis ojos? Él es capaz de abrir los ojos de un muerto para registrar su contenido. Él acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj ... No era el caso que yo sintiera

cerca de mí un socio: durante unas horas, yo, fui otra persona: la enfermedad traía consigo la condición de cambiarme ... un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta de que la locura no solo es como él se imaginaba, sino que el que la sufre es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o se ha puesto en él y nada más (Hernández *vol. 2* 35-37).

Al mismo tiempo asistimos a esa multiplicidad del yo, ese yo plural, pero al mismo tiempo fragmentado que revela una pérdida dolorosa y angustiante, sin embargo, implica -al mismo tiempo- una ganancia fecunda. La música como metáfora de esa polifonía de voces que nos transmite un sentir, pero que nos confunde mientras da forma a algo nuevo. La música personifica a las cosas y en ella todo queda dicha, mientras en la semántica de su narrativa siempre queda algo por decir.

La música es flotante, mientras la memoria es tonal, la música es de asociación libre, en tanto que la memoria es de selección libre. Su narrativa se interrumpe, divaga, queda deliberadamente inconclusa; así como el que recuerda, tiene ese tinte de la memoria, donde las imágenes se relacionan libremente, se verbalizan, como en sus cuentos. Sus historias están compuestas a base de fragmentos de no sabemos qué totalidad, como la memoria, hecha a base de vestigios de recuerdos y olvidos.

Ricoeur se refiere a esto al decir que la exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la “cosa” pasada, de ese “qué” anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido. Es cuando se presenta la memoria como magnitud cognitiva, al momento del reconocimiento, cuando se declara la exigencia de verdad, cuando sentimos y sabemos que

algo sucedió. Es la función de la imaginación, que la denominará ostensiva, en tanto que muestra, “sentimos y sabemos que algo sucedió, que algo tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos” (Ricoeur *La memoria* 78-79).

Todavía antes de dormirse, mi socio, intenta recordar la cara de Celina y al mover el agua del recuerdo las imágenes que están debajo se deforman como vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del vidrio.

Recién me doy cuenta de que el recuerdo ha pasado cuando siento en los ojos una molestia física presente, como un escozor de lágrimas que se han secado en los párpados (Hernández *vol. 2* 37).

De la misma forma, Maurice Halbwachs nos hablará del recuerdo más allá de un simple reproducir porque se encuentra enmarcado en un sistema de nociones, por eso él se refiere al recuerdo como un reconstruir. “No es necesario, pues, que el recuerdo haya permanecido, puesto que la conciencia actual posee en sí misma y encuentra también en torno suyo los medios de fabricarlo” (Halbwachs *Los marcos* 115).

Y es que Felisberto nunca fue un escritor de género puro –por decirlo de alguna manera– sino que siempre escribió desde la fusión de ambos géneros: ficción y autobiografía y la fusión de las artes: música y poesía. Y, desde ahí, anclado en los recuerdos surge su narrativa, que con los restos del músico elabora al cuentista. Pero en *El caballo perdido* hay algo más profundo que notamos en sus recuerdos, una especie de melancolía por esos espectros del pasado que se pierden en los misterios de la memoria; pero esos recuerdos son

más que cosas evocadas de un pasado, tienen vida por sí solos, porque poseen alma, porque son un sujeto conflictuado en su identidad:

Entre la persona que yo fui y el tipo que iba a ser, quedaría una cosa común: los recuerdos. Pero los recuerdos, a medida que iban siendo del tipo que yo sería, a pesar de conservar los mismos límites visuales y parecida organización de los datos, iban teniendo un alma distinta (Hernández *vol. 2* 38).

Su obra está compuesta a base de trampas, por eso la música como única vía para desentrañar el misterio. Porque la música para Felisberto es algo muy serio, es su orgullo. Pero, más allá de él, la música para casi todos es la que nos revela esa parte secreta de la vida; cuando oímos alguna melodía que nos gusta la hacemos nuestra, al escucharla perdemos los límites, nos distendemos, es relajación. Es el momento en que nos descubrimos en su tonalidad y accedemos, de cierto modo, a nuestra verdadera historia; porque muchas veces, en varios momentos de nuestra vida, no sabemos qué lugar ocupamos en el mundo y tratamos de averiguarlo en el más profundo sentido estético que es la música. Entonces, así como Felisberto nos demuestra que la vida es el recuerdo de la vida, la música es el misterio de cada uno de nosotros, es la que nos señala.

Por eso *El caballo perdido* es una obra escrita desde el misterio y en el misterio, pero para desentrañarlo y resolverlo. Felisberto Hernández es un autor que escribe desde una voz interior que logra captar la pureza de la aparición y, que gracias a eso, logra ver el misterio que se esconde en las personas y del misterio que las personas pueden ver en las cosas, porque

para él la poesía (en términos de Aristóteles) no va a poner orden en las cosas sino que va a vislumbrar ese desorden.

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos de pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos de sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente (Hernández *vol. 2* 33).

Con estas imágenes fascinantes del insecto y el cavador, el autor nos demuestra aquello que mencionábamos en *La casa de cartón*: que para dar vuelta a la memoria (parafraseando al escritor uruguayo) y permitir que venga lo nuevo, habrá que enterrar lo viejo; será necesario olvidar muchas cosas para que puedan tener cabida otros recuerdos, incluso olvidarse de uno mismo. Es lo que intenta transmitirnos en la segunda parte de este cuento, en el momento en que aparece el “socio”, demostrándonos que más allá de querer o

no, no se puede ser fiel al recuerdo y que su acto creativo es una composición entre una suerte de imaginación –que llega como un insecto– y el recuerdo, un “cavador” que destapa todo lo que se encuentre adentro de la memoria.

En este sentido, será importante el saber diferenciar cuándo hablamos de recuerdo y cuándo de imagen, para ello Ricoeur nos presenta dos conceptos claves: imagen (*bild*) y fantasía (*phantasie*); le dedicará un apartado exclusivo al recuerdo y a la imagen en la que, de entrada, nos dejará claro una definición importantísima:

la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior” (Ricoeur *La memoria* 67).

El autor parte de Husserl y nos aclara algunos rasgos importantes, retoma de él los “modos de presentación”, como aquella presentación “pura y simple” al que el filósofo checo denominó como presentificación y que se ha traducido como re-presentación, que no es lo mismo que representación; siguiendo esta línea es que el término presentificación pasa a ocupar el mismo sentido de imagen, en cuanto a que *bild* presentifica de modo directo, como los retratos, estatuas, fotografías.

Mientras que cuando se habla de *phantasie* lo que viene a la mente son las hadas, los ángeles, las leyendas; es decir, que claramente Husserl vincula este término con el de ficción.



Y nos recuerda que él “se interesa por ella debido a sus vínculos por la espontaneidad que es un carácter de creencia” (Ricoeur *La memoria* 67).

De aquí surge otra vinculación con las ideas, puesto que la fantasía construye ficciones poéticas. Entonces el recuerdo es una especie de imagen, por lo tanto, se vincula con la percepción; por otro lado, la imaginación puede actuar con entidades ficticias, entonces se aleja de lo real, mientras el recuerdo presenta las cosas del pasado.

De este modo podemos diferenciar entre recuerdo e imaginación cuando la cosa que recordamos se nos presenta, es decir, el “hacer presente”. Pero en cuanto ese recuerdo se da de nuevo ya se impone una modificación a lo que percibimos, entonces la fantasía crea una especie de suspenso en el recuerdo al no saber cuánto de él es ficticio. De esta forma la secuencia quedaría así: percepción – recuerdo – ficción (Ricoeur *La memoria* 72).

A esto es a lo que me refería en el capítulo anterior como el recuerdo-puro y el recuerdo-imagen, en cuanto a que el primero es el que se da cuando se abstrae de cualquier acto del presente y el segundo es una reconstrucción de la memoria que ve de nuevo y la memoria que se repite, dando paso al acto de reconocimiento, en ese retorno al pasado (Ricoeur *La memoria* 79).

El recuerdo es una modificación específica de la presentación, al menos en cuanto recuerdo primario o retención ... El recuerdo pertenece al <<mundo de la experiencia>> frente a los “mundos de la fantasía” de la irrealidad. El primero es un mundo común (no se dice aún en virtud de qué mediación intersubjetiva); los

segundos son totalmente “libres”, su horizonte perfectamente “indeterminado” (Ricoeur *La memoria* 73).

Felisberto nos demuestra en *El caballo perdido* que para hacer memoria se necesita un momento de presente, pero para llevarlo al pasado y obtener la facultad de recordar se le resta el presente, aunque este se decantará en pasado para validar el presente en el pasado. El acto de recordar, entonces, es añadirle elementos del presente al pasado, imaginando conscientemente el pasado desde el presente.

Es la imaginación obtenida desde una experiencia a través del recuerdo. Todo el material narrativo lo obtiene de la memoria y el recuerdo también termina narrando su olvido, porque las cosas no son nunca como fueron sino como las recordamos y de esa lógica de la pérdida, uno para poder recordar tiene que inventar.

En el mundo de Felisberto todo es extraño y todo es ruptura, los seres que habitan en él (personas, animales e incluso cosas) van en contra de esa lógica del sujeto que destruye los principios narrativos de la época porque, así como el lector, su narrador siempre se debate entre la realidad y los sueños. Felisberto es un materializador de sueños.

Al igual que Ramón en *La casa de Cartón*, el personaje-narrador de *El caballo perdido* también dejará ir a ese niño, como una muestra de recomponer un nuevo ciclo y de cambiar esos ojos viejos para dar paso a una nueva evocación y no anclarse en un pasado sino que este sea solo una sobrecarga simbólica en la creación de su narrativa.

Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero

recordar aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él (Hernández *vol.* 2 49).

Una de las cosas que tienen en común Martín Adán y Felisberto Hernández es que configuran la transmutación de lo cotidiano en un universo de maravilla. Y la clave de aquello es el juego con el lenguaje a través de la experimentación, porque en él está la interpretación artística de la realidad.

Por último, vamos a darle paso a *El nido de la serpiente* de Pedro Juan Gutiérrez, en ella nos presenta una novela a modo de diario, pero sin dividirlo por días; por momentos es una especie de monólogo interior, a veces una autobiografía novelada y finalmente es como si el recuerdo –al igual que en las obras de Adán y Hernández– fuera el pretexto para mostrar la creación en sí misma o para intentar encontrar algo o reencontrarse.

El escritor cubano inicia la primera página de su obra lanzándonos la primera pista, o también puede ser el primer intento de jugar a confundir al lector y crear, al mismo tiempo, la primera gran sospecha: “Advertencia del autor: Esta novela es una obra de ficción. Todos los sucesos y personajes son imaginarios. P.J.G” (Gutiérrez *El nido* 9).

Solo en estas dos líneas ya podemos empezar a suponer entre si lo que va a narrar es un recuerdo o una imaginación, o una elaboración de ambas. Al fin y al cabo, de eso se compone la memoria.

Tiene una estructura organizada por pequeños capítulos, en el primero nos cuenta su historia de vendedor de helados y nos avisa que empieza la historia a los quince años. “Yo tenía quince años, pero era grande y fuerte. Aparentaba veinte y siempre decía <<tengo veinte>>” (Gutiérrez *El nido* 11-12).

La obra está narrada desde los años sesenta, en el límite de la Cuba antes y después de la revolución. Es una historia contada a partir de la experiencia de lo íntimo; más allá de ser una novela que se desarrolla desde las dos polaridades, es una historia narrada en paralelo entre el recuerdo y el olvido, entre la historia y la literatura, entre ficción y realidad. A través de Pedro Juan, el personaje-narrador que se nos presenta en primera persona, asistimos como testigos al paso del adolescente joven al joven adulto que busca desesperadamente saber cuál es su misión en ese mundo incierto y desorbitado.

El libro inicia haciendo un recorrido por los lugares, recordando un poco el antes y el después, cómo han cambiado las cosas; a medida que lo describe podemos ir viendo cómo se da esa secuencia de la que nos habla Ricoeur: percepción – recuerdo – ficción. Y, al mismo tiempo, está ese recuerdo-imagen y el carácter reflexivo que provoca el acto de recordar, de construir un recuerdo y reproducirlo en una historia, cargada de fantasía.

Yo vivía en la calle Magdalena, a una cuadra de La Marina, el barrio de las putas, en Matanzas. Lo habían cerrado hacía dos o tres años. Todo cerrado: bares, burdeles, billares, casinos, clubes. Todo. Casi no había marineros por allí. El puerto de pronto se quedó semiparalizado y la atmósfera comenzaba a ponerse insípida y confusa. Era el año 1965. Nadie entendía muy bien qué coño pasaba ni hacia dónde iban las cosas.

Era como un barco al garete dando bandazos en medio de una tormenta (Gutiérrez *El nido* 12).

Desde la marginalidad, en el barrio de Matanzas relata, con una voz propia, la crueldad de un mundo indolente, contado desde la introspección, mostrando la otra cara de la Cuba revolucionaria.

Su libro es una especie de metáfora, narrada a través de retazos de recuerdos, de un país en ruinas, de un mundo arrebatado, contado desde un yo fragmentado por la desintegración y decadencia de una sociedad. Porque como bien señala Todorov en *Los abusos de la memoria*, “los individuos y los grupos tienen el derecho de saber, y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia” (16).

Es una historia narrada desde algunos binomios opuestos como el recuerdo-olvido: del dolor y del placer, del miedo y la osadía, de la ternura y la violencia, del todo y la mutilación.

Y así empieza a construir la atmósfera de un recuerdo que se presentifica en las calles, pero que se representa por medio de las palabras y la fantasía, esa construcción poética que se nos detalla en *La memoria, la historia, el olvido*; asistimos al acto de recordar presentado a través de los recuerdos de un adolescente que llega a los 21 años, pero contado desde un adulto, haciendo del narrador una suerte de ordenador de recuerdos.

Leonor Arfuch vinculará esto y complementará con la tesis de Ricoeur sobre el recuerdo-imagen, pero usando el término memoria.

La relación intrínseca entre memoria e imagen, por ejemplo, la carga afectiva y el impacto corporal que esto supone, su cualidad de acontecimiento, en tanto transformación del estado de las cosas y puesta en juego de la temporalidad, la paradójica tensión entre presencia y ausencia, lo irreductible de la experiencia personal que sin embargo nunca deja de ser colectiva (Arfuch *Memoria* y 64,65).

Es una novela narrada desde la memoria, pero no por eso deja de poseer rasgos estéticos, sino que en ese contar desde la memoria se origina un ejercicio de creación literaria, en donde en ese recordar (y olvidar) el narrador no solo que elabora un personaje, sino que se reconstruye a través de la propia figura de este, es un hacerse y deshacerse una y otra vez hasta configurar un nuevo yo.

Me daba igual. Ya me había anestesiado con tantos reproches. No podía estudiar piano porque era cosa de maricones. No podía coleccionar sellos porque era cosa de maricones. ¡¿Coleccionar mariposas!?! ¡¡Ahhhhhhhh! No podía leer porque era cosa de maricones. Al parecer los maricones hacían todo lo bueno y para los machitos sólo quedaba lo sucio: vender helados bajo el sol, pescar jaibas para ganar una miseria y coger ladillas con putas viejas. Si se miraba bien, era mejor ser maricón que macho. Al menos uno podía hacer lo que le gustaba (Gutiérrez, *El nido* 70).

Pero, aunque suene contradictorio, a pesar de que la autoficción tenga el peso de la realidad del autor, creo que, al menos, en *El nido de la serpiente* el yo deja de ser el centro

de la historia; quizá es más el hilo conductor de la escena, porque aquí lo esencial es la historia en sí misma.

Pero para llegar a esto es necesario hacer la construcción de un yo, un yo fabricado desde los recuerdos guiados por un instinto de supervivencia entre lo que le ofrece la sociedad en la que vive y lo que busca de ella para convertirse en alguien. Es una búsqueda que termina, en vez de darle un lugar, sacándolo de todo lo que se acerque a su propia figura. Es la construcción de un personaje a base de las sobras que reposan en su ciudad y de los tres yos: autor, narrador y personaje. El interés por la autofiguración que ronda en sus páginas, envueltos en una necesidad por reencontrarse y autoafirmarse.

En aquella época no era saludable madurar esas ideas en mi cerebritito. La puse a un lado. Ideas demasiado diferentes para decirlas en voz alta. Hasta leer a Herman Hesse era un problema. Nietzsche y Sade nunca habían existido. La lista de libros <<con problemas ideológicos>> aumentaba.

De todos modos esas ideas siguieron ahí. En lo profundo. En la oscuridad. Anidando. El nido de la serpiente.

La crisis explotó unos años después, cuando ya tenía veinte o veintiún años: depresivo, suicida, furioso, loco, lascivo-sádico, borracho, agresivo. Todo al mismo tiempo. Autodestructivo. Claro. La serpiente venía incubando desde la adolescencia. La relación amor/odio respecto al resto de la manada. Cuando al fin lo entendí, comencé a tomar distancia. ¿Antisocial? No lo creo. Asocial. Me siento mejor cuando más silencio y soledad hay a mi alrededor.” (Gutiérrez *El nido* 75).

Ese yo surge desde un sujeto subalterno que busca incesantemente incorporarse, autoafirmarse, para autoconstruirse en medio de ese desequilibrio emocional y físico, producto de una sociedad diluida. Es un yo fragmentado por el mismo trabajo que implica narrar desde la memoria, donde el tiempo se descompone y se amolda a una continuidad fraccionada.

Gutiérrez nos envuelve en ese juego del yo que no renuncia a hablar de sí mismo, incluso con atisbos de realidad, manteniéndonos en la posibilidad de que esté diciendo la verdad sobre el autor, pero escondido a través de su propia personalidad; es una especie de cortina de humo transparente que destapa, oculta y revela la identidad de un yo narrativo – siguiendo a Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*–, escondiéndose detrás de suplantaciones y metamorfosis.

Sin embargo, en este juego del yo, el autor cubano construye una realidad tan fuerte y sostenida por un yo muy bien logrado porque –a fin de cuentas– todos estamos hechos de múltiples metamorfosis, nuestra realidad se construye a través de diversas metamorfosis.

El sujeto de las autoficciones, como en *El nido de la serpiente*, no simula ser real, solo muestra a esa figura que hay dentro de cada uno de nosotros y que al relatar sobre lo propio no existe algo únicamente verdadero sino todas las vidas posibles y que en esa potencia de vivir es inevitable una identidad desintegrada que se rearma al mismo tiempo por medio de sus múltiples facetas.

Es aquí donde radica la importancia de la memoria en estas narraciones porque lo verdaderamente esencial de esta novela no es saber si la historia es verdadera o ficcional sino



cómo se construye, entender que el contenido autoficcional del relato se funda en esa configuración imaginaria producida por la evocación de los recuerdos camuflados en imágenes que irrumpen en la cabeza del narrador olvidándonos de analizar si la historia es autobiográfica o ficcional. Porque, volviendo a Todorov, “la memoria, como tal, es forzosamente una selección ... Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (16).

Y es que, en esa búsqueda por reencontrarse, Pedro Juan se da cuenta de que su ser auténtico está siempre en los abismos, en los márgenes de una sociedad a la que él siente pertenecer, pero en la que no encaja. Y es así como la vida se convierte, más bien, en un esfuerzo por sobrevivir.

Pedro Juan Gutiérrez rompe con la linealidad histórica boicoteándola con la irrupción de los recuerdos que ocupan la narración, desordenándola, pero al mismo tiempo creando su propia cronología, independiente de una historia paralela y propone la imagen de un sujeto fragmentado para dar paso a una nueva ficción, “separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 32).

Es una nueva memoria histórica que se construye a base de lo que se hereda y de lo que se actualiza en ese mirar hacia atrás, pero no para escribir un pasado sino un nuevo devenir y se aproxima así a un nuevo relato en el que, posiblemente, siempre va a faltar algo. No es que haya una necesidad por regresar al pasado, sino que es la búsqueda de algo que no estuvo porque esa es la pretensión de esta obra, ese afán de restitución de ese algo muerto, de un pasado fallido, pero vivo que pretende autenticarse a través de máscaras (o múltiples yos) que le dan voz a los marginados y vida a una sociedad muerta. Dirá, refiriéndose a su ciudad:

Es como un intento de engañar al visitante. Ocultar las miserias humanas de sus ocupantes tras la belleza y la solidez de la piedra tallada y los vidrios esmerilados.

Por eso una ciudad grande y hermosa funciona con un gran decorado, pour épater al que llega. Pero el que vive allí sabe demasiado para creer en esa escenografía. Vive su vida simple entre bambalinas y cuando sale al decorado, ante el público, representa su papel: hombre de negocios, taxista, puta de lujo, puta callejera, barman, cajera de supermercado, profesora universitaria, policía, periodista. La obra de teatro es perfecta. Los vestuarios cada personaje y el lugar que le toca en el escenario de la ciudad están previstos de antemano. Todo ha sido estudiado y marcado con anticipación. Y se respeta. Es la regla esencial del juego. Los papeles no son intercambiables. Una puta nunca trabaja como taxista. Y un barman está muy lejos de un hombre de negocios con su traje negro y su corbata de seda. Cada uno en su sitio. Es una comedia o una tragedia, alternativamente. Depende solo del mayor o menos énfasis que cada uno pone en su actuación. Matanzas fue la ciudad pretensiosa de los aristócratas del azúcar. Durante algún tiempo atrajeron a los mejores artistas de la época y tuvieron la osadía de llamarla <<la Atenas de Cuba>>. Una ridiculez mayúscula. La desmesura de la vanidad humana (Gutiérrez *El nido* 125, 126).

En realidad, es un pasado que no terminó de pasar, que siempre está presente y que obliga a un sujeto a una necesidad de cubrirse, inventándose rostros (o yos) para irrumpir en la temporalidad del que escribe su propia vida. En esa estructuración que sucede a destiempo,

surgen las memorias de ese hijo del heladero, cuyo protagonista se rearma desde los restos de un yo fragmentado por los vestigios del que ya no es; en medio de los escombros de una ciudad que también ya no es, demostrándonos que es un recuerdo que ya no es, sino la imaginación de este.

De modo que la memoria se nos presenta como esa capacidad de transformación entre lo que se recuerda y se olvida, lo que pudo y no pudo ser, armando un juego de indeterminaciones que provocan la sospecha del lector. “En consecuencia: es posible vivir, y aun vivir feliz, casi sin recordar, como lo muestra el animal; pero es totalmente imposible vivir sin olvidar” (Nietzsche 698).

Es un relato desorientado porque escribir sobre uno mismo desorienta a cualquiera, una especie de metáfora de esa sociedad desmoronada, donde los recuerdos se derrumban en la memoria de Pedro Juan sin saber qué hacer en ese mundo que pasaba vertiginoso y violento frente a él. “No sabía qué quería ni hacia dónde iba. Pero no podía detenerme. Creo que era lo único que tenía claro: no podía detenerme” (Gutiérrez *El nido* 211).

Y es que los recuerdos son lo único que posee el personaje, un sujeto más automarginal que marginal, porque vive al margen de sí mismo, ya no pertenece a esa sociedad, no encaja en ese mundo. Su única patria es su memoria.

## **2.2 La memoria como vehículo de una identidad social**

Si al hablar de narrar desde la memoria es tocar el tema de los recuerdos, del olvido, de la imaginación y de la creación en sí misma, entonces hablar de memoria e identidad será como involucrarnos en el registro y acumulación de ciertos acontecimientos que al ser recordados se registran en nuestra interpretación sobre cómo vemos el mundo. Es la

codificación de diversos procesos históricos que hemos atravesado y que han quedado inscriptos en nuestro sistema de pensamiento y esencia humana.

Evidentemente hablar de memoria e identidad nos obliga a hablar sobre su cultura porque la memoria es una especie de almacenamiento de las representaciones y creencias que tienen un individuo con respecto a su sociedad; pero, al igual que la historia, la memoria también es dinámica, cada ser humano examina, juzga, selecciona y acomoda los sucesos de acuerdo con su época y sus condiciones.

Si hay un elemento histórico en toda poesía, hay también un elemento de poesía en cada relato histórico acerca del mundo ... en nuestro relato del mundo histórico dependemos ... de las técnicas del *lenguaje figurativo*, tanto para nuestra *caracterización* de los objetos de nuestra representación narrativa como para las *estrategias* con las que construimos los relatos narrativos acerca de las transformaciones que sufren esos objetos en el tiempo (White *El texto* 136).

La memoria instaure continuidades, pero también rupturas, lo que la hace, al mismo tiempo, poseedora de un flujo temporal; esto es lo que provoca que, a pesar de que cada memoria es única, no es impedimento para que cada individuo comparta uno o varios rasgos de igualdad en un determinado grupo social, lo que le da un sentido de pertenencia y esto vendría a ser la identidad que se representa -entre muchas otras cosas- por creencias o valores. Por lo tanto, así como la memoria es inherente al ser humano, la identidad también es una condición inmanente de él. Porque en esa búsqueda por la identidad, surge lo auténtico de

cada uno de nosotros, y eso lo reflejan Martín Adán, Felisberto Hernández y Pedro Juan Gutiérrez, en sus incesantes búsquedas a través de la escritura; se re-inventan y se re-crean a base de recursos narrativos contruidos sobre ellos mismos, pero en su relación con los otros.

En este sentido memoria e identidad se encuentran estrechamente relacionadas porque el hecho de recordar implica una relación con nuestro pasado, porque alguien que viva solamente en el presente o añorando el futuro –sin recordar su pasado– no sabría quién es, es decir, cuál es su identidad; porque lo que ha sido, lo ya ocurrido, lo vivido, el pasado, es esa parte de nuestro ser que no puede ser cambiada, ni devuelta.

La identidad, al igual que la memoria, no es estática, no es perenne ni deja de sustentarse a sí misma; muy por el contrario, se construye, se transforma, desaparece y se re-construye; es un proceso de transmisión que permite a los individuos integrarse según su pertenencia a tal o cual grupo, pero también diferenciarse. Y es que es tan importante el reconocerse en las semejanzas, como el encuentro con lo diferente, con lo otro y el otro. En ese reconocimiento con el otro surge una complementariedad porque la identidad es la interacción con la alteridad, una especie de comunicación recíproca y a doble vía; en la coexistencia de identidades plurales se construye cada individuo.

Es ahí, entonces, cuando la identidad se sustenta en la memoria porque todo ser se re-construye mediante el recuerdo; como decía más arriba, sin la facultad de recordar se haría casi imposible que se tenga una identidad. Quizá puede ser transformada, reformulada, reconstruida, pero no des-hecha. “Y ese es tal vez, el fin principal del arte: propiciar un modo para conocernos a nosotros mismos. Conocer un pedacito de nosotros” (Gutiérrez *Diálogo con...* 60).

Cada uno de nosotros estamos formados por tres partes que se enlazan con los tiempos verbales, somos lo que hemos sido y lo que estamos siendo para añadirsele lo que ocurrirá (lo que será) más adelante. Porque como señalé en el primer capítulo, la memoria no reproduce fielmente nuestro pasado, sino que lo actualiza de acuerdo a las circunstancias del presente y es ahí cuando se reconstruye. La condición necesaria para que pueda darse una identidad es la memoria.

La literatura, que es lo que nos ocupa en este caso, y más específicamente en la narrativa es el medio ideal -como hemos podido ver- para escenificar la memoria y la identidad, para que se manifiesten los recuerdos y se lean los olvidos; en esa transformación de la experiencia histórico-personal en imágenes se representa lo acontecido desde una estética moldeada por el pasado y atravesada por el presente que muestra a la obra literaria desde la manifestación de las versiones del pasado que convergen entre analogías, congruencias, modelos, perspectivas, absurdos, diferencias. Este es el rol fundamental de la narrativa que se encarga de consolidar nuevas identidades en esa exposición ficcional de los sujetos y su entorno.

En *Tierras de la memoria*, Felisberto Hernández nos demuestra que su escritura tiene una sombra, porque es la escritura de lo otro, para despojarnos de nuestras realidades; nos confiere la audacia para viajar por el alma, entre el mundo infantil y el del adulto, las identidades perdidas y las nuevas adoptadas.

“Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en el vagón de ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años” (Hernández *vol. 3* 9). Empieza Felisberto la historia, desde el inicio señalándonos que sus ganas de imaginar se entrecruzan con las de recordar; nos invita a dudar de todo lo que empezará a narrar, es ese interminable

mantenimiento en la desconfianza, en demostrarnos que todo relato narrado desde la memoria es una perenne sospecha.

Al igual que en *El caballo perdido*, no hay una coherencia textual, sino que su temática es ese fluir de la conciencia que revela la descoordinación a través de los recuerdos que parten de una infancia y terminan en el adulto, rondando siempre por esas clases de piano.

Su memoria como territorio en el que discurren los recuerdos porque, más allá de vanguardista, su literatura es experimento en cuanto a esa experimentación con el lenguaje y el sujeto; es una metamorfosis que va siempre de la infancia a la muerte, de la nada a la creación. Es la adición a la memoria, la imagen que se crea a través de un recuerdo. El recordar parece que va más allá de la voluntad de creación artística.

Otra vez ese sujeto perturbado entre la angustia y el recuerdo feliz, en ese percibir y sentir las cosas que habitan en su memoria y en ese presente que lo transporta al pasado a través de un viaje hacia Mendoza, otra vez con la música como banda sonora de sus memorias. En este sentido, el personaje se construye como un rompecabezas formado de trozos de memoria, lo que el escritor recuerda y olvida, con llenuras y brechas entre ficción y realidad, trazando una línea entre la literatura y la música, una experiencia vivida entre la juventud y la madurez atravesada por lo que piensa y lo que recrea.

Nos construye a un personaje fragmentado, pero más allá de sus múltiples personalidades, está fraccionado porque está configurado con trozos de recuerdos y pedazos de olvidos. Por eso tiene la plena conciencia de que su memoria es mucho más allá que una revelación, sino que la configura a través de la imaginación, construye desde el recuerdo y

recrea a partir de los olvidos. La escritura felisbertiana, finalmente, es una suerte de juego entre imaginar y recordar.

En alguno de los momentos en que recordaba lo que ocurría en Mendoza y tenía ansiedad por el trajín de los recuerdos cuando ellos estaba 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 eso 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 delante y se iba a detener, llamado por alguna fuerza desconocida, ante un simple recuerdo contemplativo: una mujer joven comía uvas bajo un parral (Hernández *vol. 3* 47).

Aquí será indispensable regresar nuevamente a Ricoeur y su obra quien nos explicará en qué consiste el recordar y para esto desarrollará cuatro binomios opuestos. Retomará a Bergson y detallará los factores que dan origen al recuerdo, el primero será hábito/memoria, que en realidad viene hacer algo así como hábito/recuerdo, donde el primero está relacionado con la experiencia presente, siendo la que surge sin llamarla, “aquella que desplegamos cuando recitamos la lección sin evocar” (Ricoeur *La memoria* 45). Mientras que el recuerdo sí hará referencia a la anterioridad y lo catalogará a este término como una representación del pasado. Entonces concluirá que mientras en la memoria hábito la lectura de ese pasado



es “actuada”, en el recuerdo es representada, permitiendo remontar a una vida pasada y buscar alguna imagen de ella.

Viene el segundo binomio: evocación/búsqueda, más o menos lo que para Aristóteles era mneme/anamnesis. La primera se refiere al recuerdo como algo que aparece, “el advenimiento actual de un recuerdo” (Ricoeur *La memoria* 46). Mientras la búsqueda es aquella que proviene al recuerdo como una llamada, su llegada a la mente se produce como objeto de una búsqueda. Es la rememoración que se hace de las cosas, es un “re-aprender lo olvidado” (Ricoeur *La memoria* 47).

La siguiente dupla de opuestos, retención/reproducción: La primera se refiere específicamente a la detención sobre el presente actual, aunque al hacerlo implique ya que ese presente se convierta en pasado porque, en palabras de Ricoeur, es aferrarse a la percepción de un momento. Y en este sentido, el autor denomina el “punto-fuente”, es decir lo que da origen a que haya algo a partir de un comienzo, logra que exista un antes y un después. “El presente cambia sin cesar, pero también surge sin cesar: lo que llamamos suceder, acontecer. A partir de ahí, todo el transcurrir no es más que <<retención de retenciones>>” (Ricoeur *La memoria* 55).

Por otra parte, la reproducción ya concierne a un término más complejo, pero en cuanto a sus componentes, puesto que el hecho de hablar de una reproducción ya lleva implícito una representación, una construcción. El propio filósofo francés asegura que “la reproducción es clasificada entre los modos de imaginación” (Ricoeur *La memoria* 56). Y es que si la retención es asirse a ese momento recordado, lo que conlleva que al rememorar ya no se presenta algo sino que se re-presenta, entonces “la propia rememoración podrá ser

retenida según el modo de lo recién rememorado, representado, re-producido” (Ricoeur *La memoria* 56).

Reflexivida/mundaneidad, será la última pareja de estos binomios y es uno de los más extensos por la cantidad de conceptos que se despliegan de él, pero es clave para entender cómo la memoria se construye a base de muchas memorias. Y es que el término reflexividad obedece a toda una serie de rasgos que conforman el hecho de acordarse, es decir, uno no recuerda exactamente la cosa en sí, sino todo lo que ello trae; como los espacios, las situaciones, las personas, lo que sintió y lo que aprendió, el mundo y los mundos donde tal o cual aconteció. Por tal motivo este “es un rasgo irrecusable de la memoria en su fase declarativa” (Ricoeur *La memoria* 57).

La mundaneidad, por lo tanto, es ese mal entendido concepto de pretender ser objetivo, que impide que al recordar reflexionemos, nos alejemos de esa experiencia que convoca el recordar, el pretender enfocarse solo en la cosa en sí.

Es importante hacer retomar estos conceptos de Ricoeur porque en *Tierras de la memoria* el narrador muchas veces nos dice que le cuesta recordar,

... no tuve más remedio que dejarla entrar en la memoria junto con la melodía; y al final ocurría lo de siempre: olvidaba las notas de la melodía –como si esta hubiera sido desplazada por la calva– y me quedaba en la memoria el placer de aquel instante apoyado únicamente en la calva (Hernández *vol. 3* 40).

A veces siente que tiene menos memoria que los otros o que es menos automática, esa memoria/hábito de la que nos habla Ricoeur; podemos observar una tensión fuerte entre esa memoria necesaria para poder recordar la obra musical y el placer de la imaginación que surge en el momento actual, pero esa misma tensión logra demostrarnos que las narrativas de la memoria son una fusión entre esa memoria mecánica, que lucha por retener recuerdos, fragmentos de un pasado que se confabulan para permitir la existencia de una imaginación que se convoca en un presente para ser reconstruida desde las incidencias del que las escribe, como una forma de pensarse a sí mismo.

El narrador de *Tierras de la memoria* inicia sus recuerdos a los 23 años en un viaje a la ciudad de Mercedes, Uruguay; mientras, en paralelo recuerda otro viaje ocurrido a los 14 años, en tren a Mendoza. Según los investigadores y estudiosos de la vida y obra del autor, además de lo encontrado en cartas, dirán que este primer viaje coincide con una nueva etapa en la vida de Felisberto, que es cuando ya tenía a su segunda hija y necesita dinero, por lo que su viaje se debe a un contrato de trabajo.

