



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

5 | 2010

Raros uruguayos. Nuevas miradas

---

# El Yo menguante

Diego Vecchio

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/432>

DOI: 10.4000/lirico.432

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2010

Paginación: 95-109

ISBN: 2-9525448-4-0

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Diego Vecchio, « El Yo menguante », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/432> ; DOI : 10.4000/lirico.432

---



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

## EL YO MENGUANTE

**DIEGO VECCHIO**

*Escritor, Universidad de Rouen*

**E**l *Diario del sinvergüenza* no es más que una nebulosa de cuartillas, fichas, tarjetas y hojas sueltas, que Felisberto Hernández escribió a mano o a máquina, hacia 1957 y que José Pedro Díaz transformó en texto póstumo incluyéndolas en las *Obras Completas*, dándoles aquello que les faltaba: un orden, una forma, aunque no una unidad. No se sabe muy bien dónde empieza ni dónde termina; qué fragmentos incluye o excluye; qué partes le pertenecen y cuáles pertenecen a otros textos, como *Tierras de la memoria*, del cual es, aparentemente, una prolongación o un desprendimiento. A pesar de esta inconsistencia, en el *Diario del sinvergüenza*, más que en cualquier otro de sus escritos, Felisberto Hernández planteó de la manera más hiperbólica —es decir: más nítida y aguda— el problema del Yo, haciendo coquetear a la literatura con otros saberes, entre los cuales se halla, en el primer rango, el psicoanálisis.

### 1- Tachaduras

El primer fragmento de la serie (pero que también podría haber sido el segundo, el décimo o el último) dice:

Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama “el sinvergüenza”, no es de él, que su cabeza, a quien llama “ella”, lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera.

Desde entonces el autor busca su verdadero yo (1988: 186)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> José Pedro Díaz aclara en su edición que aquello que va en este fragmento entre corchetes, en el original está tachado.

Esta entrada en materia —hay que admitirlo: un tanto desconcertante— nos advierte que, a pesar del título, este *Diario* no es exactamente un diario.

En lugar de hacer converger la identidad del autor, el narrador y el personaje en un solo nombre, según lo estipula el pacto de veracidad al que adhieren todos los géneros íntimos y referenciales, el *Diario del sinvergüenza* la descompone y disgrega en un movimiento centrípeto. Hay una multiplicidad de personajes (o tal vez los restos de un personaje desmembrado): el autor, el cuerpo, la cabeza y el yo. Hay dos narradores o tal vez un narrador desdoblado, que por momentos utiliza la tercera persona, como en este fragmento preliminar y, por momentos, la primera, como en el resto del diario. Hay un autor que deja las huellas de su nombre en un par de iniciales, sintomáticamente tachadas. Lo que no es casual. Entre estas diversas instancias, más que coincidencia o adecuación, hay descentramiento.

En lugar de someterse al tiempo presente, tal como lo exigen las reglas del género, este *Diario* transforma las fechas (esto es, las marcas del calendario) en un simple número (el orden en una serie: día 1, día 2, día 3). Algo mucho más desconcertante aún: este texto es bastante avaro en referencias a la vida cotidiana y mucho más tacaño en revelaciones de la vida sentimental y/o sexual del autor. Abstracto y especulativo, el *Diario del Sinvergüenza* describe una interioridad completamente ensimismada, sin demasiados contactos con el mundo: las aventuras de un autor en busca de su yo.

A pesar de todo, este *Diario* se resiste a ser leído como una ficción pura, si por ficción entendemos, junto a Aristóteles, una simulación (o imitación) de acciones. Inversamente a los géneros referenciales, la ficción supone, en tanto creación de una ilusión y suspensión voluntaria de la incredulidad, una divergencia entre lo referencial y lo imaginario, una disociación entre la identidad del autor y la del narrador. En el *Diario del sinvergüenza*, la multiplicación de instancias, que desarticula y enmaraña la relación entre autor, narrador y personajes, no impide las similitudes o analogías puntuales. Basta con confrontar algunos de sus fragmentos con las informaciones biográficas que nos brindan José Pedro Díaz, Norah Giraldo o Reina Reyes.