A partir de estos conceptos ahora adentrémonos a esa conexión con la identidad, desde el mismo título, se refieren a las tierras a las que pertenece. Describe, como es característico en los autores aquí tratados, desde él y desde el otro.

Cuando el ferrocarril cruzó la calle Capurro, levantó un recuerdo de mi infancia. Pero como en ese momento me habló el Mandolín, el recuerdo se apagó. Al rato sentí la desconformidad de algo que no había cumplido; y en seguida me di cuenta de que me

tiraba del saco para que lo atendiera de nuevo, el recuerdo infantil de la calle Capurro (Hernández *vol. 3* 12).

Y volvemos nuevamente a la memoria infantil, como la apertura al mundo creador y como el inicio del viaje por esas tierras de la memoria. Maurice Halbwachs explicará cómo esas evocaciones de la infancia sirven para alimentar unos recuerdos sin filtros, de donde parte lo subjetivo; la infancia como la metáfora de ese recuerdo puro, intocado y no configurado.

En cuanto el niño pasa la etapa de la vida puramente sensible, en cuanto se interesa por el significado de las imágenes y cuadros que percibe, podemos decir que piensa en común con los demás y que su pensamiento es compartido entre la multitud de impresiones personales y diversas corrientes de pensamiento colectivo (Halbwachs *Memoria colectiva* 62).

Es un recorrido por los sentimientos, por la ternura de los recuerdos, al servicio de la transformación del adulto, el recuerdo infantil como germen de la memoria, el apropiarse de una identidad no contaminada; antes de que se diluya y se pierda el narrador las recupera para que sean parte de la conciencia pura, pero no para dejarlos paralizados sino para que se abran a lo nuevo y entren en su mundo, pero de manera diferente. El mundo infantil como refugio del presente del adulto, del que viaja por una necesidad laboral, ya no por un sueño

de “músico”, es el acompañamiento, el momento de quiebre y sospecha, un extrañamiento entre autor y narrador.

No es necesario, pues, que el recuerdo haya permanecido, puesto que la conciencia actual posee en sí misma y encuentra también en torno suyo los medios de fabricarlo. Si ella no lo reproduce es porque esos medios son insuficientes. No es que ella se convierta en obstáculo para un recuerdo real que quisiera asomarse: es porque entre las concepciones de un adulto y un niño hay demasiadas diferencias (Halbwachs *Memoria colectiva* 115).

Ese es el recorrido en *Tierras de la memoria*, con aquellos marcos que todos poseemos (a los que hice referencia en el primer capítulo) porque, a veces, construimos nuestra identidad, de acuerdo con quién nos relacionemos. Estos marcos que Felisbero presenta englobados en la ciudad, los pueblos, el tranvía: “Apenas había pasado unos instantes, este recuerdo era interrumpido porque me atacaba una fuerte voluntad de querer seguir con los recuerdos de Mendoza” (Hernández vol. 3 47); la gente (el Mandolión, las francesas): “En el momento que yo despertaba de mis recuerdos, el Mandolión dormía” (Hernández vol. 3 20); el piano, las partituras olvidadas: “Antes de llegar a mi piano había tropezado con mil cosas por el camino, había mirado y dejado de mirar la pieza mil veces y ya sabía de memoria el olor del papel y la tinta” (Hernández vol. 3 42); el padre, su profesor de piano Clemente Colling: “El tema que me dieran lo ubicaría en formas o estructuras ya muy ensayadas, pues el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling –un organista francés– y después le había copiado el procedimiento” (Hernández vol. 3 28).

Porque esas tierras, en realidad, son como unos laberintos de la memoria donde se pierden los sujetos y los objetos para encontrar una identidad propia y en ese encuentro con ella la recrean a su modo, de acuerdo a los cambios que se dan; como cada paisaje que se posa frente a sus ojos y que lo captura al instante con la vehemencia de los saltos que va dando del recuerdo a la imaginación (como una instantánea de nuestra experiencia del mundo), a medida que avanza el ferrocarril.

Cuando yo tenía doce años pasaba todos los días por aquel lugar; y a pocos metros de la vía entraba en la casa de dos maestras francesas. Pero antes de cruzar la vía me gustaba pararme a mirar los rieles; los cuatro rieles de las dos vías hacían una curva muy suave antes de perderse detrás de un cerco (Hernández vol. 3 12).

El ferrocarril como metáfora del lenguaje, del medio por el cual se transmite con rapidez sus pensamientos, del movimiento de alejamiento de sí mismo para observarse en los otros y a través de las cosas. Porque el lenguaje y los recuerdos van de la mano y con el lenguaje es posible recordar, al ayudar a estructurar los recuerdos para describirlos, a nombrarlos e interactuar con ellos que es fundamental a la hora de recordar. Para Felisberto, los recuerdos son reales y no reales, a veces hasta hiperreales; lo que sí, es que son una especie de hilo que une lo que sencillamente somos (más allá de lo real o no) con que lo que somos de acuerdo a la experiencia con el mundo.

... al intentar (introspectivamente) recordar episodios de *nuestro* pasado, nos encontramos en la peculiar situación de ser a la vez sujetos y objetos de nuestro relato. Un relato que nos involucra, como es obvio, en primera persona y con respecto al cual no podemos ser neutrales. Incluso se puede decir que los recuerdos de las experiencias vividas por nosotros traicionan siempre a una parte de nuestro espíritu. He aquí por qué con frecuencia las memorias son fuertemente selectivas. Algunos episodios los recordamos fielmente, otros muy vagamente, y otros, por el contrario, preferimos borrarlos del todo (Maldonado 31-32).

Nuestros primeros recuerdos son como fragmentos inconexos, que se basan en lo que nos han contado los otros más lo que nosotros vamos formando y Felisberto lo sabe, por eso esa búsqueda incesante por construir recuerdos más fiables y duraderos, sosteniéndose en los otros. Y es que, incluso, cuando decimos que olvidamos, en realidad no quiere decir que no los recordemos, sino que se convierten en inaccesibles en nuestra memoria.

Yo tenía la mala condición o la debilidad de no 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, entraba un poco en la mía y según fuera la calidad de las personas, así sería el sentido que tomarían los instantes que yo vivía junto a ellas (Hernández *vol. 3* 12).

Felisberto abre camino a los falsos recuerdos, no en el sentido de que no sean verdaderos sino a aquellos que se fueron asiendo a nuestra memoria a largo plazo para apoyar

a nuestra identidad personal, son mensajes importantes que ayudan a sostener elementos a esa identidad; porque es la experiencia del mundo lo que va a importar en la narrativa, que represente lo emocional más como un estado interior que como una realidad, porque nuestro pasado no siempre es como lo imaginamos sino como lo recordamos a base de los marcos que contribuyen a construir nuestra identidad y a ser como somos. “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” (Hernández *vol. 3* 48).

Como señalé un poco más atrás, la memoria es ese viaje, pero un viaje en presente. Muy al contrario de lo que muchos creemos, la memoria no es exclusividad del pasado y Felisberto nos lo demuestra porque su escritura se realiza en presente acogándose al pasado como la metáfora del sujeto que mientras escribe, recuerda lo que hizo, es ese descubrirse al recordar lo que fue, ese misterio que ronda por la literatura felisbertiana.

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 (Hernández *vol. 3* 46).



La narrativa de Felisberto nos marca siempre una nueva reescritura, por eso más allá de crear interpretaciones analíticas, lo que necesitan los cuentos del escritor uruguayo es aportar nuevas formas de significar sus ideas. Sus palabras son una invitación a lo inesperado, al misterio, a darle una mirada nueva a nuestra propia condición humana para pensar en un mundo de una manera diferente a la habitual. La memoria es el verdadero misterio para Felisberto, por eso se acerca a ella por medio de la escritura, porque sabe que es la única forma de esclarecerlo.

Al fin y al cabo, esa es la labor de la literatura, crear realidades a base de herramientas, otorgarle un carácter místico desde los residuos de la subjetividad de cada autor. Jean Duvignaud dirá, en el prefacio a *Memoria colectiva*, que

... la conciencia nunca está encerrada en sí misma, ni vacía, ni solitaria. Nos vemos arrastrados en múltiples direcciones, como si el recuerdo fuera un punto de referencia que nos permitiese situarnos en medio de la variación continua de los marcos sociales y de la experiencia colectiva histórica. Ello puede explicar el motivo por el que, en los periodos de tranquilidad o fijeza momentánea de las <<estructuras>> sociales, el recuerdo colectivo resiste una importancia menor que en los periodos de tensión o crisis, y en estos casos, a veces, se convierte en <<mito>>. De todas las <<interferencias colectivas>> que corresponden a la vida de los grupos, el recuerdo es como la frontera y el límite: se sitúa en la intersección de diversas corrientes del <<pensamiento colectivo>> (Halbwachs *Memoria colectiva* 12).

Y es que de pronto, para Felisberto la identidad es el verdadero misterio, es un mito; porque la identidad es una especie de artilugio que necesitamos para la conciencia, para salvarnos, es la que nos calma. Porque la identidad puede llegar a tener que ver con el cuerpo, con el qué somos, además del quién somos; y es que somos ambas cosas: un cuerpo y una necesidad de saber lo existencial, es decir lo óntico y lo ontológico. Entender para qué estamos, ese propio existir. Eso es lo que busca el autor, porque sabe que la identidad no puede ser explicada ni desde la metafísica, ni mucho menos desde la ciencia, sino solo desde el arte y (la música y la literatura); porque la identidad es un relato que narra nuestra historia con aquello que nos cuentan sobre nosotros y lo que nos re-contamos a nosotros mismos. Y saber que el lenguaje también nos habla y que al hacerlo utilizamos ideas que nos condicionan en cierto modo. Entonces para Felisberto la identidad es una narración porque nada es más existencial que la literatura como esa búsqueda de sentido, que la pone en el lugar de lo complejo y de la sombra; que somos escritura, que somos un discurso de nosotros mismos y por eso es fundamental el encuentro con el otro.

Ese es el verdadero viaje en *Tierras de la memoria*, un viaje sin destino previo, porque se intenta acabar con ese vértigo que hay por perderla; una necesidad de anclarla como algo firme, que nos permita desenvolvernos en este mundo con la tranquilidad de que llegaremos a un punto final, pero Felisberto nos demuestra una vez más que no, que sin misterio no hay sentido y que la verdadera búsqueda identitaria no se limita estrictamente al quiénes somos sino que la esencia del descubrirse se da desde el otro y en el otro.

... el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso ... 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 (Ricoeur *Tiempo I...* 1448).

Por otra parte, Pedro Juan Gutiérrez nos presenta una obra rara y extraña, como él mismo. *Diálogo con mi sombra*, a simple vista parece ser una entrevista al autor, a su poética, pero el entrevistador resulta ser su eterno personaje Pedro Juan; es una introspección a sí mismo, una especie de juego psicoanalítico donde analista y paciente son el mismo, así como autor y personaje y –más específicamente en este caso– entrevistado y entrevistador son uno solo, cambiando de silla para desempeñar cada rol. Quizá es tal vez una máscara para no escribir las petulancias de unas memorias o el diario íntimo que desnude su personalidad; de modo que Gutiérrez prefiere dejarnos, una vez más, la sospecha de cuánto de lo que dirá aquí será verdad y cuánto no. Un juego de sombras que se cuele por el título de su libro, un baile de máscaras, como la que presenta en la portada, porque como dirá el mismo: “Así es la vida. A veces te confunden tanto que pierdes el rumbo” (Gutiérrez *Diálogo con...* 14).

Al igual que en *El nido de la serpiente*, aquí encontramos un pequeño paratexto, el prólogo escrito por el autor, Pedro Juan Gutiérrez, hablando de su personaje Pedro Juan; y lo llamo paratexto porque cumple la “función” propia de aquello, puesto que nos va ofreciendo pistas sobre la invención de Pedro Juan, lo que nos deja claro que así como es capaz de inventar un personaje, entonces inventa una entrevista y nos quedamos en la duda de cuánto de lo que responda será verdad, aun sabiendo que será él mismo el que se haga las preguntas. A fin de cuentas, tampoco es que todos digan la verdad en las entrevistas, aunque sean otros los que hagan las preguntas; quizá es una sátira a ese juego tramposo en el que caen muchos

entrevistadores, pero lo fundamental aquí será que nos irá aportando ideas para descubrir a su personaje-narrador que se vincula tanto a él y que, por lo visto, se construye desde él.

Estoy conviviendo con Pedro Juan desde septiembre de 1994, cuando juntos, empezamos a escribir *Trilogía sucia de La Habana* ... Y desde que empecé a escribir ese libro Pedro Juan apareció a mi lado, y se convirtió en mi sombra. Se apropió de mí como un Alien (Gutiérrez *Diálogo con...* 7-9).

Lo cierto es que el escritor caribeño nos muestra cómo su poética ha sido el medio por el cual ha desfilado su identidad y cómo se ha construido, desde su formación literaria con los escritores que marcaron sus gustos y estilos. Lo que se nos demuestra es cómo la memoria es un aglutinante de eventos y situaciones, de personas y de cosas, de ciudades y de calles que son las que dan paso a la identidad y que es gracias a aquello que nos permite no quedar estancados en el tiempo porque “en el curso de nuestra vida asumimos muchos roles, es decir, muchas identidades adicionales, suplementarias, auxiliares, lo cual a fin de cuentas significa tener muchas memorias” (Maldonado 35).

Y es que como ya dijimos en el primer apartado, solo gracias a los recuerdos, en la memoria el pasado se vive como presente y gracias a su autocreación fantasea con la realidad cuando ordena arbitrariamente lo sucedido con lo imaginado, según lo correspondido por sí mismo.

Yo vivía en el número 10 de Ayllón, en los altos de una sastrería ... Toda mi infancia y mi juventud transcurrieron allí. Conocí a decenas y decenas de personas ... Matanzas es una ciudad portuaria, con mucha gente de paso en esa época, emigrantes de todas partes del mundo ... era un barrio muy bueno, muy cosmopolita, con mucha vida ... Por las tardes y noches se llenaba de putas y en la vitrola sonando los boleros. Todo eso me marcó a fondo, era un ambiente muy especial. Por eso no quería vender helados como mi padre sino ser cantante de boleros. (Gutiérrez *Diálogo con...* 18).

Al igual que en las obras de Felisberto Hernández y de Martín Adán, este libro nos lleva a adentrarnos en ese proceso creativo del autor, su mundo y cómo habita en él; porque cada memoria trae una carga emocional. Porque nosotros somos en la medida en que recordamos lo que fuimos y cuando sabemos lo que hemos sido, podemos sentir, entonces, lo que somos ahora: “me dije a mí mismo: si algún día soy escritor quiero escribir así, de un modo tan natural que no parezca literatura” (Gutiérrez *Diálogo con...* 27). Y es que los modelos identitarios cargan una significación simbólica importante que influyen en los modelos que adoptan los individuos dentro de un colectivo evocando un pasado y cumpliendo una función específica dentro de una sociedad y cómo se articulan en ella.

El acto de recordar implica una función social, puesto que asociamos discusiones prácticas y discursivas; como el mismo autor ha confesado, su vida está marcada por la historia del proceso revolucionario cubano, que a ratos nos muestra una infancia rota, una adolescencia desgarradora que abrió paso al adulto cargado de miedos y confusiones, pero lleno de una identidad propia que le tocó asumir y asumirla en sus textos, que son los que plasman su carga política, social cultural. Por ese motivo, el recuerdo también puede ser

público en el sentido que incorpora o se apropia de sucesos que no los ha vivido directamente, a base de imágenes o anécdotas presentadas por otros que son parte de su colectivo y se expresan en el individuo.

Son las relaciones mutuas de semejanzas y diferencias que logran las memorias al mostrar su naturaleza social, porque el recuerdo en la narrativa del autor cubano es una herramienta discursiva para exponer las trayectorias históricas que convergen y divergen en un pasado que no es solo como objeto de un recuerdo sino como el medio para traer a un presente a unos sujetos que son agentes sociales concretos y situados, de acuerdo a su identidad. Porque la identidad no se reduce sencillamente a un nombre, a saber de dónde se proviene ni quiénes dicen que somos hoy, sino a cómo se constituye cada uno de acuerdo a lo que va re-definiendo, se circunscribe a toda la historia que ve y va arrastrando de cada generación. “Tienes que usar las situaciones y la gente que conoces, los lugares donde has vivido. Yo lo hago siempre. Y es que no se puede inventar nada. Hasta las novelas aparentemente más fantásticas comienzan con una idea tomada de la realidad” (Gutiérrez *Diálogo con...* 42).

La memoria colectiva es una especie de medio para un fin, una forma de encuentro consigo mismo, una especie de goce para no reprimirnos, para buscarnos a sí mismos; porque es imposible escribir sin el otro, sino sería una forma deshidratante para reconocernos. La literatura desde la memoria es la que permite el reconocimiento de uno mismo desde la existencia del semejante, para irrumpir en la conciencia individual, pero no para despojarnos de nosotros mismos sino para ayudarnos a configurarnos en un tiempo y en un espacio en el que estamos reconectándonos con la vida y su vitalidad. “El trabajo de un escritor consiste en vivir intensamente en la calle para después encerrarse solo, en un cuarto, y jugar, soñar,

pensar, reflexionar, y finalmente, escribir sobre toda esa gente que ha conocido en la calle (Gutiérrez *Diálogo con...* 71).

No es el resistirse al olvido sino ayudar al entramado de la memoria, que lucha por reencontrarse, una forma paliativa a la realidad y rescatar lo mejor del pasado para ir a un futuro posible, para instrumentar un acto posible, separar la verdad y acercarnos más al alivio de una certeza por el ser. “Un escritor nunca es un tipo respetuoso. Todo lo contrario. Eres alguien que trabaja con la realidad, pero disfrazando, maquillando, exagerando, embelleciendo o empeorando esa realidad” (Gutiérrez *Diálogo con...* 41).

La identidad social, por decirlo de algún modo, no es que la busquemos, sino que la identidad en sí misma es nuestra búsqueda. La memoria, lo que nos permite es desarmar nuestros recuerdos y olvidos para llegar a esa identidad, interpretar esa imagen de nuestra conciencia y nuestro contexto al que, de algún modo, pertenecemos, como esa imagen que vemos en el espejo.

Pero hay una certeza que tiene Pedro Juan Gutiérrez, que el tiempo todo lo cambia y él y su país son el reflejo de aquello; por eso recurre a la narración, para ser capaz de contar nuestras historias que están entrelazadas con otras, aunque sabemos que al recordar se omite lo que se quiere, que dependemos de las historias de los demás, concediéndole un horizonte de futuro y que tenemos una identidad, tanto personal como colectiva y que nos visualizamos tanto desde adentro como desde fuera, como si estuviésemos viendo un personaje para entenderlo de mejor manera y asirlo a nuestra conciencia.

Porque cuando uno busca conocerse implica conocer un yo, entonces llegamos a la conclusión de que soy yo y mis circunstancias, mis eventualidades; que existe una estructura

previa enmarcada en un orden, pero la identidad empieza con la posibilidad de salirse de lo natural para crearse a sí misma, por eso la búsqueda de un yo múltiple. Es que la identidad tiene que ver con lo que uno hace de sí mismo, con la necesidad de identificarnos, de colocarnos, de afirmarnos de acuerdo con la naturaleza a la que pertenecemos.

Somos lo que contamos de nosotros mismos, por eso hablar de identidad es contar un relato; se vuelve, por momentos, una cuestión estética, pero al mismo tiempo la identidad se convierte en una cuestión ética, porque al preguntarnos quiénes somos, implica una interpretación, entre una estética y una ética. De ahí que la idea de identidad supone el encuentro con el otro, porque si somos lo que contamos sobre nosotros, hay otro que escucha, desde el otro como nosotros mismos hasta el otro que pertenece a un colectivo. “Pedro Juan soy yo en aquel momento. Todos esos libros son muy autobiográficos” (Gutiérrez *Diálogo con...* 78).

La identidad es cambiante, al igual que el yo, es múltiple porque cambia, porque la identidad también es hija de su tiempo, es una respuesta al ayer y al hoy. La fusión de ambas respuestas es lo que nos marca una identidad y esa es la esencia humana. La identidad supone una posesión, una apropiación, por eso nos tranquiliza, pero al mismo tiempo nos reprime porque nos limita, nos estructura a un ser en un dogma, un solo tipo de ser.

Esa es la esencia en *Diálogo con mi sombra*, crear un personaje para “desnudarse” y en ese desarrollo, poder descubrir sus miedos, sus filias y fobias, conocer esas repercusiones que le terminan forjando sus identidades. Y en ese ejercicio de develamiento Pedro Juan Gutiérrez se encuentra con Pedro Juan como un sujeto frente a su espejo, entonces recuerda y esos recuerdos le traen datos y fechas que los acomoda y se rearmen desde el pasado al presente.



Las fechas y los acontecimientos históricos o nacionales que representan ... pueden ser totalmente exteriores a las circunstancias de nuestra vida, al menos en apariencia; pero, más tarde, cuando reflexionamos sobre ellos, <<descubrimos muchas cosas>>, <<descubrimos el porqué de muchos acontecimientos>> (Halbwachs *Memoria colectiva* 58).

Lo que se pretende es buscarse en una identidad social como una manera de interpretarse a sí mismo, que responde a un interés, a un marco que la liga con unos esquemas de representación; porque pensar en la identidad consiste en hacerse preguntas, la identidad como deseo, como búsqueda, pero como búsqueda infinita porque cada vez que alcancemos un rasgo de nuestra identidad, seguiremos buscando otro. La identidad no es un ente y buscarla no es dar con algo impoluto y virgen, sino que uno termina engarzándose en un sistema de concepciones que nos han acompañado. “El mar, por supuesto, ha marcado mi vida. En todos los sentidos. Aparece continuamente en mis libros porque está dentro de mí. No puedo vivir sin la presencia del mar” (Gutiérrez *Diálogo con...* 12).

Uno entiende a la identidad como un elemento exterior a nosotros, que viene desde afuera, en lo que yo analizo si pertenezco o no, si me deja o no me deja que yo ingrese a un determinado grupo; la identidad no reprime, sino que nos normaliza y en ese momento nos tranquiliza, en el sentido de saber que somos parte de algo, donde nos sentimos implicados, pero es la identidad la que se introdujo en nosotros.

### **2.3 De la memoria de una historia a la historia de una memoria**

Decía Eduardo Galeano que todos “estamos hechos de historias”, entonces son esas historias las que definen lo que somos o podemos ser o llegar a ser; son las que nos distinguen y nos separan de otros, nos conectan, nos proyectan y nos dan sintonía, así como nos pueden alejar y convertirnos en extranjeros.

Maurice Halbwachs explicaba que eso de llamar memoria histórica era algo así como una redundancia –aunque desarrollé brevemente este concepto en el primer capítulo, aquí me extenderé a desentrañar estos dos términos– en cuanto a que no existe una memoria que no posea historia, así como no puede haber historia que no provenga, al menos en parte, de una memoria.

Algo que es importante tener claro es que la memoria no se encarga de hacer una restauración sobre el pasado, ni siquiera sirve para hacer una mirada sobre este. La función de la memoria, en este caso, es la creación del presente con materias del pasado; por esa razón, lo importante aquí no va a ser si ese pasado es fidedigno o no sino cómo la memoria trata a esa historia pasada, cómo la configura en cuanto a discurso narrativo, sustentado en una historia rememorada.

Es que el pasado no es algo que esté ausente ni alejado del ahora, el pasado siempre está en cada individuo, vive en el presente y nos ayuda a abordarlo desde la experiencia actual; porque la memoria es el recuerdo de aquellas cosas sucedidas en el pasado, pero desde el presente y lo reconstruye desde su identidad y su necesidad, elaborada con materiales subjetivos, pero dándole un sentido propio que cada uno adquiere.

El testimonio siempre ha sido auxiliar para la construcción que hace la historia, puesto que al igual que la memoria, todo testimonio es selectivo. La memoria jamás ha sido tomada en serio para la reconstrucción de ese pasado, pero, entonces, ¿por qué ocurre esto? Si Halbwachs ya nos advirtió que memoria e historia están ligados, porque tanto la una como la otra están hechas a base de una selección y cada una tomará de ambas lo que le sirva para autoafirmarse.

... cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Podríamos decir aún con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, solo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa (Halbwachs *Memoria colectiva* 55).

Y es que cada ser humano tiene distintos vínculos con el pasado y nos recordamos de acuerdo con eso, precisamente eso es lo que vemos en *Fabián y el caos* de Pedro Juan Gutiérrez; una memoria recogida del pasado con cierto uso político y social para armar su narrativa, recreando a medida de sus recuerdos y de sus identificaciones personales.

Como ya lo dije brevemente en el primer capítulo, esta es una novela llena de fuertes datos históricos, con alusiones incluso a sus libros previos, datos biográficos y según el mismo autor, la historia de Fabián –al menos– realmente existió. Es una obra que se cuele en una sociedad conflictiva, atormentada por cambios que le dieron vuelta a todo un país, no es una denuncia ni una crítica social, es sencillamente la historia política y social de una nación. Es una nueva forma de contar la historia de la revolución cubana, pero desde dos memorias: los recuerdos de Pedro Juan y los de Fabian, dejando olvidos, pero manifestando dolores, alegrías; la furia de unos niños que llegan a ser adolescentes y a vislumbrar su futuro de jóvenes, aprendiendo a no esperar ya nada.

Pedro Juan es el símbolo de la hombría, de la lucha por la supervivencia, mientras Fabián es el reflejo de la desilusión, de la desesperanza, del olvido. En uno de los pasajes del libro describirá el primero al segundo: “Tenía cara de amargura. Bueno, siempre tuvo cara de amargura. Jamás lo vi sonreír. Me dio lástima aquel imbécil...” (Gutiérrez *Fabián y...* 162).

Ambos son, aunque suene paradójico, la representación de los seres invisibilizados. Por eso recurre a la memoria histórica, como una forma de hacer frente a la memoria institucional y levantar la mano como una forma visceral de presentar la dualidad del mundo interpretados por estos dos personajes: luces y sombras, angustias y serenidad, represión y emancipación, ternura y crueldad.

Los datos históricos incluidos en el texto no son para mostrar una verdad sino como una presentación de ese juego de la trama, una mezcla entre realidad y ficción, así como para ambientar una realidad espacial.

Cuando Lezama Lima publicó *Paradiso*, con el famoso capítulo <<homosexual>>, a lo que se sumaba su catolicismo a ultranza, también fue puesto a un lado, sin miramientos, aunque seguía viviendo en Trocadero, 162, Centro Habana, en el centro del barrio de Colón, el barrio de las putas (Gutiérrez *Fabián y...* 94).

Es una manera de re-significar una sociedad marcada por un hecho histórico, pero desde muchas caras; la narración de la memoria es una manera de pensar, es una forma de decir que si alguien no lo recuerda así, habrá que hacerlo recordar. Pero esta también es una manera de identidad porque nuestra memoria es la que nos hace ser quienes somos, dependiendo de las historias que también nos contamos, no solo las que nos han hecho creer que es la única que hay.

El autor pondrá en palabras de su personaje Pedro Juan la certeza de ese mundo que habitaba, ese que era a veces diferente al que la historia nos lo había contado: “La historia verdadera nunca se puede conocer a fondo porque siempre hay demasiadas manos manipulando, ocultando, tergiversando los hechos y sobre todo las huellas que dejan los acontecimientos” (Gutiérrez *Fabián y...* 54).

Pero la obra recurre a la memoria más allá que como una simple necesidad de rescatar aquello que no se ha dicho, es como en casi todos nuestros autores, una manera de autodescubrirse, de comprenderse y re-encontrarse. Gutiérrez sabe que la memoria de su historia es hacer memoria en el presente, que es algo más complejo que ese proceso de fechas y sucesos organizados en un libro; lo que busca el autor es abrir la mente y demostrar que la

historia no es propiedad de los historiadores ni de las instituciones sino de cada ser humano que vive unas experiencias, de acuerdo con su evolución.

Porque en las narrativas de la memoria no hay vencedores ni vencidos, solo agentes que se construyen y que forman parte de una historia social y cultural, porque no es lo mismo crecer viendo la revolución que siendo parte de ella; para eso están Pedro Juan y Fabián, para mostrarnos ese mundo desde las dos polaridades, para que no haya un recuerdo oculto, para que no se quede un recuerdo perdido y esos olvidos inquietantes se revuelvan para formar una historia.

Pero en *Fabián y el caos* no se pretende mostrar víctimas ni mucho menos victimarios, es más la construcción ética y estética de una memoria cargada de historias políticas y sociales; porque, al fin y al cabo, eso es lo que forma parte de su memoria, de su vida. Y se trata de mostrar que la historia no puede ser propiedad única del estado y sus instituciones, sino que el recuerdo humano es tan importante como el marco científico de la historia. Pero no es que el discurso histórico anule a la memoria, sino que ambas convergen, porque la historia no es responsabilidad única de los historiadores, sino de quienes viven y recuerdan, para hacer frente a las inquietudes de nuestra memoria y sus ansias de salir del encierro de nuestra mente.

... otra memoria que denominaríamos histórica donde solo se incluirían los acontecimientos nacionales que no pudimos conocer entonces, ya que por una entraríamos en un medio en el que nuestra vida se desarrollaba ya, sin ser conscientes de ello, mientras que la otra no nos pondría en contacto más que con nosotros mismos,

o con un yo ampliado hasta los límites del grupo que encierra el mundo del niño. Nuestra memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida. Así pues, por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática en incompleta (Halbwachs *Memoria colectiva* 60).

Lo que nos dice la obra del cubano es que la historia no es ajena a los seres humanos, sino que atraviesa nuestra existencia, más de lo que uno supone; lo que la diferencia de la historia es que la memoria no es un orden cronológico de hechos y la desliga del excedente, aparentemente, neutral. Extrae de la historia lo que ocurrió y arma una propia desde las características de lo humano, porque para Pedro Juan Gutiérrez la historia no tiene que ver con el pasado sino con lo pendiente, por eso volvemos al pasado histórico, para entendernos a nosotros mismos; recurrimos a la historia pasada como una manera de comprendernos y la manera en que leamos esa historia será una forma de vislumbrarnos, quizá un tanto irresuelta, pero es por ello la necesidad de configurar una propia historia en función del futuro, porque cada acto que traigamos del pasado histórico estará ligado con nuestro presente y entonces se hablará desde lo que sentimos actualmente, con nuestras angustias, nuestros miedos, nuestras alegrías.

Michel Foucault citará a San Jerónimo para identificar cuatro criterios que caracterizan al autor y en el cuarto dirá que “el autor es entonces un momento histórico definido y el punto de encuentro de un determinado número de acontecimientos” (Foucault 27).

Entonces, lo que nuestra memoria busca en el pasado histórico, no son exclusivamente fechas ni datos, sino los marcos que nos ayuden a configurar nuestros recuerdos; "si el mundo de mi infancia, tal como lo encuentro cuando me acuerdo, se sitúa naturalmente en el marco que puedo recomponer gracias al estudio histórico de este pasado próximo, es porque llevaba ya su marca" (Halbwachs *Memoria colectiva* 59).

Pedro Juan y Fabián nos revelan una memoria geográfica, sí, pero nos demuestran - al mismo tiempo- que la memoria no debe ir asociada con la verdad, que es mucho más allá de eso, porque todo lo que digamos del pasado, lo diremos desde el presente y entonces siempre se marcará una distancia espacial y ontológica; es geográfica, pero el mapa no puede coincidir con el territorio sino con los sucesos que elaboramos, que están interpretados y nos permiten re-inscribir nuestro presente en función de ese pasado.

En ese momento todos los cubanos, seis millones de personas, quedaron igualados por lo bajo. Como un golpe de kárate. Magistral. En un instante dejaron de existir la clase alta, la media y la baja. Mandrake el Mago, con un solo pase de sus manos, hizo un truco perfecto delante de los ojos de todos, y nadie vio la trampa. Ahora todos eran pobres de verdad. En todos los sentidos. No solo económicamente. Era un golpe genial, algo perfecto. Pero era sólo el comienzo. Lo mejor vendría después (Gutiérrez *Fabián y...* 51).

A eso es a lo que se refería Maurice Halbwachs cuando nos mencionaba cómo se estructura una memoria desde los recuerdos de la infancia, que busca salirse del paradigma



de la verdad impoluta e incuestionable; porque, al final, las estadísticas son solamente números, “tengo la impresión de un marco exterior cuya existencia ignoraba entonces, y aprendo a situar mi infancia en la historia de mi época” (Halbwachs *Memoria colectiva* 58). Pero tampoco *Fabián y el caos* está distorsionando el pasado y creando un nuevo texto de historia, sino que le apuesta por la subjetividad de la memoria humana, como una forma de ejercer la memoria y pensarla desde lo piadoso y lo sublime, porque la historia científica no es algo que pertenece únicamente a la academia, sino que es una parte integral de todas las vidas humanas.

Pero ¿qué es el pasado?” se preguntará Ricoeur en el primer tomo de *Tiempo y narración* y entonces dirá que “Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es eso posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu (Ricoeur *Tiempo I... 49*).

Porque recordar es tener probabilidades y el ser humano está abierto a sus posibilidades de realización; un recuerdo que está limitado, pero que siempre quisimos atravesar ese límite, siendo más como una necesidad del ser para saber hasta dónde sabe de sí mismo y resolver el gran dilema de saber quién es.

Entre la memoria y la historia hay una especie de línea que conecta con lo otro, porque la historia engloba a un colectivo, se articula con otro u otros, garantiza el derecho de esa otredad. La idea de hacer memoria de una historia es también una especie de ilusión, esa necesidad de ir por todo, de re-producirse a sí mismo, en el sentido de ser él mismo el creador

de un nuevo sujeto armado de una historia hecha por uno mismo y desde el otro. “La función-autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault 21).

Es la búsqueda por una historia que más allá de que sea comprensible para nosotros, es que se acerque a nosotros, pero sobre todo a él mismo, al autor. Aunque *Fabián y el caos* es el eje, recurre a *El nido de la serpiente*, desde el paratexto al inicio de la obra, citando el último párrafo de las “memorias del hijo del heladero”, así como extrae datos y hace alusiones de esta, “Eres un pichón, Pedro Juan. Estás en el nido de la serpiente. Un pichón de serpiente cascabel. Cuídate tú solo porque el camino es largo y solitario” (Gutiérrez *Fabián y...* 152).

Al final de cuentas la misma historia institucional también es construida, es un constructo social, al igual que la memoria; entonces está hecha de fragmentos, pero también recoge datos, desde los recuerdos, pero seleccionados desde lo emocional, de lo que más haya repercutido en un individuo.

En el primer capítulo reproduje datos de un libro de historia, los cuales algunos coinciden aquí, pero desde las vivencias personales, más allá de cifras frías.