El narrador escribe, por ejemplo: “A pesar de haberme prometido buscar mi yo a la mañana siguiente lo empecé a perseguir esa misma noche. Y no sólo dentro de mi cuerpo sino también dentro del sótano

donde vivo” (186). Reina Reyes ratifica: “Vivimos en un sótano oscuro que tenía dos piezas: una que servía de dormitorio y otra que hacía de precario estudio para él. En este último escribió todo el *Diario del sinvergüenza*”. (en Rocca 92)

El narrador afirma: “El caballo movió la cola y me acordé del hospital donde hacía poco me habían sacado la última vértebra y me habían dejado un agujero tan grande que parecía que le hubieran arrancado de raíz la cola a un caballo. Un médico, al comentar la fístula, les hablaba a los estudiantes de algo como una equivocación de la naturaleza al cerrar las vértebras” (191). Reina Reyes vuelve a confirmar que para aquella época Felisberto fue operado de una fístula en el coxis.

En Felisberto, la relación entre ficción y biografía resulta equívoca. El sujeto biográfico no está borrado sino tachado y, debajo de la tachadura, se pueden leer sus iniciales. Lo que no significa necesariamente que pueda ser asimilado, sin más, al narrador.

A semejanza de *Por los tiempos de Clemente Colling, Tierras de la memoria* o de *El caballo perdido*, el *Diario del Sinvergüenza* es un texto híbrido, fundado en cierto hermafroditismo genérico, en un pacto de lectura ambiguo, que no es ni completamente biográfico o referencial, ni puramente ficticio o imaginario. Relatos que no se atreven a decir su nombre, dice Roberto Echavarren, no sin razón.

Más allá de toda voluntad entomológica, se pueden pensar estos textos reacios y salvajes a partir de una etiqueta, inventada por Serge Doubrovsky: autoficción. No digo que este texto sea una autoficción. Digo más bien que la categoría de autoficción nos puede ayudar a pensar este texto.

Sin entrar en los detalles del debate, retendré una de las tantas definiciones posibles del término, que nos propone su inventor. “La autoficción”, escribe Doubrovsky, “es la ficción que resolví darme de mí mismo y por mí mismo, en tanto escritor, incorporando, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no solamente en la temática, sino también en la producción del texto”. (77, traducción mía)

Según Doubrovsky, hay en la autoficción, como en la autobiografía y los otros géneros íntimos y referenciales, una identidad onomástica entre el autor, el narrador y el personaje. Pero a diferencia de la autobiografía, la autoficción es, no un género referencial, sino ficticio. Es decir: las aventuras del personaje-narrador-autor son imaginarias. La

autoficción es al yo del autor lo mismo que la ciencia ficción a la ciencia. En lugar de ser literatura de anticipación y proyectarse hacia el futuro, la autoficción es literatura de introspección y se proyecta hacia adentro, inventando una interioridad –o si se prefiere un yo– dándonos a leer aquello que Julio Premat llamaría una figura del autor.

Doubrovsky evoca un segundo criterio: una relación muy estrecha con una cura psicoanalítica, no solo como tema sino también como procedimiento productivo. Restringido y cuestionable, este criterio tiene el mérito de mostrar que la autoficción, como todos los géneros íntimos, no es ajena a ciertos saberes que han conceptualizado la noción de sujeto y otras nociones contiguas –por ejemplo, el yo–, como es el caso de la psicología, la filosofía, o el psicoanálisis. Precisamente, muchos años antes de que esta etiqueta de autoficción fuera forjada, Felisberto inventó en el *Diario del Sinvergüenza* una ficción de sí mismo, tachando su nombre de autor, en un estrecho comercio no exento de trampas con el psicoanálisis.

## 2- Freud y la literatura

Para pensar la conjunción literatura/psicoanálisis, tal vez sea mejor invertir los términos y preguntarse previamente de qué manera el psicoanálisis piensa la literatura.

Desde los comienzos, al definir el objeto y el método de trabajo del psicoanálisis, Freud, que era un gran lector y escritor, no deja de referirse a la creación literaria. En “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen” (1907), aplica su flamante teoría de la interpretación de los sueños a Nohbert Hanold, uno de los personajes de la “fantasía pompeyana” del escritor Wilhelm Jensen, no sin reflexionar sobre el lugar que ocupa la literatura en la teoría analítica. Apunta Freud al principio de su artículo:

[L]os poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia. (8)

Freud reconoce en la literatura una aliada y precursora del psicoanálisis. Los poetas –o mejor dicho los escritores: Freud habla de *Dichter*– poseen un saber sobre el inconciente, que precede al saber

psicoanalítico y que incluso va mucho más lejos. La literatura sabe *antes y más* que el psicoanálisis.

Pero, tal como nos lo enseña la fábula del cuervo y el zorro, más vale desconfiar de los elogios. Al final del artículo, Freud vuelve a celebrar la perspicacidad de los escritores, con el mismo fervor que al comienzo, pero desplazando sus términos, no sin ambigüedad.

Nuestro procedimiento consiste en la observación conciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de poder colegir y formular sus leyes. El poeta procede de otro modo: dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y le permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante la crítica conciente. De esa manera averigua desde sí lo que aprendemos en otros, las leyes a que debe obedecer el quehacer de eso inconciente; pero no le hace falta formular esas leyes, ni siquiera discernirlas con claridad: debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están encarnadas en sus creaciones. Nosotros desarrollamos estas leyes por medio del análisis de las creaciones de él, tal como las hemos inferido de los casos de enfermedad real [ ]. (76)

Según Freud, el escritor posee un pensamiento sobre el inconciente, a partir de la relación con su propio inconciente, que adopta la forma de un pensamiento intuitivo y no formulado en leyes, esto es, un saber bruto. El analista sabe *menos y después* que el poeta, es cierto, pero de manera, por así decirlo, más *científica*.

Corresponde al psicoanálisis enseñarle a la literatura los buenos modales epistemológicos que convierten su saber intuitivo sobre el psiquismo en un saber científico, haciendo advenir pensamiento ahí donde había un no-pensamiento. Esta maniobra no es gratuita. Al formular en la lengua de la ciencia aquello que la literatura balbucea de manera intuitiva, Freud transforma las creaciones literarias en material analítico, al mismo título que un sueño, un delirio o un síntoma histérico, despojándolas de toda especificidad literaria. Freud reduce la intriga de la novela de Jensen a un resumen, despreocupándose de su literariedad; convierte al personaje en persona y lo acuesta en su diván, como si Norbert Hanold fuera Ana O., borrando la frontera entre realidad y ficción. En manos de Freud, la literatura se parece, en todo caso en este artículo, a una gallina desplumada.

En la relación entre psicoanálisis y literatura hay una paradoja, que ya es un lugar común: Freud comprende mejor la literatura cuando no habla de literatura. Por ejemplo en *La Interpretación de los sueños*,

*La psicopatología de la vida cotidiana* o *El chiste y su relación con el inconciente* donde lee el sueño, el chiste, el lapsus o el acto fallido, como prácticas del significante, que ponen en evidencia la autonomía del lenguaje. O en el caso Dora o del pequeño Hans, en el del Hombre de las Ratas o de los Lobos, cuando transforma el material clínico bruto en historial, construyendo una intriga sutil y entretenida.

Entre el saber de la literatura y el del psicoanálisis, más que alianza, existe tensión y diferendo. Y que nadie lo deplora. El saber se construye en el litigio. Y la ficción también. Lo inverso también es cierto: los escritores leen muy mal el psicoanálisis. Basta con pensar en el encuentro fallido entre Breton y Freud. O en Felisberto Hernández, lector de Freud.