En 1960 mi padre lo perdió todo en una noche. Nacionalizaron los bancos americanos y él perdió las dos cuentas que tenía en dos bancos: The National City Bank of New York y The Trust Bank of America. Se quedó en cero. Así, de golpe. Al día siguiente por la mañana, todavía bajo el estupor de lo que había pasado, llegaron tres milicianos a intervenir el negocio ... Mi padre aceptó. No tenía más opciones. Nunca se recuperó

de aquel shock y quedó melancólico y silencioso el resto de su vida. Tan silencioso que no tengo nada que decir sobre él, salvo que fue un hombre honrado y trabajador. Un hombre bueno (Gutiérrez *Fabián* y... 59).

Porque todos partimos con una mochila previa y con esa carga histórica (emociones, saberes, conflictos, penas, alegrías) vamos a recordar y en el acto en que recordamos y añadimos la historia nos estamos reinterpretando a nosotros mismos y, en esa nueva interpretación, creo una nueva historia de mi memoria. Es decir, entonces, que en esa narración que surge, existe una trama conceptual precursora.

... la historia que escribimos es la de acciones cuyos proyectos y resultados pueden reconocerse emparentados con nuestra propia acción; en este sentido, toda historia es fragmento o segmento del único mundo de la comunicación; por eso esperamos de las obras de historia, aun cuando sigan siendo obras aisladas, que expresen en sus márgenes la única historia que, sin embargo, nadie puede escribir (Ricoeur *Tiempo I...* 254).

Para Fabián esto también marcaría un hecho importante, hijo de Felipe, un español que llegó a Cuba para trabajar en un negocio de tejidos, junto a su esposa, Lucía, se asentaron en esa ciudad; un hombre mezquino que nunca quiso tener hijos, así que jamás logró con Fabián un lazo fuerte de amor. Solo pensaba en cosechar una fortuna para luego tener algo propio, pero las cosas no se dieron de esa manera.

Era sábado 5 de agosto de 1961, día único designado para el cambio de moneda. Felipe ya no recordaba nada de todo aquello. Lucía no sabía nada. Fabián se dedicaba a sus ejercicios de piano, como cada mañana y no cambiaron ni un peso (Gutiérrez *Fabián y...* 50).

Para Fabian y Pedro Juan la historia no será lineal ni será incuestionable sino que la memoria puede escribirse desde un marco histórico de los hombres, no se trata de pelearse con los historiadores; los personajes nos invitan a pensar diferente, su historia en sí misma es una reflexión sobre que la construcción literaria también puede ser un medio para presentar una idea de historia desde la ficción, en cuanto técnica, rompiendo con las ataduras de la verdad y estando más cerca de las posibilidades narrativas que nos incitan a pensar el pasado histórico como una manera de hacer literatura.

Al igual que Martín Adán, Pedro Juan Gutiérrez nos propone pensar otro mundo posible desde lo imposible, que la historia puede darse desde cualquier espacio. Hacer historia desde la memoria es una posibilidad de reencontrarse en la historia oficial con su propia historia, porque todo depende desde dónde uno esté parado para tener una visión propia, distinta a la de otro individuo.

Por eso no puede existir solo una historia, sino muchas. Entonces, en ese ejercicio de rememoración hacemos justicia, porque hacer memoria es hacer justicia, en el sentido de que narramos desde el interior de cada uno, precisamente lo que queda afuera, lo que no tiene cabida en esos sectores de la sociedad que no escriben la historia desde ahí.

## Capítulo 3

### Heterografías del yo

Al fin y al cabo, somos lo que hacemos

para cambiar lo que somos.

Eduardo Galeano

Se ha dicho ya que esa toma de conciencia que precede a las escrituras del yo nace como una búsqueda interna por encontrarse a sí mismo, por una presencia, una pugna con la sociedad dentro de la cual no ha podido, pero quiere adaptarse.

Que el objeto de la escritura sea el propio yo es por el hecho de que la exigencia de sentido se convierta inevitablemente en la búsqueda de una identidad; por esta razón este capítulo se ha titulado heterografías, puesto que los escritores –que se han estudiado a lo largo de esta tesis– recurren al yo para hablar del otro, de esos muchos otros que pueblan el yo.

Porque el conocerse a sí mismo, entonces, no es la finalidad única sino el medio para obtener dicho fin; es decir, una herramienta de autoafirmación para lograr, como última pretensión, el proceso de transformación individual que conduzca a develar al yo como otro.

El tema de la memoria seguirá siendo importante porque la construcción del pasado, del recuerdo, es una hermenéutica, una búsqueda por la propia esencia, del sentido, de la existencia, que se abre paso gracias al orden de las experiencias vividas que va acomodando

el yo que recuerda. Y que en ese acto de ordenamiento se origina la transformación parcial o total de un yo que gracias a su otro irá conociendo lo que su vida representa.

Y la escritura autobiográfica aporta, en tal medida, a la construcción de una memoria histórica que se instaura en lo vivido como una contribución al encuentro con el otro por el simple hecho de ser dignas de ser transmitidas. Georges May nos dirá al respecto, refiriéndose a la autobiografía que

... ese móvil escondido que contribuye al deseo de gozar de la voluptuosidad del recuerdo es, con frecuencia, tan intenso que explica mejor que otros la energía sin la cual la intención de escribir se quedaría en mera veleidad. También en un escritor en el que la pureza de la motivación religiosa no puede dudarse, como es el caso de San Agustín, esta fuente de energía es llamada a contribuir (May 34).

En ese sentido, el acto de contar es más que un simple ordenamiento de evocaciones o un eje secuencial de hechos acontecidos en el plano experiencial, sino que es una especie de motor hermenéutico que sirve para conducir en dirección a sentidos completamente nuevos e inexplorados.

Hay que reconocer que las escrituras autobiográficas son muy útiles al momento de poner orden a lo vivido, en cuanto a la cronología de acontecimientos; sin embargo, no es esta su única utilidad, sino que sirve como un camino de interpretación de una vida, de las experiencias propias; por eso en estos autores hay rezagos, visos enormes, de rasgos autobiográficos en sus escrituras.

... sentimiento del transcurso del tiempo (voluptuosidad del recuerdo o angustia hacia el futuro) y ... está unida a la necesidad de encontrar (o reencontrar) el sentido –tanto la dirección como la significación– de la vida transcurrida (May 28).

Para ellos su narrativa es más que un proceso de recapitulación, adquiere una función gnoseológica que les permite escribir sobre sí mismos, es una forma de reaccionar ante la necesidad de entender su existencia sin salir de su propio ámbito interno como sujetos.

### **3.1 El yo que recuerda desde su otro en *Por los tiempos de Clemente Colling***

No hablaré específicamente del tema del doble porque en estos autores esa estrategia es la del yo como entidad construida por un personaje que resulta de su multiplicación o división, lo que da como resultado que no solo puedan ser dos sino muchos; sin embargo, es necesario retomar concepciones básicas de su término y qué me sirve y qué no de él para llegar a las conclusiones de este yo – otro que trato aquí.

La figura del doble ha sido una estrategia empleada a lo largo de la historia literaria, desde el *Romanticismo* ya se había desarrollado esta técnica; ha pasado por varias páginas, ha penetrado en la memoria de muchos. Ya lo hizo el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, así como también Julio Cortázar en *Rayuela*, al llamar Doppelgänger (del alemán, que etimológicamente significa doble) a uno de sus personajes de la historia, o Dostoievski cuando aborda el tema del desdoblamiento en su obra *El Doble*.

Roberto Bolaño, en *Estrella distante*, desarrolla seis parejas que representan, al mismo tiempo, un doble y un complemento, un recurso que utiliza el autor para transmitirnos la idea de que el alter ego no está, necesariamente, a base de su “otro yo” similar sino también a partir de su oponente. Nos encontramos, de ese modo, con las gemelas Garmendia, Ruiz Tagle y Carlos Wieder, Juan Stein y Diego Soto, Bibiano O Ryan y Abel Romero, el narrador y Carlos Wieder y el narrador y el autor.

Gerard Genette en su libro *Ficción y dicción*, desarrolla la idea de la autoficción como un triángulo en el que cada esquina representa un “narrador”, un “autor implícito” y un “personaje”, enlazados entre sí por signos de igualdad y de diferencia. Así volvemos a Pedro Juan Gutiérrez, quien –en varias de sus novelas– cumple con esta fórmula a través de Pedro Juan que aparte de ser el narrador, encarna a su personaje y gracias al nombre podemos dilucidarlo como el autor implícito; y es que el asunto del doble, de su identidad, incluso de la otredad, se desarrolla a partir de esta figura, de su deseo por la relación con el otro y el sentirse un yo íntimo.

En *Diálogo con mi sombra*, el escritor cubano habla de la existencia de su doble, al que denomina su sombra:

Estoy conviviendo con Pedro Juan desde septiembre de 1994, cuando, juntos, empezamos a escribir *Trilogía sucia de La Habana*. (...) No somos amigos, ni hermanos, ni amantes, ni compañeros de viaje, ni colegas de esquizofrenia. (...) Así que las cuentas –creo– están claras: Pedro Juan Gutiérrez tiene su sombra que es Pedro Juan (...) Me invade y me arrastra. Me inyecta ácido en la yugular. Es un



demonio que me chupa la sangre y un ángel que toca mi corazón con la luz y me saca de las tinieblas (7-9).

Es una forma de desdoblamiento porque se busca ser otro, aunque sea en su sombra, encontrarse en otro; el tema del doble nos ofrece un conjunto de acciones provenientes del hombre y sus ideales, de la transformación del individuo y su experimentación. Siguiendo por esta línea, uno de los enfoques importantes que merece es el estudio, desde lo que constituye a la construcción identitaria, propuesto por Jacques Lecarme, en cuanto a que narrador, autor y personaje presentan el mismo nombre; este es uno de los signos claves en el debate autoficcional, el hecho de construir el yo desde sus distintas posibilidades y perspectivas: el yo reflexivo y el yo que actúa<sup>1</sup>.

De aquí parte una conexión importante con el yo de las biografías, al que Leonor Arfuch le dedica un capítulo importante para explicarlo como esa voz narrativa que se despliega en la narración como una pluralidad en la que señala que

si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada –que no supone necesariamente veracidad–, otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como “desquite” ante tanto exceso de referencialidad ‘testimonial’: las que, sin renunciar a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia

---

<sup>1</sup> “Autofiction: un mauvais genre?”. En *Autofictions & Cie.* Eds., S. Doubrovsky, J. Lecarme y P. Lejeune. *Ritm.* 6, Université de Paris X, 227-249.

idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial –un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres, etc. ect.–. Deslizamientos sin fin, que pueden asumir el nombre de ‘autoficción’ en la medida en que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del ‘pacto’ de referencialidad biográfica (Arfuch, *El espacio...* 98).

Lo que Arfuch plantea, entonces, es ese yo como una enunciación dialógica que se despliega hacia la otredad, pero de él mismo; de este modo, vemos cómo se concatenan el doble y la otredad, lo que forman el mismo tópico del asunto del yo.

Al fin y al cabo, todo esto es parte de esa elaboración artística, de la que explicábamos anteriormente, y ayuda a llenar las arcas de la ambigüedad, un detalle importantísimo dentro de la autoficción.

Al igual que Genette, Roland Barthes también habla sobre la construcción de actos que se reducen a signos, cuando se refiere en su apartado a la novela y la historia; en ese contexto nos dice que la novela se encarga de “dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal, o si se prefiere, un esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes por alejamiento o ficción” (Barthes, *El grado...* 39).

Nos encontramos, de este modo, ante un contrato de lectura versátil o manipulable que enlaza a autor y lector en la elaboración de un juego de búsquedas, interrogantes y sospechas que proporcionan la reelaboración del texto a la medida de los intereses o convicciones previas del lector; en este carácter lúdico que caracteriza, no solo a la autoficción, sino a todo el arte moderno, el lector asume el rol de receptor activo que se ejerce en la estética contemporánea y no en el de mero espectador. Dicho de otro modo, el lector, a partir de su comprensión, ideas, reflexiones, en función de la obra, juzgará –más allá de la veracidad de los actos– la condición estético-narratológica de algún fragmento del relato; es decir, el microcosmos del texto será el encargado de entender en el macrocosmos la esencia de la vida que se está narrando.

Por lo tanto, los datos externos como las anécdotas, los rasgos de verdad o ficción, corresponderán a la eficaz estructuración estética que servirá para develar el juego narratológico. Siendo así, entonces, lo realmente importante consiste en que el lector descubra e interprete ese significado del conflicto oculto dentro del relato.

En esa búsqueda del yo se crea o surge un personaje otro que se diferencie del yo por su mundo psicológico; porque la presencia del doble está relacionada, muchas veces, a lo sobrenatural, a lo fantástico y extraordinario.

En *Tierras de la memoria*, como pudimos ver en el capítulo anterior, el primer yo es un adolescente que hace un viaje para participar en un concurso, mientras el otro es un adulto que viaja por necesidad, en búsqueda de trabajo, que se despliegan y se atraviesan por medio de los recuerdos. Hay un cruce, más allá de lo real y lo ficticio, entre lo fantástico y lo psicológico y en el que a veces no podemos distinguir el límite entre ambos.

Y aunque se vaya a retomar, brevemente *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, ahora nos vamos a enfocar en *Por los tiempos de Clemente Colling*; rápidamente, en el primer capítulo se hizo una síntesis de esta historia, pero ahora veremos con mayor profundidad cómo se plantea ese yo que recuerda y su despliegue dentro de la obra.

Se podría decir que *Por los tiempos de Clemente Colling* es una novela lírica, con rezagos de un *Bildungsroman*, porque está construida a base de las experiencias de su personaje en proceso de desarrollo hacia la madurez, estrechamente vinculada con las características de una novela de formación por relatar el aprendizaje de un pianista, a través del profesor Clemente Colling a quien el narrador le profesa un profundo cariño y admiración; una historia, como es característico en Felisberto, penetrada por el misterio que representa su vida, con una fuerte identificación del autor con el narrador, lo que hace difícil no pensar en los datos autobiográficos que ella despliega.

Esta obra pasaría a ser una de las más importantes en la literatura felisbertiana, más allá de los gustos que cada uno pueda tener por ella, sería la primera publicada en una editorial con un formato común y tradicional, aunque subvencionada por amigos, como se comentó en el primer capítulo; además vendría a ser la primera de la denominada trilogía de la memoria (se suman *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*), aunque, siendo más específicos, debería decirse que es la primera con una fuerte carga autobiográfica. Y sobre todo, esta pequeña novela le permitiría a Felisberto Hernández dedicarse exclusivamente a las letras.

Como ya hemos visto en otros textos, y notaremos también en esta narración, el autor jamás colocará su nombre a ninguno de los personajes ni al narrador; no obstante, el compendio de situaciones y anécdotas personales del escritor uruguayo, nombres de

personajes que existieron en su vida y las funciones de aquellos, nos llevan a asegurar que estamos frente a unos relatos de corte autobiográfico.

Aunque ni en formato ni en género la crítica haya denominado a esta como una auténtica autobiografía, los datos expuestos, el trabajo desde el recuerdo, la reelaboración de unos hechos y el recurso de la retrospectiva, nada tienen que ver con otorgarle a sus obras una estructura lineal ni ordenada, sino que le confieren a ese examen memorístico una dispersión y una arbitrariedad para fragmentar la historia y para descomponer al narrador.

En las obras que se han visto hasta aquí, fuera de que la información biográfica que existe en ellas terminan acomodándose en un orden cronológico y fiel, en su escritura predominan figuras e imágenes literarias que le otorgan el componente estético a su literatura; entonces los aportes autobiográficos en sus narrativas solo tienen vinculación si se los comprende fuera de encasillamientos y clasificaciones, de modo que se abre paso a un yo disgregado y que busca ser enhebrado a lo largo de toda la narración para entenderse y sujetarse.

Al fin y al cabo, la autobiografía tampoco nos asegura que por el simple hecho de llamarse así nos ofrezca fidelidad porque en buena parte de ella, como en estas obras, se recurre a la memoria y ha quedado claro que esta ya no es digna de confianza.

... que la memoria sea un mal instrumento no significa que debamos o podamos rechazarla. De ahí que la mayor parte de los autobiógrafos se avengan a ella sin ilusión, en tanto que lo que cuenta no es el acontecimiento histórico que narran sino

el recuerdo (probablemente deformado e incompleto) que guardan en su memoria.  
(May 60).

Con respecto a esto y retomando el término especular que usa Genette para decir que el texto autobiográfico es más un lugar de producción de un discurso acerca de alguien, Paul de Man intentará definir un poco lo autobiográfico.

El momento especular que es parte de toda comprensión revela la estructura tropológica que subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del yo. El interés de la autobiografía, entonces, no reside en que revela el autoconocimiento fiable –no lo hace– sino que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o de totalización (que es la imposibilidad de que llegue a ser) de todos los sistemas textuales hechos de sustituciones tropológicas (De Man 149-148).

Pero empecemos por describir al tipo de narrador que se encuentra en *Por los tiempos de Clemente Colling*, siguiendo lo desarrollado por Gérard Genette, a simple vista se trataría de un narrador homodiegético; nos presenta una historia contada en primera persona, en la que nos detalla su aprendizaje y conversión de músico, siendo discípulo del profesor ciego Clemente Colling, quien –como ya se dijo– en la vida real fue profesor de Felisberto Hernández, el autor.

Sin embargo, al igual que en *El caballo perdido*, no es un narrador fijo sino que su naturaleza retrospectiva hace que se cuele por los vacíos que abre el personaje, de modo que

además de que –de entrada– sospechamos de que se trata de un autor desdoblado en un narrador, con esa multiplicidad de voces se abre una metadiégesis que nos permite ir elaborando preguntas y se planta la desconfianza con respecto a la fidelidad del relato.

Pero más allá de las preguntas que el lector pueda hacerse, lo que se presenta es un narrador que se interroga a sí mismo preguntándose por su existencia

¿Yo habré sido realmente un adolescente, siempre e íntimamente tímido con Colling, o habré atropellado con esa rapidez con que los adolescentes se toman con demasiada confianza a propósito de lo incognoscible? ... ¿O era que a mí no me convenía desilusionarme del todo, acaso porque iba contra lo que yo había puesto, como el comerciante que estando metido en un mal negocio arriesga y pone más para salvarse? ¿O qué pasaba? ¿O qué otras cosas pasaban? (Hernández *vol. 1* 174)

Es el testimonio de un adolescente que en el que –de entrada– el autor nos somete a ser partícipes de su intento por desentramar el misterio del recuerdo, que va armándose a través de la ceguera de Colling, como una metáfora de ese ocultamiento del misterio.

Entonces nos presenta una historia que aparenta ser autobiográfica, pero la disfraza con la ficción construida por lo fantástico y atravesada por las coordenadas que creemos que su memoria registra: las calles Suárez, Asencio, Gil, el trayecto que hacía el tranvía 42, el Biógrafo Olivos, el paraje Las Piedras. Son estas las marcas espaciales y temporales de su memoria, de lo que habita en ella; pero ya superado el tema de la lucha entre realidad y ficción, a lo que nos convoca el autor es a la presentación de una realidad ficcionalizada, por

medio de ese devenir alucinante que representa la ambigüedad de sus recuerdos y le otorga una multisignificación a la historia, gracias a la polifonía de los diversos yos que habitan la historia.

Desde el título, el narrador nos sugiere el ingreso a un mundo, el de Clemente Colling, porque como hemos podido ver en sus dos obras –anteriormente mencionadas–, el pasado no es solo una categoría temporal, es la búsqueda por una persona, un lugar; el pasado como símbolo de una vida que tiene su sitio en un territorio habitado de recuerdos y olvidos que se construyen desde un yo que va hacia otro. Por ese motivo, ya en *El caballo perdido* emplea la frase “tierras de la memoria”, que posteriormente será la que le dará título a la novela póstuma (aunque los primeros fragmentos hayan sido publicados en 1944).

Mientras en este relato nos demuestra que andar *por los tiempos de Clemente Colling* es transitar por un espacio, constituido de una temporalidad, por donde se coloca su memoria. Y en esa travesía se desencadenan seres errantes, como sus personajes, un narrador vagabundo que transita por sus lugares; territorios que no son solo físicos sino también de su cabeza, de su memoria por la que él mismo busca comprenderse y entender la razón de ser en su vida, quizá por ello se verá en la necesidad de multiplicarse cuantas veces sea necesario hasta descubrirse o intentar hacerlo.

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como



para justificar su intervención ... Por algo que yo no comprendo esos recuerdos acuden a este relato.

... tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco ... tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura ...

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé sino también lo otro.

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos ... Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos (Hernández *vol. I* 138).

Pero Felisberto volverá a someternos a ese misterioso juego de identidades narrativas, puesto que cuando Colling deja ya de ser solo recuerdo para el yo discípulo es cuando se convierte en recurso literario, pero ahora por medio del otro, el comerciante. El “comerciante” de recuerdos que habita en sus obras –como el “operador” en *El caballo perdido*- y que vendría a ser el autor, gracias a las inferencias hechas por el lector.

La estructura narrativa es el fiel reflejo de ese ser errante que se nos presenta por medio del narrador, empieza un párrafo con muchas incertidumbres, dándole al lector la seguridad de nada: “no sé bien, no parece, no son tan importantes, no comprendo, no se quedan quietos”.

El yo autor (Felisberto Hernández) crea una obra sostenida desde el caos del misterio y develada por un nuevo misterio: la forma pedagógica de enseñanza musical. Es una novela lírica (o relato, como él mismo la cataloga al inicio: “Por algo que yo no comprendo, esos

recuerdos acuden a este relato) que presenta el aprendizaje de un pianista que es el narrador (sin denominación) que el lector identifica con Felisberto, el adolescente que fue discípulo del maestro Colling.

Existe una polifonía persistente en toda la narración, largos monólogos, donde se plantea el misterio de la confusión, porque no sabemos por momentos quién es quién; asimismo, está el cruce de certezas y de incertidumbres, de lo “otro” (“no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”), de lo que sabe y lo que se inventa, de lo que recuerda y olvida, de lo oculto y lo visible.

Más que la simple fragmentación de un yo es la fragmentación de la conciencia del narrador, de un yo observador que mira a su otro yo interno que habita en su propio ser. Es el yo niño (o adolescente) que el yo adulto lo ve a través del recuerdo.

El otro, a mis ojos, se halla por tanto siempre al margen de lo que veo y oigo, está de mi lado o detrás de mí, no en ese lugar que mi mirada aplasta y vacía de todo “interior”. Todo otro es otro yo mismo. Es como ese doble que un enfermo siente siempre a su lado ... y que visiblemente no es más que una prolongación fuera de él ... Yo y el otro somos como dos círculos casi concéntricos (Merleau-Ponty 195)

Lo que Maurice Merleau-Ponty plantea en “La percepción del otro y el diálogo” en *La prosa del mundo* es pensar al ser desde adentro, es decir, pensar al ser desde dentro del ser. En la narrativa de Felisberto lo que se nos presenta es un yo puesto en plural, porque para

el narrador la certeza de un mundo posible pasa por los otros, porque no es el acceso al otro lo que importa sino mi implicación en el mundo a través de él.

Sigue presente esa necesidad por encontrarse, entonces en esa búsqueda es cuando se da como resultado el convertirse en otro, pero con la ayuda de la memoria; y gracias a que “los recuerdos empiezan a bajar lentamente de las telas, que han hecho en los rincones predilectos de la infancia” (Hernández *vol. I* 141). De modo que nos damos cuenta de que en realidad no somos porque el ser no es fijo, sino que estamos siendo (en gerundio) porque siempre nos estamos re-inventando, re-descubriéndonos, autocensurándonos o autoaceptándonos.

El acto de rememorar las cosas que antes estaban, y ya no, es una forma de irse confirmando a sí mismo que con él también ha sucedido aquello; por eso sigue presente el gerundio, porque en ese dejar el yo del pasado y convertirse en otro, hay algo más que un presente, esta marca temporal es solo un instante que permite llegar al otro, por eso veremos, cómo, muchas veces el narrador hace hincapié en esto.

Y repasando esa fugaz visión de las palmeras, las reconocí y recordé la posición que tenía antes, cuando yo era niño y la quinta no tenía remiendo (...) Y esta reflexión me vino, recordando cómo significaban la vida las personas de aquel tiempo (Hernández *vol. I* 140).

El desdoblamiento no solo ocurre con el personaje sino también con la configuración narrativa, una realidad que se construye desde dentro, pero con lo exterior, en el que ese

afuera se desdobra en la puesta literaria interna. Según explica el estudioso Víctor Antonio Bravo sobre *La alteridad y la producción literaria*,

La primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo “real”: la subordinación de ese “afuera” que lo engendra, lo explica y le otorga, como una máscara, una razón de ser en el mundo; o la separación que supone una tachadura de ese real y, siempre, una ulterior recuperación de sus signos, de su espesor, de sus espejismos y verdades.

La producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad) lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo (Bravo 8).

Los recuerdos se congregan con las reflexiones actuales, entonces el pasado se fusiona con el presente; pero el narrador ya no es ese homodiegético que –aparentemente– se presentaba al inicio de la historia porque su pasividad frente a todos aquellos elementos de la redacción, que llegan fragmentados, nos hace dudar de su categoría; entonces se convierte en un narrador deficiente puesto que ya no lo sabe todo, sino que va recogiendo los elementos que le llegan, de lo que oye y lo que ve, por eso acude a un otro, porque necesita de “alguien” para adoptar un nuevo punto de vista.

Pensaba en muchas cosas nuevas. 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.

Como él estaba apurado daba vuelta enseguida su antipática cabeza y se llevaba toda su persona para otro lado (Hernández *vol. I* 141).

El desdoblamiento –en primera instancia– es el principal recurso para crear esa atmósfera contradictoria que ronda la historia, tiene varias ramificaciones, no hay un solo objetivo, pero sí hay un hilo que parece unir esos espacios, los huecos que va dejando cada personaje que aparece en el relato; aparentemente no hay una lógica, pero son las brechas que van recomponiéndose a través de esas múltiples personalidades y tomando diferentes direcciones. Empieza narrando los recuerdos familiares de un ambiente cotidiano, entra el recuento de un loco que quiso asesinar a su madre, quien es hermano de “las longevas”, estas mujeres tienen un sobrino ciego, “el Nene” que, además de no ver, es músico, una especie de doble de Clemente Colling y por el cual llega a describirnos al protagonista de esta historia. Más adelante, tendrá un espacio importante una tía lejana llamada Petrona, incluida en los recuerdos de la vida doméstica del narrador.

*Elnene* se convierte en un elemento simbólico importante que une las características de los dos personajes claves que configuran la narración: tiene por un extremo los rasgos del protagonista (Colling) y por el otro se encuentran los lazos con los que se une al narrador, con quien tendrá una relación muy cercana en la que se puede distinguir entre ellos, incluso,

una complicidad; además de su amor por la música, también compartirán el amor por una mujer. De esta manera, esta pequeña subtrama ayuda para crear núcleos asociados entre el presente y el pasado, brindándole una tensión dramática y alimentando el misterio.

Finalmente, Colling, el maestro de piano, un virtuoso –según lo que se nos dice– es una especie de antagonista; él, a diferencia del narrador, poseía una memoria prodigiosa: “Él tenía mucha memoria. Pero yo empecé a hacer poco caso de eso: eso era como una mala costumbre de él” (Hernández *vol. I* 190). En cambio, el narrador parece no gozar de una memoria tan fiel, lucha por unir esos retazos de recuerdos un tanto difusos.

... el recuerdo de esa primera impresión es muy vago. Algunas noches –muchos años después– tuve el capricho de querer recordar exactamente ... trataba de imaginármelo en un lugar determinado de aquella sala, para ver si coincidía con el lugar real que hubiera ocupado por primera vez, para ver si el recuerdo se me aclaraba; intentaba inventarme un lugar de la sala donde hubiera sido posible que hubiera estado sentado, para si se producía alguna simpatía entre lo que imaginaba ahora y lo que fue realmente; porque esperaba que coincidiendo, se me hiciera más preciso el recuerdo ... no solo no encontraba lo que buscaba, sino que hasta me confundía la sala. De pronto me encontraba con que se fundían impresiones posteriores. Deduzco que debía estar sentado cerca del piano ... Ni recuerdo que en aquel primer encuentro hubiera percibido su deseo (Hernández *vol. I* 160).

Pero Colling atraviesa algunos cuentos de Felisberto, en *Fulano de tal* se hace alusión a él mencionándolo como el *Mago de la Memoria*, así como en *Tierras de la memoria* vuelve a hablar de su maestro, pero solamente como un recuerdo de alguien del cual aprendió varias técnicas, “... el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling –un organista francés– y después le había copiado el procedimiento” (Hernández *vol. 3* 28).

El relato inicia con el niño –entre unos doce y trece años– que nos presenta a su profesor de piano, al cual describe como un misterio oculto, un gran intérprete de Beethoven, de Chopin; con una minuciosidad envidiable para ejecutar partituras propias y ajenas, aunque siempre mal arreglado y hasta un poco sucio, eso sumergía a su discípulo en una admiración profunda, desde que lo escuchó por primera vez en el Instituto Verdi, aunque luego le cueste recordar con precisión aquella noche, pero la que no olvida es su memoria sensorial. “Solamente recuerdo cómo tocó una balada de Chopin –y que también me juré aprender–; y del final, en que de acuerdo con el programa pidió al público cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación” (Hernández *vol. 1* 159).

Para el niño que quiere ser artista, Colling representa el descubrimiento de ese misterio que le da un sentido a la vida, calado en el registro literario a través de las oscilaciones de la memoria del narrador que se abastece de certezas muy claras, pero también de zonas oscuras, como la vida del maestro de piano. Y así se va estructurando el relato y el yo va cobrando forma, hasta –al igual en que *El caballo perdido*– llega el joven que supera al niño, tomando distancia y lograr diferenciarse cuando adquiere su propio punto de vista; ya no será un mero observador de ese abandono, la desprotección y el descuido en el que ha

caído su profesor de piano, sino que le habrá servido para aprender de la diferencia y el cuidado del otro.

Colling es la metáfora de la riqueza y prolijidad artística en medio de la precariedad y suciedad: “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” (Hernández *vol. I* 195).

Y en esa transgresión de los límites, en la ruptura de las convenciones sociales está impregnado el misterio como símbolo de un no saber qué, la figura del músico ciego que terminó caracterizando los rasgos del yo joven. Colling es la huella de la otredad que suelta el relato, el misterio del otro, las características de un personaje que terminan produciendo la configuración del yo: “Cuando Colling empezó a vivir en casa, me encontré con que su misterio estaba lleno de señas y de pistas; pero no era necesario seguirlas: ellas desfilaban por mi contemplación; y también concurrían o pasaban otras cosas” (Hernández *vol. I* 197).

Entonces, al final, cuando nos anuncia que Clemente Colling murió a los cincuenta años en el Hospital Pasteur, podemos darnos cuenta de aquello que se decía al inicio de este capítulo; además de ser un metatexto porque se identifica con la memoria, con el misterio que habita y persiste en los recuerdos que son –como dirá Merleau-Ponty–, lo que está en lo más recóndito del ser, porque que desde dentro surge la alteridad.

Es en lo más profundo de mí donde se lleva a cabo la extraña articulación con otro; el misterio del otro no es otra cosa que el misterio de mí mismo. No se excluye que pueda nacer de mí un segundo espectador del mundo, por el contrario soy yo



precisamente quien lo hace posible, al menos si atiendo a mis propias paradojas (Merleau-Ponty 196).

Nuevamente, como en *El caballo perdido*, los fragmentos solo nos develan el propio proceso de escritura, con luces y sombras nos presenta una narrativa en la que en honor al misterio prima el caos para reunir indiscriminadamente objetos, acontecimientos, ideas que nos llevan a reflexionar y que permite el autodescubrimiento.

Ni sabía –y hallaba placer en no saber– qué misterio habrá en cada ser humano puesto en el mundo –en un ser humano como Colling, por ejemplo–; qué misterio me sorprendería primero, cómo sería yo después de haberlo sentido, o qué le pasaría a mi propio misterio (Hernández *vol. I* 162).

En la historia el yo no vuelve al pasado como un acto de justicia con el orden, sino que es el proceso configurante del yo niño que recuerda para mostrar las arbitrariedades que se dan en la construcción de la trama y darle un revés a la conciencia del yo adulto que llegará percibiendo lo extraño, la ceguera, lo ambiguo, lo irracional, el misterio que constituye todo lo ignorado.

... precisamente porque soy totalidad es por lo que soy capaz de poner en el mundo al otro y de verme limitado por él. Porque el milagro de la percepción del otro reside

ante todo en que todo cuanto puede tener algún valor como ser a mis ojos solo lo alcanza si accede, directamente o no, a mi campo, si aparece en el balance de mi experiencia, si entra en mi mundo, lo que quiere decir que todo lo que es verdadero es mío, así como también que todo lo que es mío es verdadero y reivindica como testigo suyo no solo a mí mismo en lo que tengo de limitado, sino también a otro X y, en el límite, si un espectador absoluto fuera concebibles (Merleau-Ponty 196-197).

Porque el yo, siendo precisos, no está fragmentado, sino que es una totalidad de muchos yos que habitan en él; es la fuente del reencuentro consigo mismo, desde el otro que habita en él, aunque para lograr aquello haga falta levantar varias capas de yos –como lo hace aquí Felisberto– y lograr recomponer los tejidos del yo desde la memoria, con sus registros y arbitrariedades.

Como se decía al inicio, no se trata de caer en la eterna discusión de verdad o ficción, sino de entender que lo que la narración busca entre los recuerdos no es otorgarle una veracidad, es en esa libre voluntad de que lo que ‘yo recuerdo’ y “lo otro” (según palabras de Felisberto) son suficientes para configurar su certeza, desde distintos planos y la diversidad de aspectos posibles, aun en medio de sombras, dentro de un campo donde tanto yo como mi otro participamos.

Y termina su novela hablando del misterio, para demostrar que sigue presente más allá de los acontecimientos que puedan llegar a su fin, porque tienen “alma” y “sombra”, como nuestros múltiples yos. El alma como metáfora del yo y la sombra como el otro, eso es

lo que nos deja Felisberto en este relato, para trascender las identidades narrativas a un plano más humano, dándole una calidad metadiégetica a su historia.

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 ... De pronto no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra ... Pero si pensaba que la sombra era una seña del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran (Hernández *vol.1* 197-198).

Y es que la identidad personal, de acuerdo a lo desarrollado por Paul Ricoeur, se ajusta mejor bajo el concepto de identidad narrativa, ya que esta adquiere concordancia entre la identidad personal y el tiempo. Es decir, aquella identidad que el sujeto alcanza mediante la función narrativa; por eso el tema del misterio está presente en el escritor uruguayo, porque el conocerse implica interpretarse a uno mismo desde el texto histórico y el ficcional.

### **3.2 El yo como otro**

Después de haber entrado un poco al yo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, se trata ahora de lograr una especie de acceso a la construcción del yo en estos tres autores, el interés por multiplicarse en varios yos como una necesidad de encontrar un yo único y

auténtico, pero más allá de su fragmentación o multiplicidad es entender la relación del yo con el otro.