### 3- Felisberto y el psicoanálisis I

Que Felisberto leyó a Freud es un hecho indudable, afirma Saer en un ensayo intitulado “Tierras de la memoria”, que se inscribe contra ciertas interpretaciones, que ven en Felisberto una especie de *douanier* Rousseau de la literatura, esto es, un *naïf* que escribe sin saber lo que escribe. Saer le atribuye a Felisberto un proyecto narrativo totalmente conciente, en que el psicoanálisis ocupa un lugar primordial. Más allá del problema detectivesco de las fuentes y el inventario de bibliotecas, intenta determinar cuál es la utilidad del pensamiento freudiano en la creación de una ficción literaria.

Para Saer, *Tierras de la memoria* es, no una exploración sobre los poderes evocativos de la memoria, sino una reflexión sobre la narración. Curiosamente, en este relato de Felisberto, no hay narración. O, más exactamente, no hay narración clásica. Narración clásica es sinónimo para Saer (en todo caso en este ensayo) de narración realista decimonónica, definida por un narrador omnisciente y una organización más o menos lineal de la intriga, en un principio, medio y fin, identificada drásticamente con Balzac y cierto Flaubert. En Felisberto (y en particular en este texto) todo es decurso narrativo, interrupción, digresión, divagación. Esto no se debe a una torpeza técnica, como lo pretende torpemente José Pedro Díaz, sino a cierta concepción de la narración y de sus elementos centrales que son el tiempo y la conciencia. Escribe Saer:

Para Felisberto, el tiempo lineal se borra y la conciencia es sustituida por una subespecie, el inconciente, en relación con el cual tiempo y conciencia no son más que ilusiones injustificadas. Al desaparecer tiempo y conciencia, desaparece también la estructura clásica a la que tiempo y conciencia daban fundamento: me estoy refiriendo a la nar-

ración. Felisberto sustituye al decurso novelístico clásico basado en la identidad inequívoca del tiempo y de la conciencia, el procedimiento suyo de la acumulación de metáforas narrativas, que pululan, con una diversidad inaudita, alrededor de ese agujero negro que es el inconciente. Y es precisamente para mostrar su negrura y su ambigüedad que Felisberto siembra *Tierras de la memoria* de las falsas pistas de la simbología psicoanalítica. Esta simbología, en interacción continua con sus metáforas narrativas, dan la idea, no de un inconciente ordenado y finito, sino de una extensión refractaria a toda estructura, sin forma y sin nombre; si *Tierras de la memoria* tiene alguna forma precisa, esa forma es comparable a la de un hormiguero, o a la de un hervidero, más bien, de metáforas, destinado a suplantar esa actividad imposible que viene a ser la narración (315)

Lo que el psicoanálisis freudiano le ofrece a la literatura, para impugnar la narración clásica, es su noción de inconciente y lo que esta noción supone, por ejemplo un sujeto que ya no es amo en su propia casa y una temporalidad retrospectiva que no se ajusta a la cronología, dado que lo que ocurrió antes cobra sentido después. *Tierras de la memoria* es paradójicamente un relato sobre la falta de memoria, sobre la memoria como facultad embustera y hacendosa, que en lugar de exhumar, fabrica recuerdos y que de este modo escapa al control de la conciencia, al recordar lo que le conviene y no lo que la voluntad consciente del sujeto le propone; un relato, no sobre la recuperación de la infancia, a través de una serie de recuerdos epifánicos, sino más bien su entierro definitivo e irreversible, en una explosión de “metáforas narrativas”, que sugieren falsas pistas psicoanalíticas (como el patio doble de las dos maestras que remite a la primera tópica freudiana o la extracción de una muela que remite al fantasma de castración o el jefe de los *boy scouts* que remite a la figura del padre) y que se suceden de manera deshilvanada y deshilachada, esto es, sin ilación lógica o temporal.

Creo que la descripción que hace Saer en este ensayo se aplica más fácilmente a las narraciones que probablemente ya había concebido hacia aquella época, pero que todavía no había escrito, como *Glosa*, que a las ficciones de Felisberto Hernández. Como todo autor, Saer es un *misreader* y no puede dejar de leer sin asimilar lo que lee a lo que escribe, en detrimento del autor leído. Es verdad que en *Tierras de la Memoria* hay una deconstrucción del tiempo cronológico. Pero está mucho menos claro que la conciencia sea borrada por completo y en su lugar aparezca ese enigmático “agujero negro del inconciente”.



Hay un punto ciego en esta lectura, a saber, que en Felisberto, la narración es siempre personal y nunca impersonal. En *Tierras de la memoria*, hay un narrador muy particular que se confunde con una forma de conciencia al utilizar el pronombre “yo” y no “él”, al decir “yo recuerdo” y “yo percibo” en lugar de “Hay recuerdos” o “Hay percepciones”, como quien dice “llueve” o “hace frío”. Que este yo sea un yo destituido de sus atributos clásicos es otra cuestión. Pero en ningún caso es posible asimilar, sin más, a este narrador en primera persona al inconciente freudiano, máxime que el inconciente freudiano nunca se manifiesta de manera continua y directa, como un agujero negro, sino de manera indirecta e intermitente, como en un eclipse, en las fisuras de la conciencia, bajo el disfraz del lapsus, del acto fallido, del síntoma o del sueño, en una ardua negociación con la censura.

#### 4- Felisberto y el psicoanálisis II

En un ensayo muy lúcido e innovador sobre Macedonio y Felisberto, Julio Prieto define ambas obras como “desencuadradas”, es decir, como obras que cuestionan la misma noción de obra, en tanto forma totalizadora y sintetizadora, inscriptas en ese espacio epistemológico e institucional llamado cultura.

Según Julio Prieto, la obra de Felisberto, que nace en el cruce entre el discurso de las vanguardias históricas y el psicoanálisis, es doblemente ex-céntrica; excéntrica en relación a las vanguardias, al adoptar algunos de sus procedimientos, como la práctica del *collage* discordante, pero resistiendo a la vez a toda forma de asimilación y afiliación; excéntrica también en torno al discurso psicoanalítico. A pesar de que se pueden leer en Felisberto huellas del pensamiento freudiano y por momentos se lo puede considerar como un genial precursor de algunas nociones lacanianas, como la de *extimidad*, Julio Prieto afirma que “Felisberto escribe sus ficciones empleando los términos del psicoanálisis, con un grado considerable de desvío” (2002: 306). A lo largo de su ensayo declina esta idea, considerando que los relatos de Felisberto son deformaciones, trasuntos, parodias o (per)versiones de los modelos narrativos psicoanalíticos.

Resulta claro que los sujetos escindidos que aparecen en las ficciones de Felisberto presentan analogías con el modelo de subjetividad descrito por Freud. Pero creo que esta analogía es demasiado difusa como para poder hablar de trasunto, parodia, desvío, perversión o deformación, términos que suponen una correspondencia mucho más

nítida con un modelo, una norma, una lengua de partida o una forma preestablecida y que reintroducen una jerarquía ahí donde habría que desmantelarla.

Las ficciones de Felisberto construyen un saber sobre el sujeto –en diálogo polémico con el psicoanálisis, esto es innegable– pero de manera autónoma e independiente. A diferencia de una teoría con pretensiones científicas, el saber de la ficción no forma un sistema coherente y cerrado, susceptible de refutación y/o verificación, sino más bien un conjunto abierto y en movimiento, con zonas de inestabilidad e inconsistencia.

## 5- Ficciones del sujeto

Al igual que en Freud (pero también en Janet o en Bleuler, en Nietzsche o en Pessoa), hay en Felisberto Hernandez un sujeto concebido como una multiplicidad de instancias en pugna que desmantelan la noción clásica del yo. El *Diario de un sinvergüenza* no hace más que retomar una figura del sujeto escindido, esbozada en otros relatos (como en *El Caballo perdido*, donde el yo se divide en un socio que lo acecha y quiere robarle los recuerdos y en un centinela que lo protege del socio) exacerbando los desdoblamientos hasta sus últimas consecuencias, al presentar a un yo menguante, que va a ir desgajándose y perdiendo su unidad, víctima de una multiplicidad de escisiones.

### 5.1- Un yo sin cuerpo

La primera escisión es entre el yo y el cuerpo. En el fragmento intitulado “Día 1”, podemos leer:

Cuando era niño vi a un enfermo al que le mostraban su propia mano y decía que era de otro.