En las narraciones que hemos visto de las obras de Felisberto, nos demuestra que está en ese surgimiento de su faceta de escritor, es la creación artística que se representa en la música y en la escritura literaria. Por eso, el socio en *El caballo perdido* llega para fraguar esa reconciliación con ese otro, en el que se fusiona con él y finalmente se transforma en otro, en todo el relato repite mucho el querer ser otro

Entre él y el socio se comprometen para crear a otro único, porque su socio no se aparta de él, llega atraído con sus recuerdos hasta ser invadido por sus ideas; por eso ya el socio no funge como un rival, sino que parte de ese autodescubrimiento es el darse cuenta de que en su otro habita un fragmento de él, “el mundo” al que ese yo quiere acceder.

... aquella madrugada yo me reconcilié con mi socio. Yo también tenía variedad de costumbres tristes; y aunque las mías no venían bien con las del mundo, yo debía tratar de mezclarlas. Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé que un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las personas. Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él (Hernández *vol.2* 47-48).

Y es que la narrativa de Felisberto es el resultado de la constitución del sí mismo en el otro, del niño en adulto y de la transformación, también, de ese pianista en escritor.

Por la tanto, el tema de la alteridad nos lleva a pensar en que hay un yo más allá de uno mismo, o autoconvencerse de que al reproducirse en más de uno encontraremos el yo auténtico y lograr entender nuestra relación con nuestros otros.

En *El caballo perdido* el recuerdo se centra en Celina, su maestra de piano, mientras en *Por los tiempos de Clemente Colling*, en el músico ciego y profesor de piano; pero en el primer relato son los recuerdos de un niño y en el segundo de un adolescente. En primera instancia es el niño aprendiendo sus iniciales tecleos de piano, en tanto que con Colling ya es un adolescente que se involucra –más allá de las del aprendizaje mecánico– y se va adentrando en las partituras de un músico.

*El caballo* representa la inocencia y las ilusiones que se perdieron, de ahí que su título se torne en *El caballo perdido*; como dijimos en el capítulo anterior es el adiós de un niño (la inocencia) para que pueda llegar el adulto, se pierden las ilusiones (de que Celina se enamore de él).

Pero en *El caballo perdido*, claramente es un yo narrador que se sabe y se reconoce en otro, que al final es el mismo, pero con distinto disfraz, como dirá el narrador: “distintos disfraces de un mismo misterio”. Es el descubrimiento de ese otro que habita en él, pero que tiene un rol activo y hasta transformador porque descubre que distorsiona sus recuerdos, que especula con sus pensamientos, que genera otras sensaciones y que hasta se involucra en esa actividad creadora.

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo e mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien

podría ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo. No tenía necesidad de ir a buscar las pruebas: éstas venían escondidas detrás de la sospecha como bultos detrás de un paño; invadían el presente, tomaban todas sus posiciones y yo pensaba que había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue el quien escribió la narración. ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando parecía Celina! (Hernández *vol.2* 31).

Es, más o menos, una disputa entre el yo y su otro, incluso por recordar: “Entonces traté de estar solo, de ver yo solo, de saber cómo recordaba yo. Y así esperé que las cosas y los recuerdos volvieran a ocurrir de nuevo” (Hernández *vol.2* 32). Y por eso escribe, para recrear los recuerdos, para ordenar su proceso de rememoración; porque los recuerdos se han ido esfumando, palidecen y se evaporan hasta alejarse por completo de él, “parecía que se hubieran encontrado con alguien que les habló mal de mí”. Entonces recurre a la escritura para liberarse de las ataduras de un único yo, para vivir la experiencia de la otredad, para saber quién es.

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más, esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de

tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no solo lo veía sentado al piano con Celina (Hernández *vol.2* 38).

La habitación como metáfora de su nuevo espacio nominal desde donde se desarrolla su nuevo yo, que observa al yo “inocente”, el niño que tomaba clases con su maestra.

El narrador va descubriéndose a sí mismo en varias capas: el yo que ve los recuerdos y los vigila, el otro que los toma y los acomoda a su modo, el niño que porta esos recuerdos, el adulto que recuerda y el socio que los toma y los ordena libremente.

Es la transformación de un yo desvalido que se libera del peso de sus recuerdos empeñándose en resguardarlos bajo las palabras para que nadie los “modifique”, lo que lo transforma en un yo neutral, que solo vigila esos recuerdos para que no los robe el “socio” y los haga suyos a su modo, hasta finalmente convertirse en ese yo-otro que toma los recuerdos, los valora y re-construye una nueva realidad. Es el proceso que lleva hasta el final de la obra a anunciar “Ahora yo soy otro” (Hernández *vol.2* 49).

El yo fragmentado se da como resultado de una escritura también fraccionada, muy recurrente –al igual que en otros géneros– dentro de la literatura fantástica, que rompe con esa lógica del discurso, secuencias fraccionadas, indeterminadas, que ayudan a distorsionar la realidad; lo que termina creando ese protagonista extraño que le da una naturaleza ambigua al relato, debida a la subjetividad del narrador y sus despliegues nominales, suspendiendo el proceso referencial y descartando el funcionamiento racional del mundo. Dando como resultado, entonces, una narración que se sostiene de recuerdos huidizos y sospechosos, por

medio del extrañamiento del yo narrador que se destapa en varios otros yos; permitiendo, no una secuencia lógica, sino el devenir de las libres evocaciones del narrador, generando una tensión dramática autónoma para componer un discurso esencial al mundo creador de la obra.

Pero para buscar a nuestros otros yos, tenemos que abandonar el cuerpo, aunque sea por momentos; no obstante, es el abandono del cuerpo como metáfora de abandonarse a sí mismo para poder ser uno mismo, es la construcción de un yo.

Estando lejos de mi casa mi cuerpo podía tirarse a un abismo y yo irme con él: lo he sentido siempre vivir bajo mis pensamientos ... se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo ... Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistían de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos (Hernández vol.2 32-33).

En varios pasajes de *Tierras de la memoria* se deja ver la idea del desprendimiento del cuerpo para intentar encontrarse en el otro, no como un simple desdoblaje, puesto que no surge una duplicidad, sino que se aleja porque el cuerpo es mucho más que una composición biológica. Es una posibilidad perceptiva que le permite el hecho de pensarse desde el otro, es la apertura ante la cual se planta frente al mundo. Es la vida del cuerpo, lo que en cada caso somos, otorgándole un sentido más ontológico, por cuanto a que gracias al cuerpo se vive la experiencia sensible que permite el vínculo entre el que ve y lo visto, el que toca y lo tocado, el que habla y lo hablado; no es precisamente una relación en términos sujeto-objeto sino



como una vuelta a sí mismo desde lo otro, puesto que en la percepción sensible del otro no aparece como un objeto sino como otro sujeto, otro yo y que es drásticamente diferente a mí.

No solo hay que decir que habito en adelante otro cuerpo: esto no sería sino un segundo yo mismo, un segundo domicilio para mí. Sino que hay un yo que es otro, que tiene su sede en otra parte ... que en fin somos dos a la hora de percibir el mundo, es precisamente lo que, a primera vista, me impide concebir al otro: a saber que su cuerpo forma parte de mis objetos, que es uno de ellos, que figura en mi mundo (Merleau-Ponty 196-197).

Lo que Merleau-Ponty desarrolla en *La prosa del mundo* en cuanto al cuerpo es que el otro se pone en evidencia en la experiencia del lenguaje. Es la idea como razón abstracta la que convierte al otro en un objeto de su pensamiento, una proyección suya. Y es que percibir al otro como lo que es, otro, es percibirlo como un cuerpo, es una relación intercorporal, por llamarlo de cierta forma en la que llega a constituirse un nosotros, y un mundo común. Mi cuerpo y el del otro son el derecho y el revés de una existencia anónima, por eso la existencia del otro no es solo física, sino que son distintas perspectivas o visiones y es un mundo que no podemos desaparecer o dejar de verlo, sino que lo constituimos al implicarnos dentro de él.

Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo. Además tiene que ver todo al revés

... ¿Será que mi socio se pone mis ojos? ¿Será que tenemos ojos comunes? ... Él es capaz de abrir los ojos de un muerto para registrar su contenido (Hernández vol.2 35).

En *El caballo perdido* también recurre al cuerpo como una condición corporal lógica que por su condición de percepción explica la existencia del otro. Lo que nos hace notar es que el otro ya no está ante mí, sino que me descubro envuelto por el otro.

El otro no se halla en ninguna parte en el ser, se desliza en mi percepción por detrás: la experiencia que llevo a cabo de mi aprehensión del mundo es lo que me hace capaz de reconocer otra experiencia y de percibir a otro yo mismo, solo con que, en el interior de mi mundo, se esboce un gesto semejante al mío (Merleau-Ponty 198).

El cuerpo es el medio para discernir, articular percepciones, escabullirse en el mundo sensible dentro de un tiempo y una historia. El cuerpo, entonces, no es un almacén sino el que permite esa intersubjetividad en la dimensión imprescindible del mundo, es el campo de todos los campos. Al existir como cuerpo significa que se está abierto al otro, porque el cuerpo no es solo la satisfacción de necesidades básicas sino el sentir de poder ser él mismo a través de la experiencia del otro.

Hay una universalidad del sentir, y nuestra identificación reposa sobre ella, así como la generalización de mi cuerpo y la percepción del otro. Percibo comportamientos inmersos en el mismo mundo que yo porque el mundo que percibo arrastra también con él mi corporeidad, porque mi percepción es impacto del mundo sobre mí y captura

de mis gestos sobre él, de suerte que ... en tanto que unos y otros forman parte de mi campo, no media solo la relación de un objeto a otro, sino que del mundo a mí media un impacto, y de mí al mundo, una aprehensión (Merleau-Ponty 199).

El cuerpo es el territorio donde el placer y el dolor se desarrollan, es una forma de resistencia, en cuanto a resquebrajar las formas, los dolores; como un intento de provocación, porque el dolor no se maneja reprimiéndolo sino resistiéndolo, al poder expresar con el cuerpo las sensaciones y las emociones

El cuerpo es objeto de la mirada, del tacto. Cuando se hace una autopercepción de lo que pasa por el cuerpo son impropias, en cuanto al modo en que nos concebimos a nosotros mismos. Es que el cuerpo por sí mismo no dice casi nada, lo que dice es el simbolismo que acarrea de sí mismo.

En filosofía existe la pregunta de si tengo un cuerpo o soy un cuerpo, hay una discusión entre ese yo interior y el alma, pensar que además del cuerpo hay algo más profundo, muy interno, una huella.

De aquí parte la idea de interioridad, esa idea de que el cuerpo sobra, por eso quiere dejarlo, porque lo desvía de su ser más profundo, de su yo interno, como se puede ver en el caso de Felisberto.

El cuerpo como cárcel del alma, que es la idea de Platón. Por eso Andrés Caicedo dirá “mi cuerpo es una celda”, un libro homónimo y autobiográfico en el que, a través de sus escritos, tratará de dilucidar la idea de cómo conectar con el mundo y, al mismo tiempo, cómo encerrarse en sí mismo.

Aunque luego dirá Michael Foucault que es al revés, que el alma es la cárcel del cuerpo, ya que es la idea de alma: normalizante, represiva, la que regirá nuestra relación con el cuerpo.

Es la lucha del yo por la des-identificación, ese entender de que nada es natural sino una construcción, una manera de liberarse de las ataduras de sí mismo; es decir que se trata de salir de ese yo para ver desde el otro cuál es la idea de que los otros han generado en uno mismo. Aunque pueda parecer esto un trabalenguas, pero es que el cuerpo es el que rige la experiencia espacial del yo. El cuerpo como algo más sensible, más conectado con el yo, que está en constante búsqueda.

El yo se pelea todo el tiempo con la autoconciencia, por esa necesidad de encontrar algo diferente, mientras el otro lo interpela todo el tiempo. Por eso, la relación del yo con el otro es una relación hermenéutica, circular. El yo es una construcción metafórica y el otro como esa necesidad del yo de reinventarse a sí mismo.

El yo se interroga todo el tiempo, “No sé si yo mismo soy el operador; ni si quiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo” (Hernández *vol.2* 32). Pero también busca respuestas y a medida que las encuentra elucubra, crea una filosofía, así como hace una poética de su propia obra, es la meditación por una expectativa de vida que llega a reflexionar tanto que hasta le impregna un toque de lirismo.

... cuando se espera oír y sin embargo es más lo que se ve que lo que se oye; cuando el espíritu sin saberlo espera trabajando; cuando trabaja casi como el sueño, dejando venir cosas, esperándola y observándolas con una distracción infantil y profunda ...

cuando se repasa la vida de uno y se aventuran ilusiones; cuando uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno ... cuando uno se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y le insensibiliza el pelo; y que jamás le confesaría a nadie porque se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor ... porque cuando no se sabe de lo que es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo (Hernández *vol.2* 158).

En *Tierras de la memoria*, Felisberto Hernández recurre al viaje en su sentido literal del término como metáfora del viaje interior a sus posibles yos internos; y en ese transcurso en el ferrocarril, lo que sucede es una suerte de inercia que consiste en la contemplación hacia dentro, pero desde el afuera: las personas, las cosas, los objetos, los sonidos, la música. Porque la memoria es como ese yo interno que guarda toda la información del individuo, por eso el yo de estos escritores es un yo abrumado, por así decirlo, porque todo lo que surja de nuestra memoria siempre nos acarrea confusiones; de tantas vueltas que le damos a nuestro yo, llegamos a un punto en el que ya no sabemos qué es recuerdo y qué es imaginación.

El yo como otro es más el resultado de esa narrativa discontinua que refleja las incoherencias del pensamiento de un yo inestable e inconforme que se busca en otro indefinido y dislocado con destinos ajenos que recoge de ese yo escindido, generando la única unidad que existe en el texto y que es la de la imaginación.

El yo está presente en estas obras como una búsqueda del sí mismo porque es en el otro donde encontramos la trascendencia. La alteridad es ese intercambio entre el yo y el otro

donde se asumen diferencias, pero en esos contrastes se da una fascinación por el otro, es en ese momento cuando se confirma la existencia de ese yo y surge la otredad.

El otro, en este sentido y siguiendo la línea de las obras que aquí conciernen cumple una función de alter ego representada en una unidad, pero que antes partió de una dualidad; porque en esa búsqueda por el otro, el yo establece una relación plural con este, pero sin confundirse, fusionarse o diluirse en ese encuentro, sino como una manera de hacer posible la relación con el otro. Por tal motivo esta relación es heterogénea en cuanto a que el yo busca ser lo que supuestamente no es, pero que quiere ser, para que en ese comprenderse en el otro pueda darle sentido a su yo.

Dirá el narrador de los “Poemas Underwood” en *La casa de cartón*, “No estoy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros”, dejándonos ver que quizá lo que hacen los autores cuando recurren a la estrategia del doble es como una manera de distinguir el yo de mí, a través –nuevamente– del cuerpo, “Yo me siento las manos delicadas”. Y otra vez el intento por descubrirse, incluso bajo un juego de palabras reflexionando sobre la otredad:

¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada. O, tal vez, ser un hombre como los toros o como los otros.

Tú no tienes las orejas demasiado grandes (Adán 56).

Andrew Webber, en *The Doppelgänger*, sostiene que el *segundo yo*, funciona tanto como sirviente y amo del *primer yo*. Es lo que se da, de cierta forma en la obra de Adán, cuando en la segunda parte aparece un nuevo narrador y asegura que Ramón ha muerto,

entonces él mismo afirma que sucederá una especie de cambio de roles: “Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de besarte las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de las dichas que tenía Ramón ... Yo seré Ramón un mes, dos meses” (Adán 63).

Quizá la búsqueda de un yo es más la búsqueda por un sentido, esa necesidad de entender la vida, de responder a la pregunta de si hay algo más, porque no nos contentamos con el límite de un yo, entonces tenemos que recurrir más allá; pero, tal vez, esas respuestas son solamente lo que nosotros proyectamos comprender, porque no podremos saber con exactitud cómo piensa ese otro yo, desde mi yo.

Bendito sea Ramón, el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, la casa en las calles, el sexo en las mujeres. Por aquí se ha quedado Ramón hecho líneas, luces, secretos, aspectos, ornamentaciones, detalles, briznas de yerba, campanadas... No, no. Una iconografía, un álbum en sepia y negro, a dos colores, por cuyas páginas pasará él, con su boca melancólica, con sus gafas alusivas, con su terrible insignificancia, camino de cualquier parte (Adán 74).

El otro, en algún sentido, es débil porque el yo es quien decide que el otro sea otro; entonces, es el yo quien tiene el poder sobre el otro. Sin embargo, el otro desde su debilidad posibilita en cada uno el hecho de darse cuenta de que es más importante abrirse en esa otredad que priorizarse en ese yo con su mismidad.

Pero la gran intriga en estas novelas es cómo el yo se relaciona con el otro y es una relación conflictiva porque en esa necesidad por querer comprenderlo cuesta aceptar la

diferencia del otro, pero en ese intento por entenderlo lo obligo a que encaje en lo que el yo quiere que sea.

... si el otro es verdaderamente otro, es necesario que en un determinado momento me sienta sorprendido, desorientado, y que nos encontremos, no ya en lo que ambos tenemos de parecido, sino en lo que tenemos de diferente, y esto supone una transformación de mí mismo, así como del otro (Merleau-Ponty 205-206).

Todo el tiempo estamos siendo otros, desde y en todos los sentidos; una idea sobre nosotros mismos suma a lo que cada uno es y nos transforma; pero, ¿cómo capturarla?, ¿qué es lo que queda detrás? Y es que somos un horizonte abierto de muchas otredades, porque el yo como figura catalizadora, sintetizadora, recorta todas las diferencias que me constituyen para tratar de consolidar una coherencia unívoca. Un yo que se continúa a sí mismo a lo largo de todo lo que hace, es decir, una esencia; pero en ese yo, no hay un yo sino múltiples fragmentos que lo constituyen, muchos otros.

Estoy siempre traduciendo al otro con respecto a mí, no puede tener otro acceso a su otredad que no sea desde mí mismo porque yo vengo con una carga previa; entonces no accedo de forma limpia, sino que lo contamina desde lo que mi yo puede comprender del otro. Al final me estoy vinculando con la idealización, con el modelo previo que yo ya tengo de otro y es que es imposible relacionarme sin vinculaciones.



... nos concierne, nos alcanza de través, nos seduce, nos arrastra, nos transforma en el otro, y a él en nosotros, porque acaba con los límites de lo mío y de lo no-mío y hace cesar la alternativa de lo que tiene para mí sentido y de lo que para mí es no-sentido (Merleau-Ponty 209-210).

Es que ninguna persona se cree libre, todo el tiempo sabemos y reflexionamos sobre esa imposible autonomía del yo, porque la misma idea del adentro es una construcción social; esa idea de interioridad es más metafísica que real, pero lo importante es la posibilidad de pensar que se nos da a partir de esto. “¿Qué soy yo?, ¿qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada” se pregunta el narrador de *La casa de cartón*, porque ir en contra de uno mismo no es anularse, es reinventarse desde el otro a sí mismo.

Para ir entendiendo esta necesidad de las narrativas desde un yo en su búsqueda por otro, hay que tener claro que identidad proviene de idéntico que etimológicamente se deriva del latín *ídem*, que significa “el mismo”, “lo mismo” (Corominas 437); es decir, algo que se repite, la idea de que hay algo en nosotros mismos que tenemos y queremos descubrir, algo en nosotros que define lo que somos.

Sin embargo, aquí será importante recalcar lo que plantea Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*, en relación a la diferencia que hace entre los términos “mismidad” e “ipseidad”. Y es que según el autor, el primer concepto se refiere a la identidad de algo consigo mismo; mientras el segundo comprende la *autodesiganción* sobre sí mismo.

El sentido de mismidad, en cuanto a identidad-*ídem*, es fundamentalmente la relación entre dos o más cosas y, a decir del estudioso francés, es el que ha predominado en las teorías

analíticas en relación a la identidad personal. Nos dice que se puede hablar de identidad numérica, así como de identidad cualitativa y en ambos asuntos la identidad tiene que ver con la designación en el lenguaje de dos o más cosas, probablemente distintas.

A esto, Ricoeur destaca un tercer componente dentro de la noción de identidad que es la “continuidad ininterrumpida”, haciendo referencia a la permanencia esencial del sujeto por medio de los múltiples sucesos que sufre temporalmente.

... la continuidad ininterrumpida entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo; este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento, el envejecimiento, actúan como factores de semejanza y, por implicación, de diversidad numérica (Ricoeur *Sí mismo* 111).

Por otro lado, a la *ipseidad* Ricoeur la relaciona con la posesión, pero la que la misma persona se da a sí misma. Por ejemplo, en cuanto al cuerpo, él nos dice que una persona se designa a sí misma como la poseedora de ese cuerpo; por tal motivo, lo esencial en este sentido de identidad es la autodesignación de sí. Aunque aclara que en muchas ocasiones *ipseidad* y mismidad puedan coincidir, la autodesignación es independiente de la identidad-*ídem*; de tal forma que en la enunciación no solo está implicada la primera sino también la tercera persona. Por consiguiente, la alteridad es un mecanismo constitutivo de la *ipseidad*, en la medida que yo me designo a mí mismo con ciertas características, lo hago del mismo modo que cuando le designo a otro estas características.

En conclusión, la *ipseidad*, según Ricoeur, sostiene una relación dialéctica entre el sí y el otro, entre la primera y la tercera persona del lenguaje; en el momento en que me coloco a mí mismo en el plano de la otredad para, por medio de este, llegar a mí mismo. Es la autodesignación, por lo tanto, la que salvaguarda la permanencia del sí en el tiempo, la singularidad y ese grado de alteridad. A diferencia de la mismidad-*ídem* que no admite cambios, que es estática, la *ipseidad* sí incluye el cambio.

Así, Ricoeur llega a desarrollar el concepto de identidad narrativa, que vendría a ser el relato que alguien hace de su propia vida; una narración en la que el yo que cuenta es tres al mismo tiempo: narrador, personaje y coautor. Y en esta configuración narrativa, el filósofo señala que se despliega dos elementos, que vendrían a ser el carácter y la palabra dada como modelos de permanencia en el tiempo.

Se cree fácilmente que el relato literario, por ser retrospectivo, solo puede ofrecer una meditación sobre la parte pasada de nuestra vida. Pero el relato literario sólo es retrospectivo en un sentido bien preciso: sólo a los ojos del narrador los hechos pasados parecen desarrollarse en otro tiempo. El pasado de narración no es más que el cuasi-presente de la voz narrativa. Y entre los hechos narrados en un tiempo pasado, existen proyectos, esperas, anticipaciones, mediante los cuales los protagonistas del relato son orientados hacia su futuro mortal (Ricoeur *Sí mismo* 165).

Esos sucesos de la infancia que, en las obras hasta aquí mencionadas, a veces se tornan un tanto imprecisos, difuminados, en los que no se los distingue narrativamente dispuestos

bajo una claridad son los que se vinculan estrechamente con la ficción, donde los personajes se someten a una cantidad considerable de “variaciones imaginativas”. Es decir, se configuran acciones, por lo tanto, hay un tiempo; los personajes hacen cosas con otros, con ciertos medios y tienen distintos fines, los actualiza y los constituye en palabras. Y es que siempre las decisiones, haga lo que se haga, afectarán al otro, a su contorno. Por tal motivo, en otros estudios, Ricoeur denominará el “círculo virtuoso” a ese acto configurante en el que regreso a mí mismo como otro.

La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje (Ricoeur *Sí mismo* 147).

Así pues, lo que nos demuestran estos yos es que en ese salir por la vida a buscarse a sí mismo en otro, no es más que el otro desde una parte de sí mismo, porque nos encontramos en algo nuestro, como las creencias, los gustos, de lo que –en algún sentido– queremos que el otro sea.

Pero permanentemente estamos en conflicto con el otro porque en eso que nos trae el otro, también hay una diferencia que no nos cierra; hay algo que me excede, que me sobrepasa, “No estoy muy convencido de mi honestidad; no quiero ser como los otros” (Adán 55). Hay un otro y muchos otros que quedan afuera de mí mismo porque uno mismo se está

todo el tiempo realizando una autofundamentación que justifica esa exclusión porque no coincide con sus deseos de búsqueda, porque en el momento en que me puedo relacionar con el otro, ya no es tan otro.

... la percepción de un verdadero alter ego supone que su discurso, en el momento en que le comprendemos y sobre todo en el momento en que se sustrae de nosotros y amenaza con convertirse en no-sentido, tiene el poder de rehacernos a su imagen y de abrirnos a otro sentido (Merleau-Ponty 207).

Pero para poder encontrarnos a nosotros mismos hay que “matar”, cuantas veces sea necesario a ese otro yo, por eso la idea de la muerte está muy presente en Martín Adán; matar en cuanto a dejar a un lado al que fuimos para que entre el que somos, como lo hizo el niño en *El caballo perdido*. Y como lo hará el narrador de *La casa de cartón*, “Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante” (Adán, 54). Dejar morir al personaje de Ramón para que pueda surgir el narrador porque, así como no tiene sentido la idea de vida sin la idea de muerte, tampoco supone la nueva existencia de un nuevo yo sino se acaba con mi otro yo, aunque más adelante dirá que ni la muerte será suficiente, “Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite” (Adán, 56).

En la literatura de Pedro Juan Gutiérrez también rondará esa idea del morir para volver a nacer en otro en el que pueda saberse quién es, porque somos seres que nos *autonarramos* desde una totalidad, un completo negativo, entonces el otro es un medio para

alcanzarnos a nosotros mismos, en el fondo está la idea de entenderse a sí mismo, pero como un otro.

... ahora, hace poco, meditando hacia atrás, percibí que en mi vida anterior me habían matado en una playa de Normandía ... En la madrugada del 6 de junio de 1944 ... Me fui desangrando y debilitando lentamente hasta que me fui. Después no recuerdo qué pasó y renací el 27 de enero de 1950, casi seis años después ... Así que en mi karma arrastro ese miedo a que me vuelvan a matar sin poder defenderme (Gutiérrez *Fabián* y 68).

En estas obras el otro se presenta como esa rememoración de lo que pudo o no haber sido, esas vidas imaginadas de seres abandonados, marginados, despojados de sí, con un destino tan complejo como incierto: “Por suerte yo no era artista, ni maricón, ni nada. Bueno creo que no era nada. Me interesaba mucho llegar a ser un nada perfecto. Un nada total. Un nada y un nadie (Gutiérrez *Fabián* y 153).

Un yo confesional, que se recompone desde la infancia, se autodetermina a partir de la concepción que hace de sí mismo con respecto al mundo.

El otro, en realidad, es el que permite encontrar al yo, es el espejo para vernos a nosotros mismos. La introspección como la clave para conocer al verdadero yo. Por eso los recuerdos autobiográficos son esenciales como motivación para conocer el rol que uno mismo desempeña.

El yo, por sí solo, puede terminar siendo casi un nuevo género; se lo construye entre lo estético y lo artístico y se convierte en una ética porque es el encargado de escribir desde uno mismo moviéndose entre ficción y realidad.

Pero si seguimos investigando el sentido etimológico de las palabras, entonces podemos pasar a recordar que proviene del latín *recordari*, palabra que se divide en dos partes: el prefijo *re* que significa repetición y *cor* que quiere decir corazón; es decir, volver al corazón, de ahí el lugar común de que “recordar es volver a vivir”. De pronto, quizá, por ese volver al corazón, entonces para volver a vivir y repetirse hace falta repetirse en otras caras, porque no basta con una. En ese sentido el yo es múltiple y no binario.

La unidad que nos convierte en un yo hay que construirla, porque desde el psicoanálisis sabemos, según Lacan, que los bebés no tienen conciencia de lo que es una unidad; pero la unidad tiene que ver con la memoria, porque la unidad del yo solo puede estar puesta en la memoria, pero, ¿quién puede recordar todo?

Yo puedo darme cuenta de que cambié, y me reconozco en esos cambios, siendo yo, porque la memoria es la única que genera la posibilidad del yo. No hay yo si no hay memoria, por eso al final de *Fabián y el caos* el narrador nos contará que Fabián “nunca olvidó. Le llevó muchos años comprender lo que había pasado” (Gutiérrez *Fabián* y 235). Sin embargo, en esa memoria también hay recorte, en tanto que no hay una memoria lineal, uno no recuerda todo, no se puede acceder a esa memoria absoluta.

En el autor cubano la necesidad por crear un otro es más la necesidad por crearse una nueva vida, para salvarse de su condena, para disfrazar sus carencias materiales por sexo, para llenar sus limitaciones con ron. Es otro como un intento de fuga de esa realidad que lo

oprime y lo encadena, por eso quizá sea mejor ser el espectador que el testimonio de esa soledad, de esa impotencia de vivir, por ese motivo solo le presta su nombre a sus personajes, para que sea solo la nominación la que se disponga a ‘sentir’ aquello que su piel no quiere.

Es el reflejo de un yo degradado que se proyecta en otro, inventándole situaciones y vivencias desde los hechos de su pasado, construyendo, de tal forma, una nueva realidad y un nuevo personaje desde los recuerdos y la imaginación.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la identidad es como esa sombra; una especie de imagen virtual que nos llega, primero, desde fuera. La identidad como mito, como esa ilusión que a pesar de lo que nos han hecho creer, carece de un sustento último que nos otorgue la certeza de que cuando decimos yo soy yo, creemos que así es.

Del mismo modo estas múltiples identidades tienen que ver con lo que Ricoeur denominó, sosteniéndose en San Agustín, como el triple presente, en el sentido de que cada personaje representa un presente de la escritura y un presente de lo contado. En *Tierras de la memoria*, por ejemplo, vemos que se narra en el presente al personaje del pasado, mientras, de igual modo, este mismo personaje del presente se proyecta y se conecta a un futuro mientras trae a la narración, en el instante actual, sucesos del pasado y pensamientos de un futuro. Notamos, entonces, un presente del pasado, presente actual y presente del futuro.

Es que en esa necesidad de multiplicarse está inmersa el vacío y la angustia, lo que le otorga un quiebre a cada uno de los relatos, surgiendo la necesidad por esa división del yo, como la única posibilidad de tomar el timón de sus vidas.

Entonces, la búsqueda por una identidad en estas obras termina en una impersonalidad. Ese afán por acogerse en un yo desde la conciencia interna desencadena en



una inestabilidad que recurre a la necesidad de esa exploración como un impulso por encontrarse; el deseo de crear un yo que pueda otorgarle las respuestas más rápido que los vaivenes que surgen en sus pensamientos, pero que le sirva para ingresar a las profundidades más remotas del inconsciente humano; por eso esa supuesta escritura con rasgos autobiográficos termina siendo la escritura del otro, de un yo geográfico que se disponen según la soltura de sus recuerdos y de donde se instalen los olvidos.

Leonor Arfuch va a reflexionar un poco en el tema de la otredad, aunque desde el asunto biográfico, pero será importante lo que señala acerca de la otredad, porque un yo de por sí es doble, es binario. Cuando un yo se afirma como algo, termina negando lo que no es. Es una idea de pertenecer y ser otro, al mismo tiempo.

... aún el “retrato” del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo. No habría “una” historia del sujeto, tampoco una posición esencial, originaria o más “verdadera”. Es la multiplicidad de los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y *coautorías* ... la que va construyendo una urdimbre reconocible como “propia”, pero definible sólo en términos relacionales: *soy tal* aquí, respecto de ciertos *otros* diferentes y exteriores a mí. Doble “otredad”, entonces, más allá de sí mismo, que compromete la relación con lo social, los ideales a compartir (Arfuch *El espacio...* 99).

Y es que el sentido de la otredad involucra que cuanto más me conozco a mí mismo soy más otro y ese otro me lleva a muchos otros, a poder ser un yo-otro; ese salirse de uno mismo para poder ser en sí mismo, porque es la mejor forma de construirnos como un yo.

Todos, de algún modo, estamos entre lo oculto y lo visible, entre lo permitido y lo prohibido. Todos estamos siempre ocultando algo y mostrando algo. Dudar de uno mismo y de todo lo que nos rodea es un buen ejercicio para acercarnos más a nuestro otro, recordándonos desde un pasado hacia un presente. Siempre habrá otro, así sea en el plano metafísico; pero, aun cuando no sea así, el ser humano nunca está solo, aunque esté solo físicamente, pueden estar sus creencias, o lo que lo excede de aquello con lo que no puede convivir o comulgar. Eso ya reafirma la existencia de otro. Esa búsqueda por el otro es el deseo permanente por completarnos.

La relación con el otro siempre es una relación imposible, en el sentido que nos plantea Jacques Derrida; el problema aquí es una cuestión más pesimista, porque, entonces, ¿qué nos quedaría? En cuanto a que el otro es siempre yo mismo, entonces es una relación que nunca será incondicional, porque el acceso a la otredad siempre va ser desde la apertura a la diferencia. Que no hay mejor manera de ser uno mismo que el estar reinventándose a sí mismo. “El lenguaje es por sí mismo del orden de lo “mismo”; el mundo es su ‘otro’. La atestación de esta alteridad proviene de la reflexividad del lenguaje sobre sí mismo, así, se sabe en el ser para referirse al ser” (Ricoeur *Tiempo I...* 149).

Es como un ir en contra a ese fijar identidades estáticas, se recuerda por confianza en el otro, porque la memoria colectiva implica la presencia del otro, o de ese nosotros como una especie de extensión del yo.

Al preguntarse por sí mismo, se divide en dos; porque el yo que pregunta no es el mismo al que quiero conocer, puesto en otro lugar, es como el reflejo de uno en el espejo. Supone dos entidades distintas que convergen y divergen, puesto que el que conoce distorsiona el yo de sí mismo, porque ese sí mismo ya está desfigurado por la mirada que uno hace de sí mismo. Esto supone una doble interpretación.

En esa ruptura soy yo mismo dividido, siempre me siento yo mismo, pero extrañado porque significa saber que lo que soy hoy, mañana puede modificarse.

... se crea una especie de medio artificial, ajeno a todos estos pensamientos personales, que los engloba un tiempo y un espacio colectivos, y una historia colectiva. En estos marcos es donde se unen los pensamientos de los individuos, lo cual supone que cada uno de nosotros dejaría de ser el mismo por un momento. Enseguida entraría en sí mismo, introduciendo en su memoria puntos de referencia y divisiones que recibe de fuera ya hechos, a los que asociaremos nuestros recuerdos (Halbwachs *Memoria colectiva* 61).

El verdadero yo es el que logra escapar a sus condicionamientos, el que se pelea con lo que se le ha sido construido, con una supuesta identidad natural. Por eso la multiplicidad del yo, como la búsqueda de uno mismo, es la posibilidad de salida de esa proveniencia natural.

“Era un camaleón. Es decir, era yo mismo. Era yo, pero sin el apellido” (Gutiérrez *El nido...* 83), dirá Pedro Juan Gutiérrez refiriéndose a su personaje Pedro Juan, es esa esperanza

de buscar otro que cumpla con las expectativas de un mismo, son las estructuras previas a las que el otro se adecua a uno mismo cuando lo aceptamos.

Ahora, volviendo a los significados etimológicos, podemos ver que la palabra persona proviene del latín que significa “máscara de actor”, “personaje teatral” (Corominas 454). En la cultura griega se utilizó la palabra *prosopón* a la que se le otorga el significado de “máscara”. Persona remite, desde el medioevo, a las máscaras que se les colocaban a los muertos cuando se los enterraba, porque se consideraba que una persona siempre está desempeñando un rol, está siendo algo en el plano metafísico; es lo que uno hace de sí mismo, en la medida en que puede suprimirse lo que se supone que uno es en términos naturales.

Y esto mismo es a lo que recurre el escritor caribeño en *Diálogo con mi sombra*, según los epítextos –usando el término de Genette– que comprenden este libro; con el título se asegura de crear su sombra en el personaje del periodista Pedro Juan que entrevista al autor Pedro Juan Gutiérrez y en la portada el escritor sosteniendo una especie de antifaz frente a él, jugando con el lector y apelando a su imaginación.

Lo mismo hará en *El nido de la serpiente*, colocando como subtítulo *Memorias del hijo del heladero*; otra vez, como en Felisberto Hernández y Martín Adán, esta constante incitación a pensar sus obras como autobiográficas. El colocar la palabra *memorias*, nos conduce a deducir que estamos frente a una historia real, más aún sabiendo que el escritor cubano es hijo de quien fue un vendedor de helados. Y antes de iniciar el primer capítulo nos adelanta que esta “es una obra de ficción”, por si acaso a más de uno se nos ocurra pensar todo lo contrario.

Y este recurso seguirá presente cuando en *Fabián y el caos* un epígrafe a *El nido de la serpiente* dé inicio a la historia, pero además dentro de la misma novela tome datos de esta última para armar su trama; tal vez lo que Gutiérrez pretenda sea hacer una sátira de los cánones, tomarle el pelo a la autobiografía y asegurarse de no quedar encasillado en ningún género ni él en ninguna historia.

La memoria es la encargada de ir renovando a ese yo que, en realidad, no está haciendo un recorrido libre por su recuerdo, sino que está ayudando al otro a retomar sus hechos y decidir qué es lo que le sirve para poder saber qué le ayuda recordar; mientras que el otro asiste a ese yo a transitar la memoria, a través de los hechos que va tomando, recorriendo una especie de camino con piedras (los olvidos) para ayudarlo a quitarlas y llegar hasta el final de uno mismo.

Cuando se escribe sobre uno mismo, en realidad trascendemos hacia el otro, porque escribir desde la memoria no es recordar sobre uno mismo sino representar la realidad de los hechos que el yo cree que sucedieron. Al escribir sobre sí mismo, al contar lo que se recuerda y lo que se va sintiendo en ese recordar, se pasa a ser otro lector; es un yo que se transforma en otro, que configura un ideario que el lector hereda como una historia ficcional.

El yo va moldeando, como un alfarero, al otro; le otorga un contenido, le va dando forma, mientras la trama se va construyendo a través de los giros de estos. “Me interesa explicarme a mí mismo. Y a la gente que mejor conozco. No tengo pudor. Lo esencial es que solo el arte puede expresar los infinitos matices de la vida y de la experiencia de vivir” (Gutiérrez, *Diálogo con...* 182).

Puede decirse, entonces, que la escritura del múltiple yo no es únicamente un relato sobre la vida exclusiva de alguien sino una verdadera contribución a la vida; y en cuanto a esta disciplina transformadora, entonces el yo ya es otro, pero también es otro ante los otros, y esto da como resultado que el tema de la identidad personal puede derivar del ámbito de lo individual al de lo social.

En este contexto, entonces, más allá que una contradicción, lo que podemos encontrar es que en las escrituras del yo radica un doble sentido: por una parte es el relato de una vivencia individual y en segunda instancia es el reflejo de unas experiencias colectivas. Y en virtud de esa segunda dimensión, la cuestión de lo social es en la que se sostiene el testimonio de lo individual porque su valor comunicativo no tendría sentido sin la identificación con ese otro eventual, incluso el lector.

Es decir, cuando un escritor relata sus historias, busca en sus páginas a otro porque está consciente de que llegará un interlocutor y de que, cuando llegue, el yo que relata se transformará pero desdoblándose en sí mismo y en otro; entonces constituirá un diálogo desde su mismidad, desde esa escritura intimista que ya tiene un alcance mucho mayor. Finalmente es una confesión, un diálogo ante sí mismo desde otro y hacia otro, recogiendo sensaciones, emociones vividas como una experiencia transformadora.

Y es que la búsqueda por el otro implica un proceso de producción y de manipulación porque en estas novelas se crea un nuevo yo para sacarlos del margen e incluirlos a la sociedad y a la vida desde el otro, pero a base de las necesidades de ese yo censurado y excluido que habita en ese espacio conflictivo; es una suerte de hibridaje desde el relato del yo para comprenderse a sí mismo.

En las novelas de Pedro Juan Gutiérrez la otredad se construye a partir de la validación del margen desde su condición espacial, social, sexual, ética, estética, ontológica; es una otredad como vía de escape a la marginación.

¿Cómo narrar desde el yo como otro en estos tres autores? La heterografía se da a través de la memoria en ese encuentro entre la ficción y la realidad, recuerdo y olvido y vida y muerte.

En Felisberto Hernández se puede distinguir una reconstrucción fragmentada entre recuerdo y olvido, mientras en Martín Adán hay una lucha por encontrar al otro entre las polaridades de vida y muerte. Y Pedro Juan Gutiérrez recurre al otro porque es capaz de convertir el dolor en reflexión, en arte, en literatura; es el desafío por construir una identidad narrativa a base del dolor, el don de narrar el dolor.

En obras como estas, la posibilidad de maquillaje y embellecimiento del personaje, por parte del autor sobre su persona, debe ser un principio que se cumpla por obligación; de modo que será el lector el encargado de adaptarlo a sí mismo como pueda, en base a los datos, las interrogantes y confabulaciones que se dispongan como parte de ese juego narrativo.

Así, estamos frente a la personalidad de un *alter ego* o protagonista que debe develar las fisuras que hagan posible, por sus confusiones o contradicciones *de-construir* al protagonista y volverlo a articular según los juicios del lector, sus valores y sus ideales; el personaje ficticio, más allá de su verosimilitud y referencialidad con respecto al autor, se nos muestra como un ser fragmentado, fraccionado, que se facilita a la reinterpretación mediante las múltiples lecturas que propicia el texto, ya que éste mismo es a su vez una interpretación codificada y metafórica de la vida del autor que en esa metáfora se presenta y *re-presenta*.

Dentro de este carácter lúdico que proponen las narrativas de la memoria, al plantear el texto como una metáfora de la reconstrucción identitaria de ese sujeto –fragmentado y múltiple– por aquellos que lo leen e interpretan desde fuera, se agrega el hecho de que el nuevo canon estético dentro de la Modernidad, aunque heredero de la referencialidad tradicional (la *mimesis* aristotélica), ha presentado un modelo cognitivo que no se basa en el concepto de exactitud y correspondencia del objeto artístico con la naturaleza (salto cualitativo que ya lo realizaron las vanguardias estéticas), propiciando de este modo la aparición de la novela lírica; si en el objeto estético ya no hemos de encontrar una referencia real, estas narraciones se debaten entre su condición de artefacto estético y su situación autobiográfica, que queda indeterminado y vacilante, al haber trascendido la necesidad representativa que el arte imponía antes de la revolución estética que supuso el Romanticismo en lo que fue su segunda irrupción, esto es, el Vanguardismo del primer cuarto del siglo XX.

El recuerdo como estrategia y camino para llegar al otro, ese otro que se va y se desvanece, que se desdibuja en la memoria. En los tres la realidad se fragmenta, susceptible a diversas interpretaciones y luego hay cosas que simplemente no se quieren nombrar.



## Capítulo 4

### De la memoria a la autobiografía

*El trabajo de un escritor consiste en vivir intensamente en la calle para después encerrarse solo, en un cuarto, y jugar, soñar, pensar, reflexionar, y finalmente, escribir sobre toda esa gente que ha conocido en la calle.*

Pedro Juan Gutiérrez

Desde el origen etimológico de la palabra, la autobiografía hace referencia a la escritura de uno mismo. Proviene del griego *autos* que significa por sí mismo, *bio* que es vida y *grafía* que remite a escritura. Sin embargo, a diferencia de lo que se cree o de lo que parece, no necesariamente la autobiografía es lo opuesto a la ficción o significa la escritura verídica sobre los hechos reales de una persona; tanto así que la novela ha influido sobre otros géneros, de ahí que tengamos las muy leídas biografías noveladas.

De hecho, cuando la ficción tuvo sus momentos de abandono siempre fueron los diarios, las memorias, las cartas, las biografías, a donde acudieron los lectores; por eso, la autobiografía, aunque durante mucho tiempo se le haya negado su calidad de género, representa una escritura prolífica, gracias al interés de los lectores por las vidas de personajes de alta relevancia. No por nada asegura Ángel Lureiro que “la autobiografía, nacida como mera rama de la biografía, comenzó así una andadura hasta llegar al día de hoy en que cada vez atrae más atención de la crítica” (Lureiro 2).

Asimismo, no es tan fácil plantar las diferencias entre cada uno de estos géneros o subgéneros, sobre todo entre autobiografía y memorias, puesto que cada uno de ellos llevan la impronta de la veracidad en su narrativa, su característica de no ficción; aunque tengan sobre sí el peso de reproducir la verdad, al mismo tiempo están sujetas a pruebas para documentar sus afirmaciones, una labor exclusiva que le pertenece a los críticos, como ejemplo de aquello están las obras vistas en esta tesis.

Al llegar hasta aquí quiero repasar brevemente el tema de la autoficción y detallar los elementos principales que se han destacado en la crítica, aunque el objetivo de este capítulo sea demostrar el carácter autobiográfico de las obras de los tres autores elegidos en esta tesis, es importante hacer un pequeño recorrido por la autoficción para encontrar sus similitudes y que ayuden a aclarar por qué considero que estos textos están más del lado de la autobiografía que de la autoficción.

Uno de los títulos más importantes, por haberlo tratado a mayor profundidad, es *El pacto ambiguo* de Manuel Alberca; en este libro desarrolla el tema y explica en qué consiste la autoficción desde autores como Miguel de Unamuno, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Vargas Llosa, César Aira, entre otros. En su estudio, Alberca señala acertadamente las dos vertientes narrativas: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco; donde la primera se encarga de que el lector de una autobiografía exija a su autor a que revele la verdad de los hechos, mientras en la segunda se suspende la credulidad por la veracidad literaria.

Del mismo modo, el autor español se sostiene en la obra de Philippe Lejeune y señala que entre ambos (pacto autobiográfico y pacto novelesco) se establecería el pacto ambiguo en el que autor y lector se mueven entre lo real y lo imaginado, demostrando la habilidad

transgresora de la novela cuyo género es el reflejo de su capacidad integradora<sup>2</sup>; presenta a la autoficción como una modalidad mixta, heterogénea, que –por medio de la novela y su experimentación– logra la hibridación literaria de sus géneros.

Según todo esto, se ha planteado que la autoficción se sostiene en dos premisas: una que incluye el tipo de narración artístico-literaria de lo vivido y la otra que se trata de un acto comunicativo con intenciones literarias. La primera involucra a un personaje que representa al lector, brindando elementos que modifiquen referencialmente el pacto ficticio; la segunda, en cambio, puede ser la imitación de un enunciado real o de uno supuesto. En este último caso, la imitación real es un enunciado serio que tiene una intención informativa pero que, gracias a ese entramado literario, logra que el lector no lo reciba como una invención; mientras que el enunciado supuesto es un acto literario no serio, tiene intereses lúdicos en el sentido que juega con el lector brindándole pistas falsas o tendenciosas.

Es decir, el carácter autoficticio de la narración radica en los referentes –de persona, tiempo y lugar–, sean reales o no, que se correspondan en un enunciado autobiográfico; todo aquello, en tanto sea una creación literaria auténtica con respecto al tiempo donde tiene lugar el acto de escritura que recoge el discurso. Entonces, nos deja claro que la autobiografía depende del sujeto que escribe mientras que la autonovelación es autónoma, independiente y únicamente adquiere un valor referencial en cuanto a la creación de mundos imaginarios, es decir, los mundos posibles.

---

<sup>2</sup> Lejeune, Philippe *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Se puede asegurar, por tanto, que tres de los elementos claves que han marcado la tesis sobre la autoficción son la presencia de voces, el tono y las marcas de historicidad; en ese sentido, la configuración de voces es la encargada de establecer el sistema de relaciones entre la narración de los hechos y la descripción de ese universo del personaje. El tono, en cambio, será una clave para identificar y diferenciar al uno del otro; mientras que en el discurso autobiográfico el tono es elegíaco y pretensioso, hasta laudatorio, en el autoficticio será irónico; su labor es la de desvirtuar la figura que representa a quien escribe, de modo que la historia permanezca bajo sospecha.

Las marcas de historicidad, en cambio, en la autobiografía adquieren un valor importante debido a la precisión que estas deben cumplir, en cuanto a la temporalización de sus acontecimientos; sin embargo en la autoficción se presentan pistas que desequilibran el contenido de la autonovelación, son una especie de registros históricos que se incorporan al texto con una intencionalidad que puede ser la de desvirtuar el texto, de modo que genere desconfianza, logrando así la ambigüedad en la narración.

En resumen, Alberca señala que la autoficción hace vacilar al lector al romper los esquemas receptivos cuando presenta el pacto novelesco y, por otro lado, la identidad de autor, narrador y personaje le otorga un pacto autobiográfico; de esta forma, a lo que acudimos es a la construcción estética de un producto artístico o como decía Baltasar Gracián —aunque, en ese caso, refiriéndose al poema— es una especie de fábrica literaria, un engranaje de elementos que la componen<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 20014

En este contexto es importante complementar con las palabras de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, cuando desarrolla sus ideas en torno al lenguaje y sus restricciones.

Encontraremos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una ‘circunstancia’ extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura la realidad de literaria (...): la escritura está entonces encargada de unir con un solo trazo los actos y la idealidad de los fines (27).

De cierta forma, entonces, a lo que estamos acudiendo es a comprobar la tesis de André Bazin cuando explica que el objeto artístico (en este caso la novela) no es más que un “transformador estético”<sup>4</sup> en la medida en que nos dejamos envolver por ese contexto pragmático donde la realidad literaria está siempre fuera de un tiempo y un espacio ajeno a la obra; es decir que no es un campo sagrado, existencial, político o implacable, ni que deba tomarse como verdad última sino puramente estético. Y su notable concordancia no debe plantearse con respecto al mundo exterior sino, como afirmaba Heidegger, “entre el conocimiento y la cosa” (2014:73); de este modo, estamos frente a un metadiscurso que debe y busca ser descifrado desde la obra, aunque –en ocasiones– se recurra a elementos paratextuales.

---

<sup>4</sup> Bazin, André. *What is Cinema? Vol. 1*. California: University of California Press, 2005.

Pero dejemos esto hasta aquí, por el momento. Si nos remontamos a indagar sobre el empleo de la palabra autobiografía, se podría concluir que su uso es relativamente joven con respecto a los otros géneros literarios. George Gusdorf señala que la primera vez en hacer mención a esta palabra fue en 1798 por Federico Schlegel (Gusdorf 963)<sup>5</sup>, mientras que en alemán aparece un poco antes de 1800, en tanto que el *Oxford English Dictionary* le otorga a Southey utilizar por vez primera este término en un artículo sobre literatura portuguesa en 1809, “la autobiografía asume así una función cultural significativa alrededor del año 1800”<sup>6</sup> (Weintraub 18).

Jean Starobinski señala algo fundamental, para tener en cuenta, respecto a que la autobiografía es narración y no descripción, que requiere una continuidad temporal adecuada para que puedan mostrarse esas huellas del pasado dentro de una vida, pero no es un retrato, sino que concierne expresamente a la vida personal del narrador; mientras que las memorias vendrían a ser un relato personal de sucesos o eventos colectivos y públicos que el autor realizó o presencié (Starobinski 65).

Para completar un poco más esta idea y volviendo con Lureiro, desde los estudios más contemporáneos, él es un poco más claro y señala algunas características esenciales.

... la autobiografía como la reconstrucción de una vida, no solo en el sentido de suma de datos sino, sobre todo, y siguiendo el impulso de Dilthey, como forma de

---

<sup>5</sup> Gusdorf, George. “De l'autobiographie Initiatique à l'autobiographie genre littéraire”. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 6 (1975): 957-944. Print

<sup>6</sup> Wintraub, Karl. “Autobiografía y conciencia histórica”. *Antropos* 29 (1991): 18-33. Print

comprensión de los principios organizativos de la experiencia de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado (Lureiro 3).

En cuanto al diario íntimo, que podría generar grandes similitudes con la autobiografía por presentar ambas un relato personal, se diferencia en tanto que el primero registra los sucesos detallados por fechas precisas en el momento en que estos se van originando, mientras la segunda es un trabajo, principalmente, de la memoria.

Por otro lado, las distancias con la biografía se dan porque esta no la escribe el mismo autor, pero es presentado como el protagonista de la historia, mientras que se conecta en este sentido con la novela puesto que el personaje de la ficción se sustituye por el del narrador biográfico en tercera persona.

La autobiografía, por tanto, va más allá que un recurso estético, mejor dicho, gracias a su gran calidad de configuración literaria, ha ido provocando la curiosidad por parte de lectores y estudiosos. Y debido a aquello ha generado grandes intereses en las editoriales, sobre todo en Francia, al permanecer durante mucho tiempo a la cabeza en las ventas editoriales, según lo constatado por el crítico Georges May. No por nada gran parte de la teoría contemporánea proviene de allá.

Y con esto volvemos y retomamos el tema de la memoria, puesto que es el eje central de estas narrativas. Y es que la autobiografía se construye sobre la base de la memoria, está sostenida por recuerdos y anclada, inexorablemente, a los olvidos.

Es muy importante tener en cuenta que hablar de las escrituras autobiográficas es hablar de la memoria, en cuanto a que es ese transcurrir entre lo que se recuerda y lo que se re-crea.

Como ya se explicó en el segundo capítulo, la memoria se comprende de restos materiales, como los sucesos y acontecimientos; mientras los recursos abstractos vienen a tomar forma a través de las experiencias vividas en aquellos acontecimientos. De ahí que la autobiografía se configure a través de la reconstrucción de la memoria, aunque esta sea siempre imperfecta, puesto que los recuerdos del pasado nunca llegan puros, a medida que se recubren de las experiencias del presente.

El yo actual del autor se vuelve a mirar al yo del pasado en un esfuerzo azaroso y utópico por reencontrarlo, al regresar siendo el yo actualizado que acude al pasado, pero desde el presente; en este sentido, entonces, la autobiografía también es imperfecta porque se reinventa y se recrea desde la imaginación.

Y es que la autobiografía no parece ser un género puro que pueda deslindarse de subgéneros o piezas narrativas que la preceden (como las cartas o diarios íntimos), sino más bien que se alimenta de todo aquel material que aporte características vivenciales. Como ya se pudo ver, (y como reza un verso de Paco Urondo) “la memoria es una vieja tramposa”; los recuerdos poseen un peligro gracias a su alianza con el olvido, porque la construcción de ese yo proviene de una percepción subjetiva de alguien que rememora desde su experiencia y cómo interpreta una historia deforme desde su interioridad y la del otro. “La autobiografía es la forma suprema y más instructiva en la que nos sale al encuentro la comprensión de la vida” (Dilthey 137).



Philippe Lejeune señala que ya existía en la Edad Media escritos que significaban una verdadera autobiografía, pero compuesta a modo de carta-confesión justificativa como la *Historia calamitatum* del año 1129 (una obra autobiográfica, en latín, de Peter Abelard), cuya forma es la de epístola, dirigida a un amigo (Lejeune *L'autobiographie* 107)<sup>7</sup>. Esta carta constituye un autoanálisis de Abelardo, siendo muy extensa, puesto que está comprendida hasta los cincuenta y cuatro años; con una honestidad muy presente, en cuanto que ofrece sus puntos de vista sobre la sociedad de la época, la iglesia y el estado, la vida monástica, las mujeres y el saber en general.

Otro de los ejemplos, en el barroco, es la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) por parte de sor Juana Inés de la Cruz, siendo esta carta ya el primer documento autobiográfico de la monja poeta, con una similar construcción, en tanto a que es una carta, como respuesta al obispo de Puebla, pero escondido bajo aquel seudónimo.

¿Cuál sería la diferencia, entonces, entre una autobiografía catalogada genérica y editorialmente como tal, entre una autobiografía novelada? Me pregunto esto porque la última parece ser la que más se acerca a las narraciones de los autores aquí tratados.

Está claro que toda obra literaria lleva una carga muy sustancial de imaginación y la autobiografía no parece ser la excepción, por más realista que se precie, así como que cualquier novela o relato ficcional encierra una confesión personal; entonces, hay una delgada, y hasta casi invisible, línea que marca las diferencias entre ambas.

Lo que sí es cierto es que ninguna de las obras hasta aquí tratadas están encasilladas en el género autobiográfico, de hecho, si hay algo que las caracteriza a todas estas es que

---

<sup>7</sup> Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: A. Colin, 1971.

ninguna entra en una clasificación radical; aunque Martín Adán y Felisberto Hernández hayan escrito en la época de la vanguardia, sus obras tampoco terminan de sostenerse en esta corriente, mientras que Pedro Juan Gutiérrez ha pasado entre el realismo sucio y la autoficción, pero sería irresponsable o arriesgado ceñirlo únicamente a estos aspectos.

Volvemos nuevamente a preguntarnos por los límites entre autobiografía y novela (o ficción), puesto que, al menos en Felisberto Hernández ninguno de sus personajes lleva el nombre del autor, aunque los otros que aparecen sí correspondan a seres que habitaron la vida del escritor en algunos momentos; mientras en Martín Adán, como ya lo dijimos, sí se corresponde el protagonista con su nombre de pila, pero él siempre firmó sus obras con el seudónimo mencionado. En cambio, Pedro Juan Gutiérrez es el más próximo a la autoficción por compartir identidad nominal, según lo desarrollado por Manuel Alberca.

Durante décadas una gran cantidad de escritores se han dedicado a derrumbar la frontera entre ficción y realidad, aunque más bien han terminado jugando con estos dos bandos para ocultar los rasgos autobiográficos de sus obras; o, muy al contrario, presentar sus ficciones como relatos verdaderos y crear confusión en el lector, como parte de sus recursos estéticos dentro de la narración.

En este caso el yo, como vimos en el capítulo anterior, juega un rol fundamental en las escrituras de la memoria porque liberó a la novela del convencionalismo de las formas canónicas y abrió paso a la novela moderna; las narraciones en primera persona introdujeron personajes distintos al héroe y al noble, así como temas nuevos, permitieron focalizar al personaje sobre la figura del narrador, rodeándolo de cierta ambigüedad, vista desde dentro de él mismo, captando la complejidad de la relación entre el hombre y el mundo y la difícil experiencia humana . Y es que, al parecer, la primera persona le da al texto una ilusión de

realidad muy grande, le imprime mucha veracidad a la historia, “la curiosidad que se pone al leer la vida de los otros proviene en gran parte de la necesidad de tranquilizarse a sí mismo” (May, 78).

De este modo este capítulo pretende entender la concepción del género autobiográfico y cómo este llega a constituirse en las obras aquí tratadas, qué formas están presentes en ellas y los modos de configuración; los hechos presentados en estos textos, como ya se ha señalado, la crítica y los estudiosos se han encargado de corroborarlos. Pero, asimismo, como ya se ha recalado, lo que importa aquí va más allá de un descubrimiento entre qué es realidad y qué es ficción porque como se acabó de decir, al fin y al cabo, toda ficción posee rasgos de quien escribe.

Si partimos de que la palabra autobiografía, que por su origen solo significa que la vida de la que se da constancia es la vivida por el propio escritor, entonces el alcance del término es bastante amplio. La poesía lírica raramente puede liberarse de fuertes elementos autobiográficos (Weintraub 18).

Como en toda narración literaria el autor tiene absoluta libertad para componer un relato desde sus ideas arropadas por el sentimiento y la subjetividad, según palabras de Philippe Lejeune es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (Lejeune *El pacto* 125). Siguiendo con el teórico francés lo que caracteriza a la autobiografía es la identidad entre el autor, el narrador y el protagonista de la

historia; por un lado, la relación entre autor y personaje se da por medio del pronombre personal (el yo), mientras que autor y narrador se relacionan porque el nombre del primero que aparece en la portada del libro coincide con el que el segundo se da a sí mismo. Lo que sella el pacto autobiográfico, que es –al mismo tiempo– un pacto de lectura.

Vemos que el tema de la autobiografía es muy amplio, que da para diversas opiniones, pero que no se cierra ante muchas posibilidades, lo que ha ocasionado que sea menos flexible, pero con grandes problemas a la hora de comprenderlo y señalar qué es una autobiografía y por qué algo puede serlo, mientras otro no; si usamos esa misma flexibilidad para entender que es un género que ha mutado con el tiempo, acomodándose a los momentos y a las épocas, sería más fácil comprender algunas obras.

Y no es que ahora yo pretenda jugar el mismo papel que el de los críticos, el de siempre pretender colocar una obra dentro de un género, incluso como si fuese una camisa de fuerzas, sino que quisiera darle otra mirada y entenderla desde fuera de los parámetros de cierto canon de una época.

#### **4.1 Entre memoria y autobiografía**

Es indiscutible no mencionar el carácter autobiográfico que poseen las obras que hemos tratado aquí, aunque hayan sido parte de momentos literarios específicos, como las vanguardias, eso no es impedimento para discutir los tintes autobiográficos con los que están escritas. Pero más específicamente, al margen de todo lo que se nos ha dicho y de los estudios críticos, la autobiografía es la manifestación de una vida que se concreta en la experiencia dentro de un espacio y en un determinado tiempo. Y en esa experiencia, desde esa búsqueda

al interior que representa el proceso de la escritura, ocurre una autoexploración, una concepción de conciencia misma que explora el acto literario; en ese sentido, lo que dice Wilhelm Dilthey es que “la autobiografía es la forma suprema y más instructiva en la que nos sale al encuentro la comprensión de la vida” (Dilthey 137).

Por eso la similitud ferviente y hasta la confusión que guarda con las memorias, porque las autobiografías tienen de aquellas ese repaso histórico de sucesos determinados, pero desde una mirada muy íntima y personal; con la diferencia de que agrega un nuevo recurso, muy presente en las obras aquí analizadas, la autoreflexión en torno a esa nueva personalidad que se re-crea desde la multiplicidad de máscaras.

Lejeune pretendió marcar definiciones más precisas que delimiten la autobiografía de otros “(sub)géneros adyacentes”, como los diarios, las cartas, las memorias, también denominados referenciales o escrituras del yo; sin embargo, los límites más complicados de establecer fue el de novela autobiográfica y autobiografía.

En *El pacto autobiográfico* se nos dice que la autobiografía alude a una persona real (nombre propio) que escribe la historia de su vida; es decir, la diferencia entre autobiografía y ficción se da a partir de la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista de un relato; entonces, la afirmación de esa identidad en el texto, mediada por la lectura es lo que él denomina pacto autobiográfico, puesto que el lector, al cerciorarse de que estas tres identidades comparten un mismo nombre, concluye con certeza que está frente a una autobiografía.

Aunque, para el estudioso francés, el nombre solo sea un elemento arbitrario es el que nos permite identificarnos y reconocernos; es la firma (el nombre) en la portada del libro la

que designa al enunciador, representa “toda la existencia de lo que llamamos autor” (Lejeune 60). Por otro lado, en el discurso oral se regresa al nombre propio para designar; pero siguiendo con el tema, para el crítico, el autor “es una persona que escribe y publica” (Lejeune 61), lo que determinaría si estamos o no frente a una autobiografía, en virtud del nombre/firma que certificaría la presencia del autor.

Pero esto, aunque no es absolutamente clarificador ni llena todos los vacíos con respecto al estudio autobiográfico, no ocurre en la totalidad de los casos, ni siquiera en cada una de las obras aquí presentadas; podría ser el caso del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, pero Felisberto Hernández jamás empleó su nombre para designar a las tres identidades, incluso aunque Martín Adán lo haya hecho, al utilizar su segundo nombre, siguen quedando muchos cabos sueltos para definir una autobiografía.

Sin embargo, hay temas para rescatar y que sí rondan las páginas de las novelas aquí tratadas, como 1) la forma del lenguaje: Lejeune señala que la autobiografía es, primero que todo, una narración; 2) el tema tratado: la historia de una persona real; 3) la situación del autor: la relación de identidad entre el autor y el narrador; 4) la posición del narrador: relación de identidad entre el narrador y el personaje principal con la visión retrospectiva del relato.

Entonces, volviendo con nuestras novelas aquí tratadas, podemos darnos cuenta de que existen obras muy cercanas a la autobiografía por su tema, como las memorias o el autorretrato literario; ambas muestran las características físicas y el perfil psicológico, el interior de un ser humano. No obstante, una de las grandes ausencias y lo que marca la diferencia con un relato autobiográfico es que estas no incorporan ese proceso de dimensión temporal, muy propia de la autobiografía.

Los escritos de la antigüedad tienen características parecidas, donde se pueden destacar, principalmente, *Les essais* de Michel de Montaigne o las *Meditaciones* del emperador Marco Aurelio; estas, aunque por supuesto que contienen segmentos narrativos, se sostienen y giran más en torno a las reflexiones de sus autores y no al proceso y desarrollo histórico de sus respectivas personalidades.

De ahí que Philippe Lejeune ponga un gran énfasis en el tema tratado, señalando categóricamente que debe enfocarse en la vida del individuo y en la historia de la personalidad de este; pero dentro de estas aristas hay textos que, más allá de centrarse obsesivamente en la persona que cuenta la historia, se detienen en las circunstancias históricas y sociales que vivió o de las que fue parte.

Y creo que esta es la base para lograr una diferencia entre memoria y autobiografía; por tanto, se entiende que varios estudiosos vean en las memorias un texto biográfico más fiel y acorde al individuo que escribe, con una carga histórica más fidedigna, ocasionando que estas se conviertan en un material y fuente de consulta para investigaciones de diversa índole.

Al fin y al cabo, toda obra literaria que exponga los avatares particulares de una vida se puede integrar al género autobiográfico y desde ese punto, las memorias pasarían a ser un subgénero, pero no lo mismo porque estas se centran más en la narración de los hechos y sucesos, mientras las autobiografías son una herramienta para aclarar las ideas propias del autor-protagonista.

Karl Weintraub vinculará a las autobiografías como la búsqueda de una conciencia histórica, donde el autor reflexiona sobre sí mismo y acude al re-encuentro del sí; ese

buscarse y alejarse cuantas veces sean necesarias, como pudimos observar en *La casa de cartón* de Martín Adán, donde se logra dilucidar en su escritura la referencia a los sucesos externos que hacen las memorias. Pero va más allá, al ser esto un relato de lo que ha sido; es decir, que las memorias solo son importantes en la medida en que nos ayuden a integrar en los datos de la vida de lo que ha llegado a ser el protagonista.

La verdadera autobiografía, que es un tejido en el que la autoconciencia se enhebra delicadamente a través de experiencias interrelacionadas, puede tener funciones tan diversas como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autopresentación o la autojustificación. Todas estas funciones se entrelazan fácilmente, aunque todas ellas se centran sobre el conocimiento consciente de su relación y sus experiencias (Weintraub 19).

La obra del escritor peruano es un relato intimista en el que se nos aclara lo que ha sido una persona trazada por las acciones influyentes del devenir histórico, unido a lo que se ha visto; la memoria fotográfica de un tiempo y lugar determinado (Barranco), desde lo que se ha entendido o se ha llegado a comprender, esa autoexplicación a sí mismo de la que habla Weintraub.

El tema esencial de toda obra autobiográfica son realidades *experimentadas* de una forma concreta y no aquellas que forman parte del ámbito de las experiencias consideradas en sí mismas con independencia del sujeto que las ha llevado a cabo.



Evidentemente la realidad externa forma parte de la experiencia pero ésta se ve modificada por la propia vida interior. Todo ello conforma nuestra particular experiencia personal (Weintraub 19).

La narración de este relato nos presenta el recorrido desde la infancia a la adolescencia, pero mientras eso ocurre ofrece la evolución vital e histórica del personaje principal (Ramón); porque la historia, más que exhibir una vida, es la búsqueda por la retrospectiva, el recuerdo de un tiempo pasado y, a partir de ahí, la re-creación de una identidad construida desde todas aquellas circunstancias en medio de una época de grandes cambios.

El auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida. Este esfuerzo se ve dominado lógicamente por el <<punto de vista>> del escritor, entendido éste en el sentido más literal, el de las coordenadas espacio-temporales desde, las que el autobiógrafo contempla su propia vida. La cuestión esencial reside en que ese momento en el tiempo está situado en un lugar de la vida del escritor más allá de una experiencia, o de un conjunto de experiencias que pueden jugar la misma función de una crisis (Weintraub 20).

Y aquí retomamos un nuevo punto que desarrolló Lejeune, la situación del autor, siendo uno de los temas más difíciles porque un autor no es lo mismo que un narrador, puesto que puede haber un autor de cincuenta años, con hijos y divorciado y crea a una narradora,

soltera y sin hijos; entonces, podemos entender que el autor es real, está fuera del texto, es esa instancia extratextual, mientras que el narrador es la voz de la que emana la historia, que está dentro del texto, es intra textual.

En cuanto a la autobiografía, sí existe una coincidencia entre autor y narrador, en la que el último presenta las mismas características del primero y se identifica con él, como son los casos evidentes en nuestras novelas aquí presentes y que ya lo hemos corroborado a lo largo de todo este trabajo.

Como ya se ha dicho, *La casa de cartón* es un relato extraño, raro por su estructura, especial en cuanto a su composición, o una especie de colección de estampas, un ensayo de teoría filosófica, un álbum fotográfico. Este texto lúcido –difícilmente clasificable– busca además de romper los códigos literarios, el placer, no solo del lector, sino del que escribe; lo cual se ve reflejado en sus páginas, en las que todo esfuerzo autobiográfico debe leerse como novela (autobiográfica), por todos los elementos que hemos tratado, por esa incesante búsqueda al interior de sí mismo. “Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite” (Adán 56).

En su libro *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Paul John Eakin explica un poco el tema de la autobiografía con relación al asunto de la referencialidad; tomando como ejemplo *Roland Barthes por Roland Barthes*, explica que pese a que el sujeto esté en el centro del argumento no se pueden negar los aspectos referenciales. Para él es debido a la escritura que la autobiografía se inserta en la historia, en cuanto a que es un ser humano reflejado en y por la escritura. Entonces, el acto de leer implica una búsqueda, en la medida en que leer es buscar en el texto las huellas que remitan la presencia del autor; es decir, la referencia únicamente como antecedente que ayuda a entender el trasfondo de una

escritura, considerando que ficción y realidad no serán diferentes, sino que se complementarán para configurar un mundo.