Hace algunos meses descubrí que yo tenía esa enfermedad desde hacía muchos años. Tal vez habría empezado en aquella noche de mi niñez en que después de apagada la luz veía andar sola la mano de aquel hombre enfermo y escondía las mías entre las cobijas. Después escondía la cabeza; pero seguía pensando que a la mañana siguiente aquella mano podía tomar las mías descuidadas, del pequeño patio de teclas blancas y negras del piano de Celina. (187)

Esta primera escisión está fundada en una “observación clínica” de un caso de *agnosia corporal*, trastorno neuropsicológico definido como una imposibilidad o incapacidad de ciertos sujetos para reconocer una

parte o la totalidad de su propio cuerpo, debido a una lesión del lóbulo parietal.

Este método para construir una figura del sujeto a partir de la patología no deja de presentar una analogía difusa con Freud, quien no solo forja el término *agnosia visual* sino que también construye la primera tópica de un sujeto escindido en diferentes instancias, a partir de una patología, en contradicción abierta con la neurología: la histeria.

En la histeria, una mano puede paralizarse, una boca dejar de hablar y un ojo dejar de ver, no en función de una lesión orgánica del sistema nervioso, sino de una representación ligada a una experiencia traumática, que ha sido expulsada del yo. En Freud, lo que aparece disociado del yo no es el cuerpo, sino una representación. Para Freud, el cuerpo forma parte del yo. En Felisberto, en cambio, lo que es disociado del yo no es una representación, sino el propio cuerpo, que se vuelve un objeto extraño y exterior para el sujeto.

Este cuerpo se distingue del cuerpo de la medicina (es decir del organismo como conjunto de órganos) y del cuerpo del psicoanálisis (es decir de un objeto erógeno, hecho de orificios y superficies, marcado por el lenguaje y el goce) en tanto cuerpo de ficción, creado por un procedimiento retórico muy particular emparentado con la metáfora, que es la personificación, entendida no solo como traslación de características humanas a lo no-humano sino también como transformación en personaje de una noción teórica y abstracta, en otras palabras, como alegoría.

En el *Diario*, el cuerpo es un bandido, un enemigo, un “compañero, en un largo viaje, al que tuviera que revisarle los bolsillos y recriminarle algo” (187) y sobre todo, un sinvergüenza. La elección del término no es casual. La palabra ‘sinvergüenza’ está formada por una partícula negativa: ‘sin’. Hay algo que falta aquí, a saber, aquella emoción tan particular que reprime el impulso a violar las leyes morales y cometer acciones deshonorosas y humillantes. Sin vergüenza, todas las transgresiones son posibles, sobre todo aquellas de índole sexual.

Ahora bien, aquí la transgresión sexual y moral es más connotada que denotada. Lo repito: no hay diario más avaro en detalles sexuales o infamias morales que el *Diario de un sinvergüenza*. Más allá de las dos o tres referencias a Acacia, la esposa del autor, que viene a dormir al sótano y una referencia aislada a la vida laboral, este Yo parece estar fuera del mundo y del alcance de los otros.

La vergüenza tiene que ver también con el sentimiento de amor-propio. Tal vez lo que este cuerpo transgrede sin pudor, no sean tanto los preceptos de la moral sexual, sino un principio de soberanía, mucho más arraigado aún, que define al yo como un sujeto que rige las diferentes partes que lo componen, como un monarca a sus súbditos, según una metáfora política.

El yo menguante de Felisberto no solo carece de unidad sino también de poder. Es un yo no solamente dividido y escindido, sino también desposeído y destituido; un monarca que ya no logra gobernar a sus súbditos, un amo que es el hazmerreír de sus criados, un sujeto sujetado a aquello que tendría que controlar.