Así como no valoramos una novela igual que una autobiografía, del mismo modo no se puede juzgar ni tomar como verdaderas las ficciones construidas a base de la guerra, las dictaduras, la muerte, entre otras.

Pero continuando con lo desarrollado por Lejeune, en la autobiografía el autor no solo coincide con el narrador sino con el personaje principal; a diferencia de siglos pasados, cuando empezaba a nacer este género, ya no se necesita ser personas relevantes o tener una edad muy avanzada para escribir una autobiografía, sino que se busca esa toma de conciencia, como lo plantea George Gusdorf que surge en el encuentro íntimo con los recuerdos.

... la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio (Gusdorf 13).

De igual forma resulta significativo la situación del narrador en el tiempo, ya que la autobiografía es retrospectiva, pero como ya dijimos, el narrador situado en el presente recuerda los hechos ocurridos previo a su narración. Y esa es la principal diferencia con el diario íntimo, que se escribe a medida que los acontecimientos se desarrollan, al poco tiempo de darse o en el momento mismo de la escritura.

Pero la autobiografía, siguiendo con Gusdorf, no es solo la narración de acontecimientos del pasado, sino muchas obras serían catalogadas como autobiográficas por el simple hecho de la evocación; entonces, sigue latente la idea de la experiencia, de esa autoexploración.

La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. El paso de la experiencia inmediata a la conciencia en el recuerdo, la cual lleva a cabo una especie de recapitulación de esa experiencia, basta para modificar el significado de esta última (Gusdorf 13-14).

Por eso estas obras suponen tanto una práctica de escritura como de lectura, contribuyendo a la unidad del individuo desde la sujeción o el sometimiento por medio de sus distintos materiales. La noción de un arte de vivir se establece, de algún modo, en la escritura autobiográfica moderna, donde se constituye un yo, es decir, una vida, colocada ante los ojos de los demás, pero sobre los de uno mismo (el que escribe). “Ramón era una bestia que empezaba a hacer ideas” (Adán 67). Es el relato del ordenamiento de las ideas y reflexiones que dan sentido al recuerdo.

El modelo de la identidad que informa normalmente las discusiones literarias sobre la autobiografía es, sin que podamos sorprendernos, de naturaleza textual: hay un yo

presente que hace la retrospectiva (el hombre “que sostuvo la pluma” ...) y cuyos recuerdos reconstituyen la vida de un yo anterior ... este par de “yoes” se inscribe en la estructura narrativa del texto como narrador y protagonista (Eakin 82).

Martín Adán escribe sin buscar ser verídico sino dejando que surja la poesía, él es una especie de coleccionista de momentos que, a través del autoanálisis y el autorretrato, le da sentido a los materiales del recuerdo y se deja llevar por sus preferencias y observaciones instantáneas, convirtiéndose en un coleccionista de acontecimientos que los configura en el acto narrativo.

La captación e interpretación de la propia vida recorre una larga serie de niveles; la explicación más perfecta es la autobiografía. En ella, el sí mismo capta el propio curso de su vida de tal modo que se hace consciente de los substratos humanos, las relaciones históricas en las que se halla tramado. Puédese, pues, finalmente, extender la autobiografía hasta producir un cuadro histórico; y sólo ese le da al mismo sus límites, pero también su significado de ser transportada por la vivencia; y desde esta profundidad se hace comprensible el propio sí-mismo y sus relaciones con el mundo. La reflexión de un ser humano sobre sí mismo sigue siendo punto de orientación y fundamento (Dilthey 151).

Porque *La casa de cartón*, aunque sea un relato corto es un largo proceso de autodescubrimiento en el que vierte sus opiniones y expone sus ideas mientras se va recreando su personalidad y re-configurando su identidad de acuerdo a sus creencias y la

mirada del otro que constituye en gran medida al sujeto. "... la autobiografía, en virtud de sus indicios sobre la experiencia interior, puede verdaderamente tener una función especial como ayuda para entender la vida como proceso" (Gusdorf 22).

Por otro lado, aunque muy cercanos en épocas y estilos, incluso en estrategias, por esa escritura fragmentada y ese yo diluido que se cuele, se aparece y se esconde, podemos distinguir la narrativa de Felisberto Hernández; pero este autor tiene otras preocupaciones, como la búsqueda de un misterio, pero el misterio como búsqueda de sí mismo. "Cuando Colling empezó a vivir en casa, me encontré con que su misterio estaba lleno de señas y pistas ... ellas desfilaban por mi contemplación; y también ocurrían o pasaban otras cosas" (Hernández, *vol. I* 197).

Porque el autor prefiere imaginar antes que historiar la vida, sus relatos son la construcción del material de sus vivencias y en esa re-construcción va delimitando el espacio de su propia vida que no es material sino de orden simbólico y, desde esa re-configuración de historias ajenas, se fundamenta su existencia.

¿Qué cosas nuevas me presentaba él -y al mismo tiempo inventaba yo- para empezar de nuevo? ¿O era que a mí no me convenía desilusionarme del todo, acaso porque iba contra lo que había puesto, como el comerciante que estando metido en un mal negocio arriesga y pone más para salvarse? ¿O qué pasaba? ¿O qué otras cosas pasaban? (Hernández 174).

Los cuentos de Felisberto están ligados a las descripciones tanto físicas como psicológicas, en esa búsqueda interna; pero aquello adquiere un ritmo particular al presentar en esa narración de acontecimientos una dilatación en el tiempo, donde el lector se detiene a observar el “espectáculo” que ofrece el texto. “La autobiografía se presenta como el espejo de una vida, su doble clarificado, el diagrama de un destino” (Gusdorf 14).

La narrativa autobiográfica de Felisberto, como ya lo hemos dicho y se ha mostrado a lo largo de esta tesis está marcada por la fragmentación descriptiva, pero no como algo fortuito sino como la representación de su poética que es la de lo inacabado, asociaciones metafóricas, metonimias que se cruzan con sus personajes frustrados, descentrados y codificados que resuenan a la par de los objetos personificados.

La excentricidad de su estilo da como resultado una narrativa de la extrañeza, provocando el protagonismo de esos seres inanimados o los seres humanos sin objetivos vitales, ambos descentrados en un espacio de recuerdos que da paso a un lugar de memoria (en términos de Pierre Nora), como las calles y sitios de su natal Uruguay; por eso su poética se sitúa en lo extraño, pero desde lo cotidiano, como los viajes en tren, las clases de piano, el descubrimiento del amor; de modo que el desenlace de sus cuentos no es cerrado porque nada finaliza cuando se intenta buscarse a uno mismo, es una revelación que no termina de producirse, porque los acontecimientos no son como una narración tradicional de un suceso autobiográfico que se presenta con causas y consecuencias.

Entonces, en cierta medida, la extrañeza de sus cuentos no se da por el asombro sino en cuanto a la noción del canon de la época. Podemos notar cómo Felisberto nos presenta lo normal del otro como extraño y la anormalidad de lo extraño en el yo, ambos contruidos desde el recuerdo.

Por eso Felisberto acude a la memoria, porque esta ayuda a componer la cronología de una existencia humana, que es irrumpida a través de la potenciación de los recuerdos que llegan desordenados, puesto que son la re-presentación de la imagen de una vida fragmentada y así hace posible el surgimiento de la ficción.

El triunfo en última instancia del autobiógrafo sobre el tiempo, triunfo que parece enfrentar a la memoria y la narrativa, puede ser confortante psicológicamente pero resulta sorprendente a la luz de la demostración ... de que la memoria es el *sine qua non* de la continuidad de esa identidad que nos permite vivir. Un enfrentamiento entre memoria y narrativa puede proveer una resolución a la crisis nocturna (Eakin 279)

Así como *Roland Barthes por Roland Barthes* ha sido denominada como una autobiografía curiosa y un tanto *sui generis*, lo mismo sucede con estas tres obras de Felisberto donde se puede apreciar la fragmentación del texto, sin orden cronológico, la construcción de un yo alterado, distorsionado y fraccionado que logra componer el rompecabezas y crear una conciencia de sí mismo dentro de la escritura. “La escritura es la forma suprema y más instructiva en la que nos sale al encuentro la comprensión de la vida” (Dilthey 137). Por eso para Felisberto a veces basta un fragmento, porque la autobiografía tiene mucho de subjetivo y de irracional, como todos sus relatos.

En Pedro Juan Gutiérrez, un escritor del siglo XX, ubicado por la crítica y las editoriales dentro de la tan nombrada y tratada autoficción, las estrategias narrativas y singularidades –aunque parezcan distintas– tienen muchos puntos en común con Felisberto



y Martín Adán; continua con esta autoexploración, esa búsqueda dentro de la propia vida para crear su poética.

Su narrativa es la creación de una estética de lo imaginario, el imaginario de una ciudad en ruinas desde donde se re-construye y se apropia de personajes re-presentados descritos desde la marginalidad de una sociedad ubicada en la posrevolución.

En el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo que seguramente no es le mismo que el mundo pasado el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente (Olney 36).

Escrito mediante un yo fragmentado que se re-constituye desde esa desintegración de un mundo decadente, cuya vida se sostiene siempre desde los extremos: del tiempo, del espacio que habita, del vivir y de la supervivencia.

Estas narraciones autobiográficas se narran desde un yo potente que busca autoafirmarse, integrándose en una autoconciencia de sí que mientras re-construye los sucesos se incorpora desde ese desequilibrio físico y moral para encontrarse y rearmarse desde el interior de los acontecimientos.

... fui comprendiendo que escribir es un oficio diabólico. Al menos escribir del modo en que me interesaba. Hay que sacar afuera la rabia y la locura, pero de un modo

natural, que no parezca literatura. Todo tiene que ser espontáneo. Hay que construir un universo propio y después esconder el andamiaje (Gutiérrez, *El nido* 79).

La gran mayoría de las memorias, por lo general, se restringen a un período determinado, por eso, aunque el subtítulo de *El nido de la serpiente* aluda a que estamos a punto de leer unas memorias, tampoco se trata de esto; aquí entra el tercer tema que desarrolla Lejeune, la situación del autor.

La autobiografía, sin embargo, parte del supuesto de que es el propio escritor el que está tratando de reflexionar sobre el ámbito de experiencias de su propia vida interior, o sea, que el autor es alguien para quien esta vida interior es importante. En las <<memorias>> el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores (Weintraub 19).

En ese proceso de redacción autobiográfica ocurre en paralelo un proceso de demolición: de lo emocional en su autodescubrimiento ideológico, de lo físico por esa isla que debe reconstruirse. El relato autobiográfico, entonces, es el de un yo que se escribe y que en ese proceso socava en la vida y busca su inscripción en la escritura misma.

... respecto a su forma y al funcionamiento del sistema de enunciación resulta imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio, por el que un sujeto de enunciación narra sus propias peripecias. Hamburger concluye que solamente el contexto, y no la forma textual, podrá discriminar cuándo el yo es fingido y cuándo responde a una realidad histórica. Por ello, estructuralmente, el relato en primera persona no puede formar parte de los géneros ficcionales y es calificado de *forma especial o mixta* (Pozuelo Yvancos 26).

Si bien, como se ha dicho a lo largo de toda esta tesis no nos estamos enfrentando a escrituras autobiográficas en el sentido estricto del género, pero sí es una nueva forma de escribir y leer una autobiografía.

Para Pedro Juan Gutiérrez escribir su vida desde la ficción era la única forma de sobrevivir en aquella Cuba posrevolucionaria, para él no había otra manera de contar su historia que esta; y, como revisamos brevemente en la introducción al capítulo, hay muchas obras que mantienen su estilo y tono autobiográfico sin estar dentro de este género en su completa acepción del término.

Por eso sus libros no son una discusión entre ficción y realidad, es el cruce entre la memoria y el yo (o los yos) que recuerda, entre la vida y la muerte, entre la crudeza del mundo y la literatura.

El centro y punto crucial del debate en torno a la autobiografía se encuentra planteado así: ¿existe la posibilidad de discriminar cuándo el yo, sujeto de la enunciación y del enunciado, es una persona real y cuándo es simplemente un *personaje*, es decir, es fingido e imita el acto de enunciación real? El límite separador del relato fingido, la novela en primera persona, y relato autobiográfico sería contextual: en el segundo el sujeto de enunciación es una persona real, histórica, documentable; en el primero no lo es (Pozuelo Yvancos 26).

Sus obras son una especie de lectura paradójica entre realidad y ficción, un juego en donde el lector deberá descifrar la vida, pero en código ficticio; es decir, Pedro Juan es el nombre que figura en la portada de los libros y dentro de ellos como el narrador-personaje que cuenta su infancia, adolescencia (*El nido de la serpiente*), juventud y adultez (*Diálogo con mi sombra* y *Fabián y el caos*). Pedro Juan hablando en primera persona, intentado averiguar cuál es su rol en este mundo, mientras rememora y se cuestiona cada una de sus acciones; aquí no es el intento por descubrir el misterio, como en *Felisberto*, pero vemos que hay una narración en forma de secreto que busca en ese pasado de Pedro Juan algo que se ha roto y que los pedazos de ese algo se presentan en forma de recuerdo y empiezan a decaer a través de las palabras.

El barrio empezó a vaciarse por completo, perdió aquella enorme energía. Ahora era un lugar silencioso, aburrido y gris. Había sido un barrio cosmopolita. Con muchos negocios. Catalanes, polacos, gallegos, chinos, libaneses. Bodegas, carnicerías,

fruterías, tiendas de ropa, una fábrica de calzado de piel, una mueblería, talleres de mecánica, de carpintería y de reparación de radios y televisores, la redacción de un periódico, el depósito de helados de mi padre, bares y, un poco más allá, La Marina, el barrio de las putas. Muchísima gente diferente. Mucho ruido y movimiento. Cuando cerraron los negocios la pobreza se extendió muy rápido. Todo se arruinó en pocos años. Suciedad, mugre y hambre (Gutiérrez *Fabián* y 60).

El relato de su vida parte desde la demolición, por eso el proceso de la re-escritura es como el de levantar una ciudad de los escombros, el proceso de la memoria que se reconstruye desde los recuerdos y un narrador que se desarrolla entre el hacerse y deshacerse a sí mismo.

Porque estas escrituras autobiográficas surgen desde la construcción de las imágenes propias del autor, característico de la literatura del último siglo en la que ha surgido una necesidad por exponer las vidas de gente “poco célebres”, de seres humanos comunes que tienen la necesidad de poner afuera los rasgos interiores del sujeto, pero –aunque parezca lo obvio– no para convertirlo en el centro de su historia sino en el medio para colocar una vida con todas sus formas.

Porque en estas narrativas el yo no renuncia a hablar de sí mismo y abre la posibilidad de que lo que está contando es la realidad, pero la diferencia es que no lo anuncia previamente ni lo sentencia de entrada, sino que despliega una cortina de humo compuesta por estrategias narrativas que levantan la sospecha del lector, escondiéndose detrás de su propia identidad para hacer menos revelador el secreto. Es un yo, como vimos en el capítulo precedente, que

transita una gran variedad de metamorfosis que al final no se sabe quién es el yo y quién el otro.

... me propuse escribir de ese modo, que no pareciera literatura. Que no se vieran las costuras del relato. Que todo parezca fluir de un modo espontáneo. Como si fuera alguien contando una historia oral, como sucedía por las noches en casa de mi abuela en el campo. Ese es siempre mi propósito. Que el lector crea que le estoy contando algo muy íntimo, de un modo espontáneo, a él solo. Nadie más nos escucha. Se lo cuento al oído, en un susurro. Por eso puedo ser sincero y contarle mi historia en primera persona, todo lo más íntimo, sin ocultar nada. Solo estamos él y yo. Y creo que lo he logrado (Gutiérrez *Diálogo con* 48).

La diferencia en estas obras es que este yo no pretende presentarse como una realidad incuestionable porque su figura no se constituye a base de coherencia ni pretende equilibrar una historia sino que construye una nueva realidad a base de las muchas realidades que pueden habitar dentro de cada uno de nosotros; por eso la escritura se desintegra hasta volver a construirse desde su propia vida y su propio tiempo, desplegando una multiplicidad de máscaras no con el afán de esconderse, sino para mostrar que en el relato de una vida no hay verdades absolutas, sino nuevas vidas y nuevos rostros de todas las vidas posibles que se suceden al mismo tiempo.

De modo que la configuración de estas nuevas narrativas autobiográficas solo es posible cuando acuden al encuentro entre el yo, la memoria y la historia. La construcción estética de una narrativa de la memoria no es otra cosa que un trabajo del yo autobiográfico.

Como ya hemos visto, la memoria, la identidad, el yo, la historia, son construcciones sociales que le otorgan efectos textuales al discurso narrativo, por lo tanto, no siempre están en capacidad de narrar experiencias reales únicas. Porque su escritura se fundamenta en el carácter imaginario de la incursión de los recuerdos de un yo.

Estas narrativas autobiográficas son el resultado del trabajo con la memoria (recuerdos y olvidos), con el tiempo (presente y pasado), con lo perdido y lo que aún queda.

Por eso estas narrativas, a diferencia de las autobiografías establecidas como tal que pretenden fallidamente contar una verdad oficial e incuestionable, se presentan como la imposibilidad de lo real en el sentido de no evidenciar la identidad de un único yo radical, sino como un relato que se restituye yendo del pasado al presente, entre lo imaginado y lo recordado.

Las narraciones de Pedro Juan Gutiérrez donde se describe la adolescencia, se descubre la sexualidad, se lucha por vivir y se indaga a sí mismo configuradas desde la mirada al pasado, pero no anclada en él, sino que es la muestra del acontecer del tiempo.

El incesante transcurrir del tiempo hace que el presente –lo que es– se precipite enseguida hacia lo que ya no es, a lo que fue. Y nadie puede estar realmente en *presencia del presente* y vivirlo conscientemente como tal, pues ello sería matarlo. Lo que se hace presente en la vivencia es el efectuarse del pasado como fuerza en el presente, la fuerza del pasado en el momento actual, su significado, que tiene lugar como recuerdo. Es éste, la acción de la

memoria, lo que permite que el presente hecho pasado se haga por primera vez presente en nosotros (Dilthey 125).

Y es que además de que recordamos desde el presente, no recordamos exactamente lo que sucedió en el pasado, sino que en el momento actual vamos recordando cómo nos habría sorprendido aquello en el futuro; de modo que lo que sucedió en el pretérito y reaparece más adelante, ocasionando una modificación en la imaginación y estableciendo un desajuste en el tiempo, es lo que nos lleva a dudar de que el relato biográfico no sea tan certero y fiel a una realidad.

Así como ya no es posible ni creíble darle a la autobiografía su carácter de imagen objetiva de una realidad pasada, tampoco podemos someternos a señalar como obras autobiográficas solo a las que han sido estructural y formalmente catalogadas como tales. James Olney, un estudioso de la autobiografía, ya nos llevaba a pensar en plantear la diferencia entre la autobiografía como sustantivo y lo autobiográfico como adjetivo

... de la misma forma que es posible que una obra sea considerada autobiográfica sin tener que ser <<una autobiografía>>, también es posible, y soy consciente de estar siendo gratuitamente paradójico, afirmar que una obra puede ser considerada <<una autobiografía>> sin ser por ellos <<autobiográfica>> (Olney 40).

James Olney ahonda un poco en el tema de la referencia, la cual para él se trata más de correspondencia, en cuanto a que lo que importa más allá de buscar un objeto afuera del



texto, lo que se debe comprender es la correspondencia entre la vida representada en la literatura y la vida de un personaje de carne y hueso que pudo haberla vivido realmente.

Es decir, ya entramos a la posibilidad de llamar a estas obras autobiográficas, pero más allá de la lucha sin sentido entre realidad y ficción sino basada en pronombres autorreferenciales; es una incertidumbre que se presenta porque no sabemos dónde está el recuerdo y dónde la imaginación debido a que la memoria es configurada a destiempo. En el caso del escritor cubano la configuración de la narrativa se da dentro de un tiempo que ya no es, en los restos de una ciudad que ya no es y por medio de los fragmentos de un ser que tampoco ya no es

Porque más que referencial, estas novelas son literatura con un anclaje en la realidad, más como un texto representacional, debido a que es un texto que se sostiene en la palabra misma, en el lenguaje que es la materia prima de la literatura.

Aunque no suscribo la teoría de la correspondencia referencial en el discurso autobiográfico -la idea de que la autobiografía puede, y debe, ofrecer una re-creación fiel e inmediata de un pasado verificable históricamente- creo que la autobiografía puede ayudar en la búsqueda de la verdad referencial a la que se entrega el biógrafo (Eakin 86).

Y esto es propio, como se desarrolló en el segundo capítulo con mayor amplitud, de lo que implica el narrar desde la memoria; estar conscientes de que no estamos frente un

reflejo fiel de la realidad, que no es un testimonio indiscutible e incuestionable sino un acto del recuerdo que construye y re-construye a medida que re-crea un nuevo relato.

La memoria deforma y transforma. Mientras que a algunos les causa dolor y a otros felicidad, a otros muchos les provoca simultáneamente el dolor y la felicidad. La memoria pide perdón y se justifica, acusa y excusa. También falla al recordar algo y luego recuerda mucho más de lo que había. En realidad, la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal como ocurrieron. Si se parte de lo anterior, el escritor que entienda el *bios* como <<el curso histórico de la vida>>, y que ingenuamente imagine que la memoria como facultad es suficiente para recuperar ese tiempo de vida tal como realmente fue, puede que escriba una autobiografía interesante pero no lo será lo que supuestamente debe ser. Al igual que todo autobiógrafo que intentan revivir su historia personal, tal escritor recreará el pasado en la imagen del presente, aunque a causa de su ingenua fe en la memoria como lazo infalible con el pasado real no se dará cuenta de que eso es lo que está haciendo (Olney 42).

Por eso el escribir sobre uno mismo se constituye en una autoconciencia, ese es el verdadero *bios* de su poética, es la escritura de la memoria la que descompone el tiempo. La literatura y la potencia de esta escritura es la única forma de crear una autoconciencia pura, en ese proceso de encontrar un equilibrio entre la destrucción y el orden consciente.

Para Pedro Juan Gutiérrez la escritura autobiográfica es una forma de construir su propia figura o de re-construirse a sí mismo, de re-encontrarse con su yo autor por medio del yo narrador en el yo personaje a través del nombre propio y la primera persona, porque es a base de retazos de recuerdos que se autoconfigura.

Ángel Lureiro decía, citando a Dilthey, que fue quien le “dio, por vez primera, enorme relieve a la autobiografía al entenderla como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos” (Lureiro 2).

El recurrir a personajes y acontecimientos de la vida real no es la afirmación de una vida ni la certificación de una verdad sino una estrategia de autofiguración, esa necesidad por exponerse a través de la literatura da como resultado una autoafirmación de sí mismo y su historia, al escribir desde los márgenes de las ideologías revolucionarias y desde las periferias del mundo laboral donde presenta las indolencias del *hijo del heladero* en una sociedad consumida por todo tipo de pérdidas, de la que es mejor ya no esperar nada.

Es que sin duda estas narrativas de la memoria son nuevas narrativas autobiográficas, donde uno puede atreverse a ser uno mismo sin temor a ser juzgado o descalificado, porque al final vemos que nadie puede conocernos más que nosotros mismos; de ahí su vinculación con las confesiones, porque es una narración íntima de acontecimientos personales.

La diferencia con estas obras es que escriben desde la libertad del canon, sus textos no poseen un lenguaje ni estructura rígida, desde la narrativa y la poética, dándole un toque especial y profundo a esos hechos que se agolpan desde la memoria en un papel para confluir en experiencias.

Los autores recurren a esta forma literaria porque la autobiografía muestra a través de la escritura esas memorias rezagadas, sueños olvidados y que a través de la escritura el autor se encuentra consigo mismo en sus personajes, su verdadera búsqueda es por lo desconocido, de ahí nace su arte, su creatividad está movida por lo que ignora.

Esa necesidad por hablar también de lo que no se sabe, no saber lo que fue para poder escribir lo que cree que es o puede ser.

#### **4.2 El espacio como configuración de la memoria (autobiográfica)**

La rememoración difícilmente podría darse si no es parte de un espacio, aunque ese acto de recordar sea re-construido y constituido en un lugar de memoria; las calles oscuras, los pasillos de la casa, sus salas, las carreteras de los viajes son descritos en una gran cantidad de páginas que nos van presentando un presente y un pasado dentro de una vida; en estos tres escritores las evocaciones al espacio no tiene un carácter de nostalgia o añoranza sino que es parte de la práctica del recuerdo y su vinculación afectiva.

Incluso cuando no existe ese espacio físico, muchos escritores suelen crearlos para el desarrollo de la acción porque, como ya se dijo, el espacio no es solo físico sino el lugar de identidad simbólica donde se desarrolla la acción, asociado a cuestiones de valor en el que habitan y se desarrollan los personajes.

El espacio adquiere una gran relevancia debido a que es el escenario en el cual el tiempo también hace su incursión, es una especie de base en la que se asientan las estrategias de la narración donde interaccionan y coexisten los seres animados e inanimados; por lo tanto no es un elemento secundario, ni en estas obras ni en el resto de la literatura del siglo XX,

junto con el tiempo es el lugar donde se construye la subjetividad y el conocimiento humano, una característica recurrente en los textos tratados aquí.

El espacio está siempre presente más de lo que nos detenemos a observarlo porque estas obras trabajan desde el *bios* y vivir, tal como lo demostró Felisberto Hernández, es transitar de un lugar a otro porque la vida es un viaje. La ciudad es ese tejido que sostiene historias extensas y fugaces, de momentos efímeros o tiempos indeterminados. La ciudad como construcción personal o mapa del yo.

En esa interacción dialógica, en esa mutua implicación de lo público y lo privado, de lo personal y lo social, que propongo pensar la ciudad -el espacio urbano- como espacio biográfico. Una compleja trama donde la ciudad se impregna del ser de sus habitantes (ya lo decía el famoso adagio de Shakespeare, *What is the city but the people?*), y al mismo tiempo continua ese ser: la lengua común, las genealogías, las marcas históricas, los ritos cotidianos, esa enorme energía reproductiva que parece equipararse a la vida (Arfuch, *La ciudad* 3-4).

Las ciudades o los espacios, en general, son más que un detalle o un dato, en ella habitan los acontecimientos, los ruidos y silencios, el yo y los otros; el espacio es el que permite desarrollar distintas sensaciones, como los olores, las percepciones sonoras, las observaciones de texturas y alusiones de objetos o personas.

El espacio no solo es esa construcción de la atmósfera, sino que ayudan a definir a los personajes al ser portador de recuerdos, elementos de una vida donde los protagonistas son y

se transforman. El escritor es el encargado de emprender ese viaje en el que trata de encontrarse a través del tiempo en el lenguaje.

Pese al automatismo de marchar por los mismos lugares, de la inatención con que miramos a menudo por las ventanillas, el recordar los pasos de otro tiempo allí donde todo ha cambiado es uno de los modos más rotundos en que se enuncia la temporalidad (Arfuch *La ciudad* 4).

Para Pedro Juan Gutiérrez, a pesar de que Cuba ya nunca más volvió a ser la misma desde la revolución, ese espacio era su reencuentro con la esperanza, con el amor por lo que ya no está o que siente que algún momento estuvo. “Todo se arruinó en pocos años. Suciedad, mugre y hambre” (Gutiérrez, *Fabián* y 60).

Este es el momento donde tiempo y espacio se encuentran, por eso la narrativa se define como un arte temporal. Y es aquí donde la identidad se construye por el recuerdo de los espacios narrados, por los lugares que habitan la memoria y su capacidad para proyectarse ineludiblemente hacia el futuro. Gracias al espacio sabemos (o creemos) que mañana seremos los mismos y recordamos, al estar dentro de él, que hemos sido lo que somos.

Antonio Garrido en *El texto narrativo* al desarrollar el tema del espacio, retomará a K. Hamburger para explicar el rol que este desempeña en la configuración narrativa,

... en el ámbito de la ficción narrativa el tiempo se anula –la misión de la literatura es volver presente, actualizar al margen del sentido temporal– en beneficio del espacio. Este se erige en pieza fundamental de ese poner ante los ojos (tan artístico, por otra parte) que es la misión de los índices espacio–temporal del discurso narrativo. (209-210)

En la narración que hacemos de nuestras vidas son tan importantes los acontecimientos como el espacio donde se desarrollaron estos sucesos, nos revelan el sentido que le hemos otorgado a nuestra experiencia; en él están presentes los hechos y las omisiones, los recuerdos y los olvidos. El espacio ayuda a entenderse a sí mismo, a autocomprenderse interiormente desde lo que hubo allá afuera.

El espacio se convierte en una nueva forma de lenguaje en el sentido que se presenta como un medio para la interpretación y la construcción de una realidad; el espacio semiotizado, se va distanciando de las propuestas previas que lo limitaban a un simple elemento narrativo, es, junto al tiempo, una categoría fundamental que le asigna una representación literaria en la estructura narrativa y en la formación de acciones y personajes.

El espacio como ese marco físico donde se configura la memoria, medio por el cual se origina la trama narrativa y que es el elemento recurrente en las diferentes obras, aquí tratadas, es el escenario para desarrollar y construir los recuerdos.

En Felisberto Hernández las referencias a la ciudad y su arquitectura, a la urbe, a los objetos que en ella habitan y a las personas que se relacionan con todo aquello, permiten la re-presentación de un espacio que nos otorga el pretexto ideal para configurar una narrativa

de la memoria. Dirá Antonio Garrido que "... el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor (Garrido 210).

En *Los marcos de la memoria*, el sociólogo francés desarrollará el concepto de marco, un elemento fundamental para poder comprender cómo se construyen las memorias (individual, colectiva, histórica), puesto que son aquellas variables fundamentales que se producen al interior de un colectivo, sea un grupo religioso, político, familiar, social.

Y nos dirá que los marcos son aquellas referencias o categorías dentro de un conjunto que permiten determinar una cultura, sus intereses, pensamientos, experiencias, identificando una identidad. Así también se encuentran aquellos medios sociales que posibilitan ese proceso de rememoración, establecido fundamentalmente por el lenguaje, el tiempo y el espacio. Estos últimos se desempeñan como un integrador, permitiendo que se desplieguen las memorias, dentro de las que se encuentran los recuerdos, dejando en claro que "reproducir no es reencontrar: es, más bien reconstruir" (Halbwachs *Los marcos* 115).

En *Por los tiempos de Clemente Colling*, desde el título, el narrador nos sugiere el ingreso a un mundo, el de Clemente Colling, porque como hemos podido ver en sus dos obras –anteriormente mencionadas–, el pasado no es solo una categoría temporal, es la búsqueda por una persona, un lugar; el pasado como símbolo de una vida que tiene su sitio en un territorio habitado de recuerdos y olvidos que se construyen desde un yo que va hacia otro.

Los tranvías que van por la calle Suárez –y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda– son rojos y blancos, con un blanco amarillento. 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 ... También va junto con la curva, un cerco; y ese cerco da vuelta alrededor de una glorieta cubierta de enredaderas de glicinas. (Hernández *Vol I* 139)

En esa primera descripción del espacio físico se re-construye a través de su memoria un nuevo lugar que se constituye de sensaciones y razonamientos, los cuales no están aislados, sino que se sostienen el uno del otro.

En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en sus puertas. A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco, un pequeño tarascón cuadrado en uno de sus lados y la ha dejado dolorosamente incomprensible. El nuevo dueño se ha encargado de que aquel pequeño cuadrado parezca un remiendo chillón, con una casita moderna que despide a los ojos desproporciones antipáticas, pesadas y pretensiosas. Y ridiculiza la bella majestad ofendida y humillada que conserva la mansión que hay en el fondo, tan parecida a las que veía los domingos, cuando iba al Biógrafo Olivos –que era el que quedaba más cerca– y en la época de la pubertad y cuando aquel estilo de casas era

joven; y desde su entrada se desparramaba y se abría como cola de novia una gran escalinata, cuyos bordes se desenrollaban hacia el lado de afuera y al final quedaba mucho borde enrollado y encima le plantaban una maceta con o sin plantas –con preferencia plantas de hojas largas que se doblaran en derredor. Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir, larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. ¡Y todo lo que hacían mientras subían un escalón! Hoy pensaríamos que habían sido tomadas con “ralentisseur”; pero en aquellos días yo pensaba que aquella cantidad de movimientos, esparcidos en aquella cantidad de tiempo, con tanto significado y tan oculto para mi mente casi infantil, debía corresponder al secreto de adultos muy inteligentes. (Hernández *Vol I* 139-140)

El espacio permite descubrir un nuevo mundo en sus grandes descripciones, nos permite ver y analizar nuevos símbolos y encontrar sus significados, presentados a través de diversos personajes que arman su narrativa. El narrador registra esos espacios y los describe sin tono melancólico ni introduce juicios de valor ni manifiesta ganas de pretender cambiar algo, solo nos ofrece un registro de lo que hay con respecto a lo que había, de forma que va organizando en su memoria los elementos que van dando paso al recuerdo, porque el espacio físico y los recuerdos interactúan permanentemente para la construcción de la memoria.

Más delante, en este mismo párrafo que se acaba de citar, el narrador luego de ir armando ya sus primeros recuerdos hace una composición en simultáneo del espacio y su memoria; mientras va acomodando dentro del lugar a las personas y a los objetos, irá configurando su memoria por eso ese continuo devaneo entre descripción y rememoración, y entonces dirá más adelante:

Pero volvamos al trayecto del 42.

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. Y repasando esa fugaz visión de las palmeras, las reconocí y recordé la posición que tenían antes, cuando yo era niño y la quinta no tenía remiendo. (Hernández *Vol I* 139-140)

Más allá de que la crítica felisbertiana haya comprobado que estos espacios existieron en su momento, lo que el narrador logra al ir describiendo el espacio es la re-configuración de un nuevo mundo (físico) que se abre para recoger los vestigios de recuerdos, donde reposan los olvidos y surge la posibilidad de crear una nueva realidad sin referentes o con nuevos referentes re-creados a través de la memoria que se configura en la narración.

En estas obras nunca se detiene a reflexionar directamente sobre su país dentro del plano histórico-social y político. Son las imágenes físicas que logró retener el narrador para ser re-presentadas en la memoria y conformar su obra narrativa.

Es su manera de entender, de re-presentar al espacio (físico) como un espectáculo de la memoria, como el escenario donde el recuerdo y olvido confluyen y lograr construir un nuevo espacio, pero ahora un espacio abstracto, en el plano de la experimentación, como es el de la memoria.

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. Este 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.

Si volvemos de donde era mi casa que quedaba en la calle Gil y caminamos en dirección a Suárez, antes de llegar a la esquina pasaremos por un cerco de ladrillo que está muy viejo, negruzco y con musgo de muchos verdes. Una persona mayor verá por encima del cerco –yo, para ver, daba saltitos– pavos entre algunos árboles y un gallinero de tejido de alambre blanqueado. (Hernández *Vol I* 142)

Nos ofrece las coordenadas: las calles Suárez, Asencio, Gil, el trayecto que hacía el tranvía 42, el Biógrafo Olivos, el paraje Las Piedras, que sirven como registro para ir configurando una memoria. Son estas las marcas espaciales y temporales de su memoria, de lo que habita en ella; pero ya superado el tema de la lucha entre realidad y ficción, a lo que nos convoca el autor es a la re-presentación de una realidad re-creada y re-memorada por medio de ese devenir alucinante que representa la ambigüedad de sus recuerdos y le otorga una multisignificación a la historia, gracias a la polifonía de los diversos yos que habitan un espacio que conforma la historia.