Lejos de ser estática, esta escisión entre el yo y el cuerpo presenta matices y tensiones. Hay una escisión mínima y una escisión máxima. O bien es todo el cuerpo que se separa o bien una de sus partes. Concebida como una multiplicidad anárquica, esta figura del sujeto no se deja capturar por ningún tipo de totalidad. El cuerpo emancipado tampoco logra reinar sobre sus vasallos, que a su vez se rebelan y declaran un cisma. Hay dos partes particularmente “secesionistas”. Una de ellas es la mano, que cobra vida autónoma y, reducida a la mendicidad, se ve obligada a pedir limosna, como una pordiosera. La otra es la cabeza, que no es una parte como las otras y presenta un estatuto especial.

## 5.2- Un yo sin cabeza

Según la creencia popular y científica, la cabeza es la sede de las funciones superiores, como el pensamiento o la conciencia. Al separarse la cabeza del cuerpo y del yo, se produce una segunda escisión, disgregando aún más aquello que ya estaba disgregado.

Fragmento transformado en personaje, la cabeza también va a recibir nombres y atributos y va a ser considerada, sucesivamente, como la “gran vanidosa”, la “coqueta”, la “francesa refinada”, la “loca que habla sola” y sobre todo “ella”.

Como Julio Prieto sugiere (1998, 2002), hay en el *Diario* una serie de analogías difusas con el ensayo freudiano “El yo y el ello” (1923), más retóricas que epistemológicas. Freud construye la segunda tópica recurriendo como Felisberto a una personificación de las instancias psíquicas, designadas por una serie de pronombres personales o impersonales, tomados de la lengua o inventados. Al pronombre yo (*das Ich*), Freud confronta dos pronombres. Por un lado, inspirándose en Groddreck, quien

a su vez se inspiró en Ernst Schweninger, quien a su vez se inspiró en Nietzsche, el pronombre impersonal “ello” (*das Es*), que designa los bajos fondos pulsionales que se emancipan del yo y le dan la impresión de ser vivido por fuerzas ingobernables y desconocidas. Por el otro, el superyó (*das Über-Ich*), pronombre inventado por Freud que designa una instancia que resulta de un desdoblamiento del yo en un juez que lo escruta, no sin crueldad. El yo resulta una pobre cosa desgarrada entre las exigencias pulsionales del ello y la severidad moral del superyó.

En el sujeto escindido de Felisberto hay también una concepción del sujeto como campo de batalla pronominal. Pero en lugar de un conflicto entre el yo, el superyó y el ello, tenemos una querrela entre el yo, él y ella. No sin humor, Felisberto va a feminizar el pronombre impersonal “ello”. Ella se conduce con él (es decir con el cuerpo) como una esposa pequeño-burguesa y mandona. El yo menguante es testigo de una incesante riña conyugal.

Cuando el cuerpo se despierta y empieza a mover sus límites, ella le recuerda una existencia casi siempre inconveniente y lo pone de mal humor. Ella ha estado sentada al lado de él, en el teatro del sueño y apenas se rompe el hechizo él se la encuentra conversando y poniendo todo en orden. Él no puede prescindir de ella porque si él se enferma o tiene hambre ella le sugiere lo que tiene que hacer. (Entre muchas cosas el sinvergüenza es maula y voraz). Ella ocupa el piso superior y se deja caer con insinuaciones terribles: “¿Si eso que tienes resultara ser tal cosa y después te viene tal otra y te mueres? A lo mejor no es nada, es hambre nada más” (192-193). Ella sabe moverlo, conoce su instrumento. Ha pulsado primero la bordona del miedo. La vibración duraría largo rato si ella no se apresurara a apagarla con la delicadeza de su dulce yema. Se produce el vacío expectante, el movimiento de otro dedo para pulsar otra cuerda; ese vacío era ya la sensación del hambre: suena la cuerda que lo decide a conseguir el desayuno.

Pero mientras come, ella empieza a ejecutar, en todo el instrumento, los arpeggios de la ambición: “Deberías tener auto, heladera, aspiradora y radio-ortofónica, como fulano”. (193)

### 5.3- Un yo sin yo

La primera escisión separa al yo y al cuerpo; la segunda, al yo, al cuerpo y a la cabeza. Hay una tercera escisión que lleva la fragmentación de este

yo menguante hasta sus últimas consecuencias separándolo de su propio yo y desquiciándolo por completo.

La pérdida de la unidad del yo no solo acarrea una pérdida de su soberanía, sino también de su identidad y transparencia. Hay aquí un yo que ya no coincide consigo mismo y que por ende ya no tiene un conocimiento inmediato e instantáneo de sí mismo y que afirma: “No sé dónde estoy yo, o cómo soy yo, o cómo es ese sentimiento de ser yo...” (194)

Anfibológico, el término “yo” remite a la vez a un sujeto y a un objeto. En tanto sujeto, el yo se confunde con el sujeto gramatical, esto es, con la primera persona que designa al sujeto de la enunciación, en oposición a la segunda persona, que designa al interlocutor o destinatario y a esa no-persona que es la tercera persona y que designa al objeto del discurso. En tanto objeto, el yo se confunde con el sujeto psicológico, esto es, con una instancia que reúne en un todo coherente la diversidad de afectos, percepciones, pensamientos y recuerdos y con el sujeto filosófico, concebido como un sustrato o sustancia que permanece invariable a lo largo del tiempo, a pesar de los cambios de los accidentes, base y fundamento de la subjetividad.

Disociar al yo del yo equivale a disociar el sujeto gramatical del sujeto psicológico y filosófico, produciendo un cortocircuito entre la enunciación y el enunciado. En el diario, hay un yo capaz de decir yo, pero que percibe al yo como un cuerpo extraño y exterior a sí mismo.

¿Qué es lo que resiste en un sujeto cuando se le amputa el cuerpo, el pensamiento, la conciencia y el yo? ¿Qué es lo que queda de un yo cuando se lo despoja de su unidad, identidad, soberanía, transparencia e interioridad? Un hueso gramatical, parece responder Felisberto en este *Diario*, o si se prefiere, las marcas de la primera persona con las cuales un sujeto es capaz de autodesignarse en tanto sujeto de la enunciación. En otras palabras: aquello que subsiste a todas estas substracciones es la capacidad del lenguaje de crear un sujeto, gracias a su dimensión performativa, por el simple hecho de proferir la palabra yo.

Al menos que haya un bribón que no respete ningún principio y que le usurpe a este pobre yo el trono de sujeto de la enunciación, tal como parece señalar el título de este escrito, firmado por el sinvergüenza y cierta vacilación que existe en esta nebulosa de fragmentos entre la utilización de la primera y de la tercera persona. Entonces del yo menguante no queda nada, absolutamente nada.

## Bibliografía

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris: PUF, 1988.

ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad: prácticas del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

DÍAZ, José Pedro, *Felisberto Fernández*, Montevideo: Planeta, 1999.

FREUD, Sigmund, “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”, en *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, pp. 2-79.

----- “El yo y el ello”, en *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, 1984, pp. 1-66.

GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo: Banda Oriental, 1975.

----- *Felisberto Hernández, musique et littérature*. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 1998.

HERNÁNDEZ, Felisberto, “Diario de un sinvergüenza”, en *Obras Completas*, tomo III, Edición, prólogo y notas de José Pedro Díaz, Montevideo: Arca, 1988, pp. 185-209.

----- “Tierras de la memoria”, en *Obras Completas*, tomo III, Montevideo: Arca, 1988.

----- “El caballo perdido”, en *Obras Completas*, tomo II, Montevideo: Arca, 1983.

MIGNOLO, Walter, “La instancia del yo en *Las dos historias*”, en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Avila, 1977, pp. 171-185.

PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos: figuras del autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

----- “De la improbabilidad del yo: specularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, en Norah Giraldi (ed.) *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández*, Río de la Plata, N° 19, 1998, pp. 107-117.

REYES, Reina y Ricardo PALLARÉS, *¿Otro Felisberto?*, Montevideo: Casa del Autor Nacional, 1983.

ROCCA, Pablo, “Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes)”, en *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Vol. 19, julio-diciembre 2000, pp. 83-98.

SAER, Juan José, “Tierras de la memoria”, en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Avila, 1977, pp. 309-335.

YURKIEVICH, Saúl, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Avila, 1977.