En *El caballo perdido* la presencia dominante y la descripción insistente de lo inanimado representan el sentido, de suma importancia dentro de su narrativa, como refuerzo para la construcción de la memoria instalada en la escenografía física, pero atrayendo la figura de lo humano a través de la experiencia en su relación con los objetos.

Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se les veían las patas. –Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso. (Hernández *Vol. 2* 11)

La trama narrativa que evoca un pasado se sostiene en el espacio que se sirve de las descripciones de la ciudad, de una calle, de un barrio, de una casa, de los objetos que habitan en ella, espacio en el que se sostienen y desarrollan sus angustias y alegrías que dan paso a experiencias que evolucionan en el tiempo.

... yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado

... cuando me sentaba a descansar –y como en los primeros momentos no me metía con los muebles porque tenía temor a lo inesperado, en una casa ajena– entonces me

volvían a los ojos las cosas de la calle y tenía que pasar un rato hasta que ellas se acostaran en el olvido. (Hernández *Vol. 2* 12)

El espacio, en este caso, no representa una mirada nostálgica del pasado, es simplemente un escenario para demostrar cómo, en esa convivencia espacial de los objetos con los seres humanos, se instauran recuerdos y se construyen memorias.

Este es uno de los grandes objetivos de la narrativa de Felisberto Hernández: construir espacios de memoria donde cada individuo vive y se re-configura, porque el espacio sirve para conectar todos los otros recuerdos.

Según Halbwachs el espacio es entendido desde su concepción como espacio social, en cuanto a que comprende un sistema estructurado de relaciones sociales, porque su papel es el de anclaje de la memoria.

El espacio social es más que una geografía material o física, sino que es un lugar abstracto que sirve para simbolizar una actitud relacional; de este modo, el espacio se convierte en testigo y ese testigo portador de recuerdos es el que va abriendo paso para la construcción de una memoria, porque mediante el relato se va dando testimonio de que algo tuvo lugar dentro de un tiempo y un espacio.

Ese espacio físico entonces se va tornando de uno social para ir desarrollando las relaciones y no solo con las personas, sino con las calles, los lugares, las casas, las ciudades, los objetos que forman parte de una persona, de su entorno. Y es ahí donde surge el lugar portador del recuerdo, un espacio donde habita el pasado y desde donde se proyecta un futuro y se percibe un nuevo presente.

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más, esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no sólo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los “habitantes” de la sala de Celina. (Hernández *Vol. 2* 38-39)

En este pasaje de *El caballo perdido* no es que se haga memoria de los objetos o muebles, sino que se los hace hablar, es decir, el autor los trae al presente, les da un lugar, porque son parte del espacio y ese espacio es el soporte material de la memoria. Los objetos son los vestigios del espacio y los componentes de la memoria, cuyo objetivo es reconstruir una historia, una autobiografía. El espacio físico es el medio para que los objetos se encuentren y que dé como resultado la formación de una historia, donde el objetivo es la búsqueda del recuerdo.

Es la apropiación de la memoria por medio de un espacio constituido sobre estructuras sociales que abarcan el espacio físico para guardar esos recuerdos. La narración está escrita por imágenes tomadas de la memoria; desde la permanencia de aquellos lugares materiales,

de las personas y los objetos, experimenta una composición que la va recomponiendo a medida de esas experiencias sociales pasadas y las revierte con las sensaciones que estas provocan en el presente.

Cuando yo tenía doce años pasaba todos los días por aquel lugar; y a pocos metros de la vía entraba en la casa de dos maestras francesas. Pero antes de cruzar la vía me gustaba pararme a mirar los rieles; los cuatro rieles de las dos vías hacían una curva muy suave antes de perderse detrás de un cerco. (Hernández *Vol.2* 12)

Comprender la construcción y configuración de los recuerdos físicos y abstractos permite captar el desarrollo de la memoria en su relación con el espacio. Las casas antiguas, la cantidad de objetos, son los recuerdos materiales que conducen a un primer despertar de la memoria.

Está claro que para la narrativa felisbertiana comprender cómo funciona la memoria, al desarrollarse dentro de un espacio, implica la razón por la que algunos quieren y pueden recordar y recordarse desde un lugar que otros han decidido olvidar, porque la situación de cada uno frente al espacio social va determinada por las sensaciones propias definidas por cada individuo dentro del proceso del recuerdo (y olvido).

¿Por qué sentimos apego a los objetos? ¿Por qué deseamos que no cambien y sigan acompañándonos? Debemos dejar al margen toda consideración de comodidad o estética, y veremos que aparte de ello, nuestro entorno material lleva a la vez nuestra



marca y la de los demás. Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en este entorno. (Halbwachs *Memoria colectiva* 131-132)

Maurice Halbwachs refiriéndose al espacio y todo lo que en él se encuentra y habita se hará estas preguntas, pero siguiendo la narrativa de Felisberto, quizá la respuesta sea porque más allá de la disposición física que uno ocupe o en la que se encuentren los objetos y los sujetos, lo que va a importar es la posición en el espacio social donde el recuerdo ubique al yo y la composición que ese espacio genere será lo que establezca cómo se construye la memoria.

Felisberto coloca en el espacio físico de su narrativa a dos grupos: el de los seres animados y los inanimados, es decir, a los humanos y a los objetos y a ambos les otorga un papel fundamental: el de ir recreando la conciencia del recuerdo, el de ir ordenando esos fragmentos de memoria, de ideas, para que se configuren en un conjunto y sean uno solo, que en esa relación interior que se produce puedan interactuar, que no se enfrenten, sino que se complementen.

Nuestra cultura y nuestros gustos aparentes en la elección y la disposición de estos objetos se explican en gran medida por los lazos que nos unen siempre a un gran número de sociedades, sensibles o invisibles.

... cada objeto encontrado, y el lugar que ocupa en el conjunto, nos recuerdan una forma de ser común a muchos hombres, y cuando analizamos este conjunto, cuando nuestra atención se centra en cada una de sus partes, es como si desecásemos un pensamiento en que se confunden las aportaciones de diversos grupos. (Halbwachs *Memoria colectiva*132)

De este modo, a través de su narrativa nos invita a pensar cómo se configura la trama memorialista desde los recuerdos y los olvidos, englobados en las cosas y los seres como una forma de incluirse e incluir a todos aquellos que se encontraban al margen o que representan a los olvidados. En este sentido, el espacio no solo que configura una memoria, sino que funge como reivindicador de un pasado representado en su estrecho vínculo entre espacio social y físico, entre memoria individual y colectiva.

La evolución del personaje se da como resultado de la evolución del individuo con respecto a sus relaciones dentro de un espacio determinado y condicionado por las relaciones de quienes ocupan esos recuerdos.

... el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que solo pueden comprender los miembros del grupo, porque todas las partes del espacio que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos distintos de la

estructura y la vida de su sociedad, al menos en su faceta más estable. (Halbwachs *Memoria colectiva* 133-134)

Aquí el olvido se re-presenta por la ausencia de las cosas que ya no están o que han cambiado, o por esa debilidad de poderlas traer a la memoria, puesto que han sido desplazadas de ese lugar material por el que habita el personaje.

Dentro de ese desplazamiento de objetos y seres que establecen las relaciones sociales por las que se produce la memoria, el espacio se convierte en testigo, de ahí su vital importancia para la construcción de la memoria. Porque es gracias a ese espacio físico que emana el espacio social y por intermedio de este surge la expresión del recuerdo que brota de los olvidos para configurar el espacio de la memoria.

Porque la configuración de una memoria expresa la presencia del recuerdo y sus silencios (los olvidos) que se forma en el interior de un espacio y se manifiesta a través del desarrollo de sus experiencias en él con respecto al otro (seres y objetos).

Es en el espacio donde el yo se permite relacionar y relacionarse con los objetos, su entrada en él es la que permite el contacto directo con cierto grupo de seres y de cosas originando un sistema de inter-relaciones que ayuda a la formación de la memoria. Es en el interactuar con otros, en el contacto con todo lo que habita en el espacio, donde algunos seres y objetos son traídos a la memoria para movilizar esos recuerdos.

El espacio físico como esa huella del pasado, pero no reducido a lo estrictamente material, sino que será su semiótica la que determinará al personaje y que nos anclará a la

memoria como el motor de la historia. No es la división de una memoria entre su estructura física y humana sino la configuración armónica de ambas.

Aquella casa era de doble fondo. El zaguán desembocaba en su primer patio. Siguiendo por un corredor se desembocaba en un segundo patio, que era el primer fondo y estaba rodeado por otro corredor. Allí vivían muchas plantas calladas y ciegas; pero en verano, cuando se movían un poco yo las veía tantear el aire y me hacían sonreír. 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 daba pasos cortos y los arrastraba muy pegados a la tierra. (Hernández *Vol.3* 14)

El espacio físico se constituye en un recurso clave y fundamental dentro de su obra para construir el proceso de retrospectiva que conforma su narrativa, armando una historia personal por medio de recursos estéticos y fenomenológicos.

Quizá los objetos son una metáfora de cómo el mismo autor termina convirtiéndose, en cierto sentido, en uno de ellos al reconfigurarse dentro del plano de la memoria; por eso, partes de su cuerpo también se desprenden de él para transformarse en un objeto más que puede aislarse, pero no separarse de su conciencia, sino que se re-elabora.

Estando lejos de mi casa mi cuerpo podía tirarse a un abismo y yo irme con él: lo he sentido siempre vivir bajo mis pensamientos ... se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo ... Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistán de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos. (Hernández *Vol.3* 32-33)

Y es que mientras se va dando ese proceso de descripción del espacio físico ocurre un nuevo proceso, el de re-construcción de una nueva realidad narrada, que no necesariamente guarda sus referencias con lo real existente sino que se re-configura y se crea una nueva trama y transforma el espacio físico en un nuevo espacio social donde surge la configuración de la memoria como respuesta de ese proceso transformador de lo humano, a través de la percepción de lo urbano y para percibir se necesita el cuerpo.

En *Tierras de la memoria* inicia diciéndonos que tiene ganas de que creer que empezó a conocer la vida en un vagón de ferrocarril. Y no es gratuito, el ferrocarril como metáfora del lenguaje, del medio por el cual se transmite con rapidez sus pensamientos, del movimiento de alejamiento de sí mismo para observarse en los otros y a través de las cosas; porque el lenguaje y los recuerdos van de la mano y con el lenguaje es posible recordar, al ayudar a estructurar los recuerdos para describirlos, a nombrarlos e interactuar con ellos que es fundamental a la hora de recordar.

Entonces los procesos memoriales que se van sucediendo son, digamos de alguna manera, gracias a una “memoria prestada”, la de la calle Suárez y Capurro que permiten

recordar el barrio por el que caminaba cuando iba a tomar clases con Celina. Los muebles de la casa de ella, las longevas y el ciego por el que llega a recordar a Colling, el tranvía hacia los recuerdos de su viaje a Mendoza.

Es la convergencia de dos formas espaciales que dan como resultado el proceso de recordar tomando como punto de partida las huellas físicas, porque es imprescindible hacerlo desde un espacio social con el que se identifique el sujeto portador de recuerdos (y olvidos) para establecerse dentro de quien fue reconociéndose a través de quiénes fueron, trazando, entonces, un paralelismo con el espacio social (relaciones, experiencias, sentimientos) y el espacio físico (calles, casas, vehículos, objetos, adornos) en el que aparece y se configura la trama memorial.

En Martín Adán el espacio es esa búsqueda, no solo de los recuerdos, por la adaptación del sí mismo para encontrar su propio camino a través del recorrido por Barranco, más allá del éxito o del fracaso; el espacio físico como anclaje a su espacio interior, el que le permite ir desarrollándose a medida que va recordando. Es la metamorfosis de un personaje a través del espacio, porque todos –en algún momento de nuestras vidas– cada vez que volvemos a un determinado lugar sentimos ese devenir de recuerdos en nuestra cabeza.

Más propiamente, *La casa de cartón* es la evolución de un adolescente encantado con la vida hacia la de un escritor, como pudimos ver con los datos obtenidos en el capítulo uno. Se puede distinguir y entender aún más cómo en el espacio están presentes las características identitarias de las que se habló en el segundo capítulo porque, así como la memoria forma una identidad, el espacio ayuda a construir esa memoria. Por medio del espacio se llega a la gente y gracias a ella se obtiene el sustrato de la memoria, en este sentido Leonor Arfuch

hablará un poco del tema espacial, aunque un tanto más centrado en lo biográfico, pero determinará algo en términos generales de la narrativa memorial.

Así, confesiones, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias, trazarían, más allá de su valor literario intrínseco, un espacio de autorreflexión decisivo para el afianzamiento del individualismo como uno de los rasgos típicos de Occidente. Se esbozaba allí la sensibilidad propia del mundo burgués, la vivencia de un “yo” sometido a la escisión dualista –público/privado, sentimiento/razón, cuerpo/espíritu, hombre/mujer– que necesitaba definir los nuevos tonos de la afectividad, el decoro, los límites de lo permitido y lo prohibido ... Esta construcción narrativa de lo privado como esfera de la intimidad –contracara de un espacio público que se afirmaba a su vez en la doble dimensión de lo social y lo político– fue mucho más allá de su configuración primigenia (Arfuch *El espacio* 34).

En la obra de Adán está presente la configuración de los imaginarios sociales y la vida cotidiana, gracias al espacio se puede observar ese movimiento dialéctico que desplaza en varias direcciones temporales: del presente al pasado, del pasado al presente y del presente al futuro. Y en ese habitar el espacio surge un nuevo movimiento a través de la memoria que va desde el sí mismo hacia el otro y desde el otro regresa a sí mismo, enfrentándose así el otro real y el otro construido por uno mismo, dando como resultado un yo configurado desde la escritura; por eso, el espacio no solo es el ámbito físico sino el medio por el cual se reacciona, se responde, se actúa y se resignifica un personaje.

Objective spatial relationships between aspects of a narrative are helpful in enabling readers to visualize its contents, but equally important, here, is the way in which characters inhabit the space of their world both socially and psychologically (Bridgeman 55).

El espacio permite una proyección psicológica desde la memoria individual y la social en una vorágine que difícilmente puede desaparecer, quizá por esa conexión indisoluble entre ser y espacio; es el que permite el equilibrio constante entre individuo y sociedad, entre el yo y el otro. La memoria gira en torno al espacio, sus contextos y sus identidades en construcción que se dan en el acto de la escritura como en una espiral retroalimentativa.

... spatial relationships can be constructed at a basic and relatively stable topographical level, linking objects and locations, but they can also apply to movements of things and people around a narrative world (Bridgeman 55).

El espacio es el soporte que permite el dominio de la palabra con el tiempo, es decir, el paso de la memoria a la escritura; y en ese paso transcurre un grado específico de ficcionalidad y un nivel de poeticidad, dando como resultado la *poiesis*, un trabajo sobre el espacio, por instancia del texto, detonando en la escritura.



La ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan cosas y alteran la disposición de los planos. Beatas que huelen a sol y a sereno, a humedad de toallas olvidadas detrás de la bañera, a elíxires, a colirios, a diablo, a esponja, a ese olor hueco y seco de la piedra pómez usada, entintada, enjabonada ... A las doce cae el solo, líquido y a plomo como un aguazo amarillo de carnaval antiguo. Los tranvías pasan su cargamento de sombreros ... ¡Se inflan todas las Crónicas y Comercios, tanto que uno teme una retromarcha del carro, casi un vuelo sesgado sobre rieles y los postes! Una garita se pone a salvo de un brinco. La factoría detiene el carro como una pelota que rueda en la clase la maestra (Adán 24).

Al terminal de leer *La casa de cartón* se puede concluir que el espacio es una expresión vital para la configuración de la memoria, que ayuda a facilitar el reconocimiento del recuerdo en su contexto.

Por su parte, en Pedro Juan Gutiérrez el espacio es la representación de la memoria de lo efímero, de lo que algún momento hubo, del presente vacío que evoca un pasado que tuvo, por el cual pasaron recuerdos y que le invita a reflexionar en el futuro de esos recuerdos, qué quedarán de ellos y qué ya no; para él, el espacio es la estética de la miseria que se concreta a través de los recuerdos y los materializa en su escritura, a través de las descripciones urbanas.

Dentro del espacio se presentan nuevas formas de configurar la memoria, porque en toda su narrativa se puede ir entendiendo el contexto histórico a través de los recuerdos que se dan rienda al ir percibiendo el deterioro tangible de una sociedad; a medida que recorre

las calles, los barrios, la ciudad completa, va narrando lo que algún día fue y la precariedad de lo que es. El espacio alienta a los recuerdos esa capacidad de resistencia, del derecho a no olvidar que se impone gracias a la rabia de los recuerdos crudos como símbolo de los sobrevivientes.

Ese es el espacio en las obras del escritor cubano, la cuna donde se origina el ejercicio de la memoria, gracias al cual se puede identificar características identitarias que permiten la re-construcción de la memoria; es el rescate de los recuerdos que se produce por la topografía desde los márgenes que enlaza lo espiritual y lo geográfico.

A medida que recorre la ciudad, el escritor re-ordena y re-ambienta un nuevo espacio; su narrativa se configura desde un espacio y hacia la memoria, que da como resultado la representación del imaginario cubano. Es en ese periodo espacial donde los recuerdos se dan forma, se cristalizan y llegan a constituir su empresa literaria; es una memoria re-elaborada desde la periferia y la resignación, pero optimizada por la fuerza de las imágenes de su terruño, de sus arraigos.

Podríamos afirmar que no hay imagen sin un contexto espacial, un ámbito en el cual se recorta y también, con un dejo benjaminiano, que en la ciudad la memoria nos sale al paso, a cada paso, aún desprevenido. Memorias de su propia temporalidad –y entonces, ya hecha historia– y memorias que nos pertenecen, que están atesoradas como en un desván, sin ser llamadas, pero que de pronto irrumpen al atravesar un espacio familiar, un cierto giro de la calle, una casa que habitamos o frecuentamos en otro tiempo, el sitio de una escena feliz o dramática ... la plaza, el café, la panadería... Imágenes súbitas, que se articulan en sintaxis caprichosas y transforman el simple andar en un ejercicio de anamnesis, de rememoración (Arfuch *La ciudad* 6).

Para Pedro Juan Gutiérrez el espacio es el que le permite desarrollar su acto de liberación, el soltar esos recuerdos que no solo representan a ganadores y perdedores, sino que arrastran víctimas de un pasado que a veces desespera y que aún duele. Y es que mientras recuerda, sus personajes describen la miseria en toda su crudeza, sin filtros, pero con el alivio de quien va despojándose de un peso; porque la memoria es ese motor de vida, la pulsión del deseo en un nuevo espacio escritural. “(...) the past and the present become subject to the same uncertainty as the future, and without resolution” (Bridgeman 56).

Es un espacio construido desde la imagen y la tipología del recuerdo, de los sujetos que se instalan en él. A un extremo se sitúa la moral y al otro la ley. Es el efecto en degradé de una memoria que se sostiene en medio de la devastación y la periferia.

Y es que inevitablemente el espacio configura nuestra memoria, sostiene y re-crea el sentido autobiográfico; las caracterizaciones y representaciones de nuestra memoria están dadas por una arquitectura en ruinas, habitada por borrachos, putas, policías, mendigos. El espacio de lo exuberante donde se develan los recuerdos del miedo, de la añoranza, de la locura, del egoísmo, del suicidio. El espacio como medio para encontrarse consigo mismo a través de la memoria.

Sus personajes son los cronistas de una debacle, de sucesos que se deterioran igual que las casas. Y el espacio es el testigo que sostiene una realidad marcada por el hambre y la furia por sobrevivir en medio de las ruinas y sortear la escasez.

... la historia social y cultural desplazó su estudio hacia los márgenes de las sociedades modernas, modificando la noción de sujeto y la jerarquía de los hechos, destacando los pormenores cotidianos articulados en una poética del detalle y de lo concreto. Del otro, una línea de la historia para el mercado ya no se limita solamente a la narración de una gesta que los historiadores habrían ocultado o pasado por alto, sino que también adopta un foco próximo a los actores y cree descubrir una verdad en la reconstrucción de sus vidas (Sarlo 12).

#### **4.2.1 Hacia la re-interpretación de la memoria**

En términos generales, en todas las obras desarrolladas aquí, el espacio no es un elemento atemporal, sustancial o inamovible; es el que moldea de manera diversa las manifestaciones en la construcción de la memoria, es la variante que adopta un individuo para la evocación de un pasado y la re-construcción de un presente. El espacio plasma narrativamente ese proceso de recuerdo y olvido que emprende cualquier individuo, según el tiempo, el lugar y el contexto.

El espacio puede otorgar un sentido de pertenencia, puesto que es el sitio donde se da la interacción con el otro porque supone el contacto con lo extraño y con el otro; esto quiere decir que la memoria se sustenta en el espacio, construyéndola y dándole forma desde el recuerdo.

La función del espacio está vinculada a la formación de la memoria de un individuo, nos ayuda a hacer conciencia de nosotros mismos, nos permite ser capaces de recordar, de elaborar y re-elaborar nuestra memoria autobiográfica; solo entonces podremos reconocernos

como seres con una experiencia vivida, en tanto y en cuanto seamos seres con historia, con una autobiografía.

El espacio es, en definitiva, la condición necesaria para que pueda darse la memoria autobiográfica. La memoria recurre al espacio y se fundamenta en la interacción propia de la vida cotidiana. El espacio es el fundamento para la construcción de una memoria, en tanto que esta es el resultado de un proceso de construcción social.

Y a esto es a lo que he tratado de llegar a lo largo de toda esta tesis, por eso la titulé como *Narrativas de la memoria*, porque si bien, son obras con fuertes cargas autobiográficas, son –más allá de todo– obras re-elaboradas y con-figuradas desde la memoria.

El espacio es ese medio idóneo de escenificación de estrecha interdependencia que manifiestan la memoria y la autobiografía. Y la literatura transforma la experiencia biográfica-histórica del recuerdo en imágenes estéticas expuestas desde diferentes espacios, otorgándole una nueva interpretación, valoración y representación a lo acontecido. De modo que estas obras son la re-presentación estética del pasado en virtud de la referencialidad específica de la memoria.

Este tipo de narrativas, a diferencia de las específicamente autobiográficas, tienen la capacidad de explicar los procesos complejos que constituyen una trama de carga psicológica, histórica y fenomenológica de la memoria; tienen el poder de sancionar mediante la re-creación, re-actualización y re-elaboración estética.

Lo que estas obras logran es la re-interpretación de un pasado, pero desde la ficción y en la ficción, dándole versiones alternativas a través de la exploración y el esbozo de nuevas perspectivas literarias.

A las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográfica los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente “en casa”, y lo reivindique como una de las conquistas de la empresa de memoria: recuperar aquello perdido por la violencia del poder, deseo cuya entera legitimidad moral y psicológica no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible. Entonces, si lo que la memoria busca es recuperar un lugar perdido o un tiempo pasado, sería ajena a su movimiento la deriva que la alejaría de ese centro utópico (Sarlo 55).

Pero a pesar de toda esta carga autobiográfica, en las obras aquí tratadas, más su tono rememorativo, estas no pierden su carácter ficcional, y, desconocerlo implicaría delimitar en un sentido lo que constituye la ficción. Estas historias experimentan un constante proceso de transformación interna y responden a una situación histórico-cultural determinada. La memoria se presenta como el espacio de lo posible y lo imposible, transgrediendo las normas de lo real, pero permitiendo el paso a la convergencia de lo imaginario con lo real. Es un mundo abierto al desplazamiento imaginativo, al deseo de recordar y a la re-presentación conflictiva de la realidad.

Estas obras presentan la correlación de sucesos triviales, pero anómalos a veces, de lo cotidiano y lo insólito, sometiendo al lector en una realidad incierta y ambigua; en esa experiencia con la otredad se desdibuja la frontera de lo real y es en ese momento cuando se re-configura una nueva realidad narrativa.

El proceso de escribir desde la memoria se da desde la re-construcción estética del pasado a partir de una proyección retrospectiva, insertar en el pasado lo que parece estar ausente o quitar aquello que no se puede o no se quiere recordar; es un proceso retroactivo y re-conduce a un ideal, en el que el escritor se autoreconoce a sí mismo como ilusorio.

En estas historias, la memoria es un componente constitutivo del texto, pero re-escrita desde una perspectiva distinta; por eso, la memoria no solo que re-presenta una historia, sino que es un agente determinante en su desarrollo. La inclusión de la memoria ocasiona la ruptura de la continuidad, lo que hace que siempre la historia esté bajo sospecha.

La memoria autobiográfica es un tipo de representación de la memoria, una memoria episódica y memoria semántica. La primera tiene una conciencia de pasado personal, con recuerdos específicos. La segunda no tiene una conciencia de pasado personal, un conocimiento autobiográfico de cada una de nuestras vidas; obviamente que estas dos están relacionadas, cada una de estas condiciones se integran como categorías supra ordinales. Es decir, los recuerdos vienen de los hechos.

Como se pudo ver en los textos presentados, la memoria no es estática, no es un objeto del pasado, sino ese mantener que se manifiesta en las exigencias éticas del presente: de reparación, de justicia, de resistencia, de patrimonio. Es una lucha contra la destrucción del recuerdo, pero también es la estética de un viaje en el tiempo, de la búsqueda por un territorio, por una equivalencia entre lo vivido y lo (cómo) recordado. Por eso el papel de la memoria en la literatura es la de construir sentido, entender los modelos de la lectura, cómo se plasman y se vinculan en la configuración estética.

De este modo, no se recurre a la autobiografía para imponer un género y clasificar forzosamente a una obra literaria, sino simplemente como un vehículo para encontrar criterios, informaciones que generen confianza en los enunciados de lo que se lee. Porque escribir desde la memoria es una forma de construcción de sí mismo, presentándose a otro y desde el otro, como forma de representación que, al vincularse con ella, puede notarse una representación reflexiva por parte del autor porque hace que descubra documentos o fuentes sobre él mismo y sus elementos de imaginación en ese juego con lo real.

Una de las temporalidades de la memoria es el tiempo de la escritura de la novela, en la que el autor intenta buscar una reivindicación de la verdad histórica, de los acontecimientos, del sufrimiento. La memoria es el instrumento para la condena moral, por eso su vinculación con lo autobiográfico, por su representación con las miradas de los seres del presente.

Según lo establecido por Georges May, cuando el escritor establece una función de narrador y al mismo tiempo es partícipe de la historia, entonces se está frente a una autobiografía, su aspecto versátil es la que la hace maleable para valerse de distintos estilos narrativos, como las cartas, diarios íntimos, crónicas.

Estas novelas, son en ese sentido, autobiográficas: porque al escoger esas historias y no otras, esos personajes y no otros, salen transformados, con otras caras. Y aquellas historias generan un nuevo relato surgido desde ese residuo de la memoria, que viene desde muy atrás, como hemos visto en estas obras, desde la infancia.



## CONCLUSIONES

El análisis de las narrativas de la memoria que he realizado en esta tesis ha demostrado que en este tipo de escrituras no se trata de ser fiel a los hechos de las vidas que se están contando, sino que esa búsqueda de los acontecimientos, a través de la memoria, hace que – consciente o inconscientemente –, esos presuntos hechos reales se traicionen, se modifiquen, y al final, se configuren lingüísticamente al escribir desde la distancia de los recuerdos y de las ideas, que es donde surge la re-creación.

De modo que, hemos visto que los recuerdos autobiográficos no son sencillamente imágenes aisladas ni la memoria es una caja de almacenamiento; están intrínsecamente relacionados con las sensaciones, con lo emocional. Por eso, el pasado no es más que una ilusión creada por la mente del autor que, al escribir, lo re-actualiza

Gracias al tratamiento de los términos de memoria e historia, al incursionar en los conceptos y sus repercusiones, se pudo entender que la memoria no es más que la capacidad de revivir “un” pasado, en el sentido de que no es un único pasado establecido ni institucionalizado oficialmente; debido a esto se logra interpretar un presente, representándolo y asumiéndolo, de tal manera que se pueda pensar – proyectar un futuro.

En obras como *La casa de cartón*, *Tierras de la memoria* o *Fabián y el caos* se pudo ver que la memoria tiene varios trazos: como una línea recta, que va de atrás hacia delante y como un círculo, en donde el presente se alimenta del pasado y el presente de las proyecciones del futuro, donde todo va y viene, pero vuelve siempre renovado, guardando una raíz que se extiende hacia otras realidades.

La memoria tiene el privilegio y el don de volver a hacer que sintamos lo que pudimos haber experimentado en un pasado o lo que sintieron otros en cierto momento, por ese motivo la memoria ayuda a re-construir un relato. En estas obras, la memoria es la que nos conecta a unos con otros, en tanto que la configuración literaria autobiográfica es un (auto) rescate del olvido.

En *El nido de la serpiente* se demuestra que el escritor es un experimentador que registra los eventos que han ocurrido y van ocurriendo en su vida, estas son una especie de auto-examen donde el autor pondrá a prueba qué recuerda y que no; un tipo de examen prospectivo y retrospectivo, demostrando que nuestra memoria no es homogénea. Lo prospectivo es lo que permite al autor conectarse con el futuro, lo que desencadenará en su escritura, los recuerdos que quiere plasmar.

En esta obra podemos entender que el estudio de la memoria nace como una necesidad del sujeto por encontrar su identidad, es un autodescubrimiento que surge como una confesión de uno mismo con el otro-mismo. Esa pretensión de plasmar una verdad, desde la autobiografía clásica de Rousseau es desplazada por el poder que ha adquirido la memoria para construir una ficción.

Haber analizado la relación entre memoria e historia aportó para entender que este tema no es exclusivamente una forma de narración de hechos sino una manera de cobrar una deuda: la búsqueda por un pasado que se reclama; porque si algo es la memoria es la capacidad que tiene de transitar y de re-encumbrar el tiempo, una especie de movimiento sin solución.

Quedó claro, entonces, que la memoria está situada entre dos polos: el de carácter psicológico y el de carácter histórico–social; de ahí, que su impronta nos lleve a valorarla como un objeto discursivo y como un objeto literario.

Buscarle la verdad a un relato de este estilo o pretender señalar hechos verídicos o reales es como desliteraturizar estas narrativas; porque su juego consiste, precisamente, en contar mediante efectos de extrañamiento que sumerge al lector en la incertidumbre, alternando entre la intensidad dramática y la intensidad poética. Son estas, obras polifónicas, múltiples, que convergen y transmutan entre la creación literaria, la narración, la confesión, la sensación, la reflexión, lo autobiográfico y la transformación de una realidad.

De tal modo que *Fabián y el caos* develó que una de las características de este tipo de escrituras no es acrecentar ni demostrar una literatura que diga verdades, así como tampoco su carga autobiográfica le otorga la pretensión de ser paladín de la realidad. El principio básico de las narrativas de la memoria es el de la conservación, que se mueve entre la fenomenología y la sociología de la memoria.

Tanto *Tierras de la memoria* como *La casa de cartón* han corroborado que existen distintos grados de ficcionalidad, por tanto, de verosimilitud. En ellas pudimos constatar que, si la autobiografía es producto de un sujeto, por consiguiente, su texto es subjetivo; proviene de una serie de elecciones durante el acto de su escritura: elementos de la memoria, pero intercalados con los recursos lingüísticos y retóricos, asumidos en unos patrones psicológicos, conductuales y sociológicos.

Su condición fragmentaria, como en los tres textos de Felisberto Hernández y el de Martín Adán le permiten a la memoria una libertad para ordenar y desordenar, para saltarse y solaparse, de modo que ofrecen un resultado más completo.

Hay un constante juego interpretativo del sí mismo con el texto, de esa corriente de recuerdos y experiencias que se materializa en el texto; existe una serie de recuerdos y olvidos que se imbrican y se intercalan, mientras reaccionan a estímulos de todo tipo. Una realidad que al transponerse en el texto se convierte en ficción.

En otro aspecto, el análisis de uno de los componentes principales en la problemática de la memoria, como es el yo, ayudó a comprender cómo en *La casa de cartón* el relato de algún acontecimiento, o una serie de sucesos, permite mostrar el proceso por el cual un yo se constituye en personaje y se asume como escritor (o autobiógrafo). Y ese escritor-autobiógrafo cree en lo que narra y espera que el lector acepte los hechos como verdaderos, más allá de ser libre de probarlos o no; de modo que el autor desempeña un doble papel: es el creador del texto, el que ordena y estructura, así como es la misma fuente del tema.

Todo aquello son experiencias personales, sí, pero están llenas de significados, donde se involucra un yo, con el que vamos construyendo nuestro autoconcepto; y, al mismo tiempo, el desarrollo y la continuidad de ese yo, como una manera de conocimiento, tanto del sí mismo como de la otredad.

El yo deconstruido por el impacto de la experiencia social y cultural vuelve a reconstruirse por medio de la memoria que teje los hilos y desata una serie de vínculos que conectan la individualidad con la alteridad; en ese contexto es que se entiende que el yo ya no es una

unidad indivisible, sino un sistema configurado a través de la escritura. En tanto que la memoria, más que una unión, representa una ruptura.

Es el lenguaje autobiográfico, por medio de esas consecuencias textuales, que es la memoria, el que organiza sistemáticamente la expresión del yo y la necesidad de canalizar ese interior, volviéndose inteligible para sí mismo y para el otro.

Cualquier materialización de la memoria es un tipo de holograma en distinto grado, de tal modo que un discurso literario enfatiza la alteridad en la medida en que desarrolla un esfuerzo de captación del otro; en la intención de expresar una visión de sí mismo elige de manera consciente e inconsciente ciertos referentes con el propósito de re-producir un fragmento de una realidad. Es en ese momento, entonces, cuando el yo se enfatiza sobre y se re-escibe, de tal forma que es focalizándose en sí mismo que logra la atención y el conocimiento del otro y en el otro.

Retomar a estudiosos como Wilhelm Dilthey, Georges Gusdorf, Phillippe Lejeune sirvieron para hacer un recorrido por lo autobiográfico y entender por qué las obras de los autores aquí estudiados se enmarcan en esta estructura, sus componentes conceptuales y sus vinculaciones con el género.

Se pudo concluir, entonces, que la autobiografía privilegia más al sujeto que realiza los hechos que a los mismos acontecimientos, pero atendiendo asuntos históricos de su sociedad; más allá de establecer una verdad incuestionable, crea una nueva forma de recuperar el pasado, de apropiarse de espacios para re-crear una vida.

Se tiene la idea de que la literatura autobiográfica contiene lo real, puesto que está validada por la institución y porque se ha asumido que son elementos que han permanecido en la

memoria, pero aquello solo ha contribuido a la confusión entre términos como realidad, verdad, subjetividad y ficción. De hecho, muchas teorías literarias han ignorado al género autobiográfico por no encontrarle una intención ficcional; sin embargo, hemos sido testigos aquí de que, incluso, desde la vanguardia puede ser abordado.

Por medio de *Fabián y el caos* se logró comprender que, lejos de buscar trascender, el recurso autobiográfico es una manera de rescatar (se) del olvido: una estrategia para no olvidar, aunque cuando se trate de un texto construido desde la memoria, que surja desde las profundidades del relato intimista y reminiscente, exista un riesgo inevitable y enorme de leerlo sin despojarse del prejuicio de la verdad.

El estudio de las narrativas de la memoria surge como una reflexión sobre la identidad literaria perdida, es decir, aquellas obras que no cumplieron los parámetros estrictos para ser catalogadas como tal; pero que por sus letras se cuelan los vestigios autobiográficos de una memoria en proceso de construcción, a través de los pensamientos, evocaciones, imágenes, marcando una relación entre el que escribe y el que lee.

A pesar de su carácter autobiográfico, la idea de estas obras no es la de ser un documento fidedigno, sino que, a través de ellas, se ha demostrado la capacidad que tienen los autores de re-presentar una sociedad, así como un texto ficcional. Es la memoria la que se inserta en una novela y se pone en manos de un personaje para lograr el efecto literario.

Desarrollados bajo el manto de las vanguardias (en el caso de Felisberto Hernández y Martín Adán), la complejidad de sus meditaciones, construidas desde las deliberaciones sobre un pasado que se recompone en un presente de la escritura, sus obras demuestran ser las

narrativas de una historia de iniciación y aprendizaje, a medida que se construye una mirada literaria.

En la obra de Pedro Juan Gutiérrez se configura, a través de los ecos de la memoria, un nuevo mundo: un mundo literario. Es un autorretrato del padecimiento, pero también del testimonio, de la confesión, del dolor convertido en lenguaje y la literatura como medio para reconstruirse, desentrañarse.

Asimismo, en obras como *El caballo perdido* y *La casa de cartón* se pudo ver la conexión que existe entre el cuerpo y el yo: el cuerpo como medio para la construcción del yo, como espacio de identidad, una suerte de metáfora de la memoria; porque la escritura es un lugar donde se enlaza lo horizontal con lo vertical, siendo el primero el que permite que las cosas se esparzan, el lugar donde el escritor se apoya; y, al mismo tiempo, tiene algo de vertical al cortar con la presencia del cuerpo que está interceptando la historia de ese autor.

Esa imposición por lo verdadero que se le pretende imponer a fuerza a la literatura autobiográfica se debe, también, a la abundancia de textos en primera persona, más que en tercera. En este contexto, Martín Adán ya se atrevió un poco a jugar con estas estrategias en *La casa de cartón*, pero lo cierto es que hemos podido ver aquí que no se debe confundir el “enunciado sincero” con toda aquella información y pensamiento que pasa por el filtro de cada psique humana, que no es más que una versión. De modo que, así como hay apariencia de verdad, también nos encontraremos con diferentes grados de ficción.

Todo texto anida en su discurso la manifestación de un sujeto con respecto a su época, así como la literatura representa lo escrito, toda obra contada desde la memoria muestra una atención premeditada respecto a la forma, una aceptación de las normas genéricas y una

predisposición a la desviación, a partir de aquellas normas, en función del decir y hacer de un sujeto concreto. Lo que demuestra, entonces, que existe una *poiesis* en las narrativas de la memoria, una literaturización de las formas.

A través de las páginas de *La casa de cartón* se demostró que escribir desde la memoria no es simplemente como sentarse a redactar un diario de sucesos, requiere de un cuidado de su forma y un trabajo con metáforas, juegos de palabras, destrezas de la lengua, ironías y paralelismos; asimismo, una elaboración rigurosa del contenido: el orden narrativo, los motivos, acciones, actantes, vacíos y silencios. Todo aquello le otorga a este tipo de narrativas un inexorable producto de labor literario.

*Por los tiempos de Clemente Colling o Fabián y el caos* presentan a las narrativas de la memoria como una huella: re-presentan de manera directa las huellas de la memoria que deja el escritor en el papel. Y, aunque parezca contradictorio, la escritura memorística es continua y consecutiva, como un flujo de conciencia; aclarando que continuo no significa cronológico ni secuencial, aunque puedan llegar a serlo, sino que el escritor ordena, acomoda, le da forma, organiza y transforma su experiencia en su materialización de la memoria a través de la escritura.

Estas obras intentan socializar, por eso fijan y construyen a un yo que configura una visión para imponerla y legitimarla; se trata de seducir, de tal forma que terminan planteando un juego con el lenguaje, con el otro y consigo mismo.

En ellas quedó demostrado que el acto narrativo de la memoria convierte el (texto) pensamiento en (texto) objeto; se enmarca en un espacio que organiza contenidos de manera deconstruida, pero siguiendo unas normas de sucesión determinadas por las escrituras de la



memoria. Tiene rasgo temporal porque se desplaza en el tiempo: pasado, presente, el instante en sí mismo y las anacronías narratológicas en función de sus intereses narrativos.

*El caballo perdido* y *El nido de la serpiente* establecen el pensamiento del yo sobre sí mismo, la auto-consciencia; adquieren características metatextuales, en cuanto a que este tipo de escrituras dedica mucho tiempo a pensar sobre el sí mismo porque, en el fondo, toda narrativa de la memoria construye una mitología de sí mismo.

El contenido de la narrativa en *La casa de cartón*, *El caballo perdido*, *Fabián y el caos* vuelve a ser memoria, en cuanto a que pasa a ser la autobiografía de un yo que fuimos o que empezamos a serlo; de modo que ya poco importa el grado de ficcionalidad, puesto que la experiencia plasmada en el texto se convierte en una realidad aceptada por el escritor y el lector. Lo que la memoria aporta es una re-construcción textual de la visión de sí mismo y del otro, un desdoblamiento del yo en su textualización.

En conclusión, la narrativa de la memoria es la intersección de la idea del yo y del otro y de la escritura como acto, que da como resultado una ilusión de realidad al transformar el punto de vista y producir efectos, reacciones y consecuencias, llevando hasta la última instancia la influencia del sujeto en el texto y expandiendo su dominio a través de la palabra; tienen una intención de verdad, en cuanto a pretender que los deseos reprimidos de un pasado se conviertan en algo tangible a través del lenguaje.

Estas obras demostraron que la misma escritura será la que aportará nuevos olvidos, que la memoria no es solamente en retrospectiva sino también en perspectiva, en el momento en que retoma el tema de la identidad, convirtiéndose, así, en memoria crítica.

La función de la memoria es hacer presente algo ausente y para estos escritores tiene una intención parecida: hacen presente un nuevo tipo de literatura, la de reelaborarse en función de la distancia temporal y espacial; en tanto que escribir desde la memoria implica el “contar” de otra manera, así como el dejarse contar por otros; puesto que no se trata de borrar la huella sino de re-crear nuevas pistas que re-armen el andamiaje para la configuración literaria. Es como una metáfora del testimonio, en el sentido de re-presentar –por medio de las palabras– aquello de lo que se da fe de haber existido, el “haber sido” del que habla Ricoeur. En este caso, es la re-inscripción del acontecimiento literario que, al narrar desde la primera persona, origina que ese carácter testimonial, construido desde la ficción, le permita un valor de verdad esquivada y que, incluso, el lector la perciba de manera inconsciente.

Por lo tanto, la narrativa de la memoria no ha sido sustituida por una nueva forma de género autobiográfico; al contrario, este tipo de relatos conviven con y se alimentan de él, destacando las similitudes que existen entre ambos, pero también nuevos enfoques, distintos grados y otras proporciones que le dan identidad propia.

Su formato es muy rico porque no se limita a simples rasgos autobiográficos, sino que, gracias a su cercanía con la literatura del testimonio, está inmersa con la confesión; sin embargo, cambian esa historia real al dar el giro ficcional, ampliando el horizonte de la textualidad dentro de lo propiamente estético. De modo que la memoria termina convirtiéndose, entonces, en literatura.

Narrar desde la memoria implica, evidentemente, un proceso de selección desde la subjetivación; lo que produce una fusión artística entre el valor testimonial de lo autobiográfico y el valor estético de lo ficcional. Ofrecen unos modos narrativos y una retórica autobiográfica que hace imposible no ver el aspecto de realidad que estas poseen.

Llamar a este tipo de obras como narrativas de la memoria no impide que se hable de literatura, muy al contrario, en ellas nos damos cuenta de que la ficción no es mentira sino una nueva invención.

La memoria como construcción, pero que también implica un proceso de transformación, muchas veces consciente, de una realidad percibida por el escritor. Un mundo real que se configura gracias a la suma de subjetividades; por lo tanto, puede decirse que es una invención colectiva porque congrega una serie de ficciones memoriales, individuales y cambiantes.

En *Diálogo con mi sombra* se advierte que esto no se trata ni de afirmar que estas narrativas sean verdaderas o falsas ni verdad o mentira, sino que la ficcionalización de los hechos ocurre y se elabora tanto desde la memoria, como desde la imaginación, y desde la razón, como desde la emoción. La palabra es el medio desde el cual se reproduce una realidad, según lo que se percibe y se piensa.

El espacio como ese medio configurador y re-elaborador de la memoria, el que permite recorrerlo físicamente como el escenario donde se suceden los recuerdos; pero el espacio, también, no solamente como el área física sino como ese lugar donde transcurren y se encuentran las tres temporalidades de la memoria: presente, pasado y futuro. El presente en el que se desarrolla la acción, mientras el que transita ese espacio desde un presente, pero que rememora un pasado con ayuda del plano físico y posteriormente las características que le atribuye a un futuro, pero desde ese mismo presente.

El espacio, entonces, como marca, como huella para rearmar una memoria, desde el cual poder construir un nuevo relato; es un dispositivo de rememoración que contiene atributos

sensoriales y simbólicos que dan fe, al que recuerda, que esos actos o experiencias particulares existieron. Por ese el espacio es esa visión del pasado, de ese proceso polimorfo que implica el recordar y la conformación de la memoria; siendo este un mecanismo, tanto de reproducción, como de constitución de la memoria.

Finalmente, después de este recorrido por los teóricos y los autores, decidí alejarme de pretender darles a estas obras una categoría autoficcional; puesto que lo que yo estaba analizando son las narrativas de la memoria y estas, por supuesto, que tienen su vinculación con lo autobiográfico, más allá de género, como una condición escritural y necesidad, incluso, por escribir sobre sí mismo.

Creo que esta tesis puede ser un aporte para posteriores estudios sobre la memoria y sus vínculos con las artes y la literatura, así como ayuda a entender los orígenes del género autobiográfico, sus particularidades y características.

Por falta de tiempo me queda pendiente el estudio sobre las cartas, algo más amplio y con apuntes históricos en cuanto a su génesis y desarrollo en el tiempo; estas, como se pudo ver brevemente, marcan una vinculación muy estrecha con la memoria y lo autobiográfico, sin embargo, quedará para trabajos futuros. Porque mis estudios se inscriben en búsquedas similares, como las de Leonor Arfuch o Sylvia Molloy, pero en el sentido más amplio de la memoria, abarcando varias aristas y otros ámbitos; por tal motivo traté de vincular esas aproximaciones académicas a las mías, para ver qué aportaba este trabajo y cómo ampliarlo.

De este modo se ha podido apreciar, a lo largo de esta tesis, que la memoria no es solamente un recurso. La memoria es el motivo de estas narraciones literarias. La memoria, incluso,

como el medio para el desdoblamiento del yo y su relación con el otro, de la presencia y la ausencia.

La memoria, por lo tanto, no es una realidad pura e innegable; es una suerte de realidad consentida en el marco de lo abstracto y lo palpable, de lo vil y lo sublime, de realidad y ensoñación, de sospecha y certeza, de lo que se quiere y no se quiere recordar, de lo que se toma y lo que se deja para terminar construyendo y eligiendo un solo camino.

Y es que, a veces, la ficción es la mejor herramienta para contar la verdad.

## Bibliografía

### Documentos impresos

Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007

Adán, Martín. *La casa de cartón*. La Habana: Casa de las Américas, 1986

----- . *La casa de cartón*. Bogotá: PEISA, 1997

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007

----- . *Revista Círculo de lingüística aplicada a la educación*. “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”. Vol. 50 (pág. 3-24), 4 de octubre de 2013

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007 (segunda reimpresión)

----- . “La ciudad como autobiografía”. *Bifurcaciones*. Otoño 2013: 3-14. Impreso

----- . *Memoria y autobiografía*. Exploraciones en los márgenes. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013

Aristóteles, *El arte poética*. México, D.F.: Espasa-Calpe, 1989

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986

- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010
- . *Imaginación y sociedad: iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1999
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Ítaca, 2008
- Bargalló Carraté, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994
- Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Madrid: A. Corazón. Serie Comunicación, 1980
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987 (segunda edición)
- . *El grado cero de la escritura*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 2000 (décimo séptima edición)
- . *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005
- . *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972
- . *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2003
- Bethell, Leslie (editora). *Historia de América Latina. 10. América del Sur, c. 1870-1930*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992
- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2007 (primera reimpresión)
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957
- . *Ficciones*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985
- Broker, Peter. Selden, Raman y Widdwson, Peter. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2001 (tercera edición)

Carpentier, Alejo. *Los pasos recobrados, ensayos de teoría y crítica literaria*. La Habana: Ediciones Unión, 2007

Bruss, Elizabeth. “Actos literarios”. *Anthropos*. Dic. 1991: 62-79. Impreso

Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1986

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 2005 (sexta reimpresión)

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2003 (onceava reimpresión)

Corominas, Joan y José Pascal. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 2001 (quinta reimpresión)

De Man, Paul. *La retórica del romanticismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2007

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general I y II*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002

Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., 2000

Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. Ciudad de México: Oak Editorial SA de CV. Universidad Iberoamericana, 2007

Duras, Marguerite. *Escribir*. Barcelona: Tusquets, 1994



Eakin, Paul John. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *Anthropos*. Dic. 1991: 79-93. Impreso

------. *En contacto con el mundo*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION, 1992

Eco, Umberto. *De los espejos*. Barcelona: Lumen, 1988

------. *El museo*. Madrid: Casimiro libros, 2014

------. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Ediciones Akal, 2013

------. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México, D. F: Random House Mondadori (Colección Debolsillo), 2011 (segunda reimpresión)

------. *Tratado de semiótica general*. México, D.F: Random House Mondadori (Colección Debolsillo), 2005

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales, Colección El cuenco de plata, 2010

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México, D.F.: Siglo XXI, 2008

Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1989

Garrido Gallardo, Miguel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988

Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989

------. *Figuras V*. México, D.F.: Siglo XXI, 2005

------. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2004

Genette, Gérard. *Umbrales*. México, D.F.: Siglo XXI, 2001

Giordano, Alberto. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011

Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos*. Dic.1999: 9-18.  
Impreso

Gutiérrez, Pedro Juan. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2001

------. *Diálogo con mi sombra*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2015

------. *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama, 2002

------. *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*. Barcelona: Anagrama (Colección Quinteto), 2006

------. *Fabián y el caos*. Barcelona: Anagrama, 2015

------. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998

------. *Viejo loco*. Editorial Oriente: Santiago de Cuba, 2014

**Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University, 2009**

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004

------. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos editorial, 2004

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014 (décimo sexta reimpresión)

Herman, David (ed.). *The Cambridge companion to narrative*. New York: Cambridge University Press, 2007

Hernández, Felisberto. *Cartas. Cartas y partituras*. Córdoba: Buena Vista editora, 2018 (segunda edición)

Hernández, Felisberto. *Cartas II. Correspondencia inédita con Amalia Nieto*. Córdoba: Buena Vista editora, 2019

Hernández, Felisberto. *Obras completas vol. 1*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2009 (sexta reimpresión)

Hernández, Felisberto. *Obras completas vol. 2*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2010 (octava reimpresión)

Hernández, Felisberto. *Obras completas vol. 3*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2009 (sexta reimpresión)

Jakobson, Roman. *El marco del lenguaje*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987

Lejeune, Philippe *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994

Lureiro, Ángel. "Introducción". *Anthropos*. Dic. 1991: 2-8. Impreso

Mailer, Norman. *Un arte espectral, reflexiones sobre la escritura*. Barcelona: Backlist, 2011

Maldonado, Tomás. *Memoria y conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva actual*. Barcelona: Gedisa, 2007

Merleau-Ponty, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971

May, Georges. *La autobiografía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982

Molero de la Iglesia, Alicia. *Biografías literarias*. Madrid: Visor Libros, 1998

----- *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern. Peter Lang. Serie: Perspectivas hispánicas, 2000

Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966

Morris, Charles William. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada, 1996

Navarro Durán, Rosa. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Ariel, 1995

Nietzsche, Friedrich. “De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida”. *Obras completas. Volumen I*. Madrid: Tecnos, 2011

Olney, James. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”. *Anthropos*. Dic. 1991: 33-47. Impreso

Pinto, Julio (coord.). “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009

Pla Barbero, Xavier. *Cuadernos Hispanoamericanos*. “Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción”. (1997): 21-29

Piñeiro, Andrés. *Martín Adán, Cartas y entrevistas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2018

Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2005

------. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993

------. *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*.

Barcelona: Ediciones Península, 2004

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013 (segunda edición reimpresión)

------. *Sí mismo como otro*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2006 (tercera edición

------. *Tiempo y narración I, II, II*. México, D.F.: Siglo XXI, 2007 (sexta edición)

Rojas, Rafael. *Historia mínima de La revolución cubana*. México, D.F.: El Colegio de México, 2015

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 2004

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997

Schaeffer, Jean-Marie. *Why fiction?* CHOICE: Current Reviews for Academic Libraries, Nov, 2010, Vol.48 (3), p. 493(1) [Revistas arbitradas]

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*.

Buenos aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005

- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006
- Schmitt, Arnaud. *Making the Case for Self-narration Against Autofiction*. Revista a/b: Auto/Biography Studies. Vol. 25 (pag. 122-127), 2010
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007
- Sprinker, Michael. “Ficciones del <<yo>>: el final de la autobiografía”. *Anthropos*. Dic. 1991: 118-128. Impreso
- Sullà, Enric (editor). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008
- Vital, Alberto. Conjuntos. *Teorías y enfoques literarios recientes*. México, D. F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001 (primera reimpresión)
- Weintraub, Karl J. “Autobiografía y conciencia histórica”. *Anthropos*. Dic. 1991: 18-33. Impreso
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1985 (cuarta edición, quinta reimpresión)
- Wharton, Edith. *Escribir ficción*. Madrid: Páginas de espuma, 2011
- White, Hyden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992
- . *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003

------. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010

------. *Metahistoria*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2005 (tercera reimpresión)

### Documentos electrónicos

Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”. *Sistema de Información Científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Web. 7 de marzo de 2017

<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>>

Gutiérrez, Pedro Juan. “El hijo del heladero”. *Todo sobre Pedro Juan*. Web. 6 de junio de 2018

<[http://www.pedrojuangutierrez.com/Biografia\\_Infancia.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Biografia_Infancia.htm)>

### Documentos audiovisuales

“Martín Adán”. *Sucedió en el Perú*. Conduc. Norma Martínez. Prod. Jeanette Fernández. Guion: Límber Lozano y Carlos Rojas. TV Perú, 10 Dic. 2013. [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Web. 8 Feb. 2018.





**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 Narrativas de la memoria que presenta la alumna

**Mónica Marylin Chávez González**

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 esta tesis se explora el asunto de la autobiografía y la memoria en obras literarias de Felisberto Hernández, Marín Adán y Pedro Juan Gutiérrez. El objetivo principal fue descifrar el papel de la memoria en los mecanismos que rigen la construcción de la obras elegidas de estos autores: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), y *Tierras de la memoria* (1965), obra póstuma, de Felisberto Hernández; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *El nido de la serpiente* (2006), *Diálogo con mi sombra* (2015) y *Fabián y el caos* (2015) de Pedro Juan Gutiérrez.
- 2.- Para aproximarse a esta exploración, la estudiante realizó una amplia investigación teórica sobre la memoria, asunto que en las últimas décadas ha sido de gran interés para los estudios literarios. Esta exploración ha servido para delimitar los marcos teórico-referenciales desde los cuales es pertinente explorar cada una de los textos.

“1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar”



3.- Sin embargo, la teoría no se superpone a las obras, sino que ayuda a comprender el funcionamiento y el sentido de la memoria en cada obra.

4.- Si bien en esta tesis se aborda el asunto del yo, se ha optado por estudiar la arista de las escrituras de la memoria de manera correlativa. Así, la exploración de teorías sobre las escrituras del yo ha servido para confirmar que los textos elegidos tienen que ser abordados como narraciones de memoria, más que como escrituras autoficcionales.

5.- 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

RBOtiEUfwj4y+ZM7wLJx17woXacdAB2NWt4pCe87LE6ztOEYau/PDgFKkHaVwYUJc/TCobloCs+nGWww/+FvyxuxdCO78qKN3kd6VBHp2mqZgSL3f4RvTSeDzasZnaoUop4cE  
ounqCwzBnpqMvMzQWG8jkRay3+feOWEeuZcr0F8Ugh7iJBubg2gtOf4dvDDvRivS1kES0Znq57IOG3k+mu3NoITBwFViWYqOocORYBtrSQWltvKzaG9tRWfhqu3nZ3w9I3iE1XF  
wCJ08JxlfZB7ohWidjEIIU0VBv1bjP23rKWdLLG8H3jJ9NSvxWCeuVMY6kH5rdild2JJEiLKw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[PxLguH](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/FdmwrWENXJJknFXi1ytfZq1s6fXhOe2S>



Cuernavaca, Morelos a 09 de agosto de 2021.

**Dra. Martha Santillán Esqueda**  
**Coordinadora del Doctorado en Humanidades**  
**Centro de 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 “Narrativas de la memoria” que presenta el alumno (a):

**Mónica Marylín Chávez González**

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 presentada muestra el desarrollo y cumplimiento de los elementos fundamentales para ser considerada una tesis de doctorado, se trata de una investigación profunda que ofrece elementos nuevos al acercamiento de las obras abordadas. El tema de investigación consiste en demostrar cómo la memoria rige en los mecanismos para la construcción de obras literarias. A través de las obras analizadas de Felisberto Hernández y de Martín Adán, esta tesis logra mostrar las narrativas de las memorias desde las teorías de la autobiografía, la biografía, la autoficción y la historia. Esta de una de las aportaciones importantes de este trabajo, junto con una metodología que pone permite otra visión de estas a partir de nuevos enfoques. De modo que muestra cómo la ficción creada en estas narrativas se mezcla con elementos autobiográficos.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

---

**DRA. IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA**



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

**IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA** | Fecha:2021-08-11 13:01:05 | Firmante

AJglbamY90iQzLnWXiGG/1B27ddW/ZVDNDgkFsgdXBev4Hab8l9CGwHXQeu097sn950yE71MJsWERSUZNTVNHMRX5bHFoA701qtWDujs9qCXyfXxiJhbAJK+0l8XBgOLEusHp  
NzaE5ucusg6gUg97bir790htE8jokNNXSSqmYsa/xnEKUt12r7Lz5qTAzcyuR5rZ0vyPL14J/lxg27jzB2p6SBWY5nZkt5xJcNfZt5lL8LBo3W7DtxjELxEOXpvJ1PrkRLk/3bEPqsMyU1j  
NXLUmPlq/9SNOZRh8/rF5CRD+sQJtvZohVGet9bOjYAHa8zirq8WN2ConKn4UXrfw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[SBo2fx](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/PPKhKiKBUTYUXfV9G0V1B1wc0w6PIC6e>



Cuernavaca, Morelos, 01 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 *Narrativas de la memoria* que presenta:

**Mónica Marylin Chávez González**

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. El título de la tesis corresponde con el contenido de esta. La estructura en cuatro capítulos y conclusión general permite un desarrollo adecuado de la tesis.
2. Se trata de un trabajo que además de bien estructurado, está bien escrito y argumentado. Cada capítulo desarrolla una parte de la tesis principal.
3. La metodología utilizada, en especial el acotar el estudio a las obras de tres autores (Felisberto Hernández, Martín Adán y Pedro Juan Gutiérrez), ha hecho posible un análisis y desarrollo muy completo de los abordajes de la memoria en la literatura.

4. La tesis responde, por su originalidad, a las expectativas que se tienen de una investigación de doctorado. Su acercamiento a las obras literarias que se enmarcan en la memoria y por ello lindan con la autobiografía, pero también la ficción, condujo a la estudiante no simplemente a hacer una historia de los trabajos literarios sobre la memoria, sino más bien a desarrollar una manera diferente de ver estas obras, proponiendo para estudiarlas una clasificación distinta, mostrando que lo que se podría considerar como una ambigüedad que no permite clasificarlas del todo en los géneros existentes, responde más bien a una forma literaria propia de estos trabajos sobre la memoria.
  
5. La bibliografía utilizada es pertinente para el tema y muy actualizada. La autora discute y utiliza adecuadamente esta bibliografía para su propuesta de tesis.

Sin más por el momento, quedo de usted

Luis Alonso Gerena Carrillo  
**NOMBRE COMPLETO DE LA PROFESORA O PROFESOR**



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

**LUIS ALONSO GERENA CARRILLO** | Fecha:2021-09-02 15:40:58 | Firmante

UEYIvIq1nuOdjExPp2ake3NjoTz2t2VLpL9BU8Z24IXRhM0bAL887baOIPBOIkEWtBNA4A4NOIxiZSd5UienULhbp9Rn1my8bSAjidAVZogSI0EVZalWQyZNfjk99h449CPfPBICAty3Ucje1/mBTyMglV1Urnhf8YojswnvwM7xmctRS1EZP6jwwP8DDgvyvDT+/rPNwVJ8hxglTeDDetkXMJSR/DR4NaW2FH8WWHCxx/fJcFvNsl6NzUFY6So7KAqkFE/1RxcI5gypjbrp wqZ3QPngJkpSya3+M6SI19rG5IPzW3wOz2QEkG8hkplR7p2zgy2itiA8xmdFDIA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**ZQzG24**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/vb0IWk8NV0e8uvTmiSbUewwzkjFhiJi>





Cuernavaca, Morelos a 24 de agosto de 2021

**Dra. Martha Santillán Esqueda**  
**Coordinadora del Posgrado en Humanidades**  
**Centro de Interdisciplinario de Investigación en Humanidades**  
**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

Estimada Dra. Santillán:

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Narrativas de la memoria* que presenta la alumna

**Mónica Marylín Chávez González**

para obtener el grado de Doctora 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:

Con el objetivo de estudiar elementos de memoria personal presentes en algunas obras narrativas, la autora de la tesis estudia obras de tres escritores latinoamericanos de distintas generaciones: el uruguayo Felisberto Hernández, el peruano Martín Adán y el cubano Pedro Juan Gutiérrez. Además de pertenecer a la tradición literaria latinoamericana, el principal criterio que justifica la elección del *corpus* fue que en las obras estudiadas hubiera una identidad nominal entre autor y personaje y/o narrador, y naturalmente que existieran elementos, como correspondencia publicada y accesible, que permitieran la comparación entre memoria personal y obra escrita.

En las diversas secciones de la tesis, la autora utiliza conceptos de Manuel Alberca, Philippe Lejeune, Gerard Genette, Paul Ricoeur, Michael Foucault, Tzvetan Todorov, Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Marc Augé. Los principales resultados de este acercamiento ecléctico tienen que ver con las teorías narrativas, en particular a través de una convincente demostración de la diversidad tipológica y la profunda importancia que cobra la memoria personal en las obras estudiadas. Pero la tesis, bien estructurada y escrita con corrección académica, proporciona también una buena contextualización histórica de los tres escritores en sus respectivas tradiciones nacionales.

Sin más por el momento, quedo de usted

A t e n t a m e n t e

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón  
Facultad de Artes, UAEM



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

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2021-08-24 18:13:58 | Firmante

cRgqmztrtHtcFFKr6qs/vR/YU7WvHKcrvdrpMnzsntNciHM5GOxX8NieD6BiFVThyKeOwxihEQHYAKr/ATsx6i7A7WDR35pTomb3RjLhO2tfEsM2+8UixyR6dLuhMFSyplj6VX4lmt  
MALcPkt7rnOMXmp+t6w6c1nllECbXWwIWsuq0VIWgTn6bV6vDkZXGUK0v2NlyF6evfwj/WwVe88acPkLZfxwypayf1mCfgrcq1SWsOY38gdNGZ2iThA8Mio7Liu1bDvrG7RzyQRs  
RuoqHwZ9KkZYK5CFN53d39zyePmm6btXZnT9MME8DWECEGftyRy1Tzoi1x7X2CJG7v4g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[jKeZEf](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/huZJNx6dyYSFJzY6SXB08V2eQnfsGjJ>





Cuernavaca, Morelos, a 10 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 **NARRATIVAS DE LA MEMORIA** que presenta:

**MÓNICA MARYLÍN CHAVEZ GONZÁLEZ**

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

1. “*Narrativas de la memoria*” es una investigación original porque rescata del olvido la obra de escritores como Felisberto Hernández, Martín Adán y Pedro Juan Gutiérrez, autores poco conocidos en México, al menos. La propuesta consiste en cómo desde la ficción literaria es posible la recuperación de memorias entrelazadas con su tiempo y su experiencia personal.
2. La investigación de Mónica Chávez plantea además ir más allá del texto literario para reinsertarlo también como un texto cultural (historia, sociología, psicoanálisis, autobiografía, etcétera). Esto permite comprender la auto-observación sobre “lo real” vivido, convertido en una intelegibilidad comunicativa.
3. También en “*Narrativas de la Memoria*” La memoria en tanto *experiencia* de un lugar, deja en claro que siempre *se está* en un lugar por lo que tampoco es posible hablar de manera universal. Esta es una contradicción asumida a plenitud en el texto.
4. Esta tesis invita a una profundización sobre la noción de “mediación” como conciencia desgarrada. El mundo moderno de estas narrativas sólo puede ser captado en tanto

contradictorio, ambiguo, siempre bajo matices. Hay un claro-oscuro permanente. Por ello sólo puede haber pasaje o mediación: el sujeto de la reflexividad. Nadie detenta el saber absoluto. Es una tesis provocadora para el historicismo y el estructuralismo.

Sin más por el momento, quedo de usted

**DR. LUIS GERARDO MORALES MORENO**



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

**LUIS GERARDO MORALES MORENO** | Fecha:2021-09-10 18:13:26 | Firmante

dij27MXUxl4id2kcKcV8H5RQEPusvU62FygS8gFWE7yhgDWuwZbd+HmDkfA6Wb49C9ke+jxKclp4GdwisfaGoH+C0vHs85NEjOzsGaoAhXYdNYANaTIJ8Adn3gFtniFnsUZ3iYoGtuobZnDUMu0YsUkr3n7W32Rwv/FGDBDSPdcS9ppq48HwYEPBB24idt81rLcCUBq8q/xeCRZNGvGd/Tn9fUos7P39czyu4hDJJc80HT6855MbhMov5UttWoDYZNPmNq4xO7m53iOQcuUjWfG9fqNRXbOXxvZvoDxqjib3KQFJlnd65fo2H4c1VVWZXTVOhd8rm3SYStqClCaVg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[iu5g2S](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/rztFryYbt4glBNUDMXMGZGO3s9cKqTZS>



7 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 *Narrativas de la memoria* que presenta:

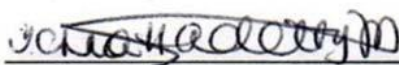
**Mónica Marylín Chávez González**

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 es un trabajo original: aborda un cuerpo de textos que no ha sido leído en conjunto previamente. Pone acento en la construcción de los relatos de infancia del autor peruano Martín Adán y del uruguayo Felisberto Hernández, y los compara con la narrativa del cubano Pedro Juan Gutiérrez. Traza líneas de convergencia y divergencia en la elaboración de lo que la tesista llama “narrativas de la memoria” con un uso que difiere del manejo del término más usual de literaturas de la memoria. Aborda las obras desde la filosofía y la literatura. Propone la relación entre escritura privada y dimensión social de los escritos. Explora la lectura de autoficción y memoria, para descartarla como eje posible. Prefiere recuperar memoria como manejo personal de los recuerdos y recupera como eje las “heterografías del yo”. Valga añadir que la tesis fue discutida con la doctoranda, que mostró la mejor disposición de escucha de la retroalimentación.**

Sin más por el momento, quedo de usted,



**Dra. Yanna Celina Hadatty Mora**  
**Universidad Nacional Autónoma de México**



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

YANNA CELINA HADATTY MORA | Fecha:2021-09-07 16:17:43 | Firmante

kbpAi5+WYYW69qnY8oij/iQDjmpwCRbQEzqUrPpPsrxwdFwXo3TcQNxa0IU8Fv4YUf3Yh0adTcBW0la5tMB60DaKzoBh3oOamuB73728MF7uG77xyvLXSRHY5JmQ+pTe/Gjm3YLJ5uqPNEhJweRuLhwr/5Np83hkADoByvmOMqTEPN0m4/vT5GVdwMlpmw3VLfkQ0OZ+S36U9b54a82usAhH4RekFFTVYY5R0eTfkES105X7pFPpR5Z65Xkj2ghcanRiSVV840SFIUzs5nkrHpz7YWN+2TWErXLa65EIW0EGZyChcMHkWklX9CsE0hqolnZnTawcskiENurGqT9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



01N5FX

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/TuCHC5ET7PPzWBI0LdLIYX5PvZg2x6fj>





**2 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 **NARRATIVAS DE LA MEMORIA** que presenta: **MÓNICA MARYLIN CHÁVEZ GONZÁLEZ** 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:

- Se trata de una investigación rigurosa, amplia y abarcadora, sobre el tema propuesto.
- Constituye un aporte a los actuales estudios teóricos literarios sobre autoficción y memoria, al proponer nuevos parámetros que diferencian estos formatos narrativos.
- La demostración de la teoría queda demostrada mediante la aplicación pertinente de esta al estudio de las tres obras literarias analizadas.
- La tesis cumple con la finalidad y con los objetivos propuestos.

Sin más por el momento, quedo de usted

LINA CECILIA VERA CINO



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

**CECILIA VERA CINO | Fecha:2021-09-28 16:51:10 | Firmante**

sEV0HEOZ3wnG3o2nbGzom85hA9Wp9FjpWc9hiySnnrVRzaaqQdPho/69oumQfLb/OmH82v8AB1krXgo/gteDsoyW10hhyB+UjOtKfMH8LAV4tB14gfgkosAwZcWBbi9qqp2zsGk2OJ6YcTrWuBu3X6LHeqEHid3Al4Oh44J02hyW/wAsUJm/o7gLpw3PAiqVW2ZIUrfkIZIC0AcVLSbWo+6GMYsy0JS0pDnLio11jrmNdrxko/kDPqZqZxsNxx1a7S+RIR72KDGIAnkssBVgvf+2DSf17AVRlcfJ3peb2xgZ6mMVIDK4Xusr6WbOQgKClgdr4fIBMBPEnrXsb3HA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**76GgO9**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/XTMly8g3H4MLGeDI5culacfgXFsy34G5>

