Artículo de reflexión

FORMAS APELATIVAS Y FRAGMENTACIÓN DEL YO EN ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS HISPANOAMERICANAS
APPELLATIVE FORMS AND FRAGMENTATION OF THE SELF IN HISPANIC AMERICAN AUTOBIOGRAPHICAL WRITING

Eliezer Cuesta Gómez, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6468-5171
Universidad Autónoma del Estado de Morelos: Cuernavaca, México

RESUMEN
Este artículo examina cómo disposiciones textuales, paratextuales y editoriales orientan lecturas autobiográficas de obras hispanoamericanas de los siglos XX y XXI. Su objetivo es describir las operaciones que relacionan la atribución autoral con una presencia distribuida entre voces, materiales y momentos de lectura. Se propone una reflexión comparativa sobre casos de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Julio Torri, Reinaldo Arenas, Roberto Bolaño y Cristina Rivera Garza, en diálogo con la crítica de las escrituras del yo y la teoría de la recepción. El análisis distingue firma y soporte, montaje literario-editorial del volumen, dataciones, desplazamientos de autoría y montaje documental. La comparación permite sostener que estas disposiciones orientan relaciones de atribución y refiguración sin garantizar la identidad entre autor, narrador y personaje. La fragmentación del yo se entiende como una distribución histórica y textual, cuya interpretación depende de las mediaciones editoriales y de las posibilidades de lectura.
PALABRAS CLAVE: Autobiografía, crítica literaria, literatura latinoamericana, teoría de la recepción

ABSTRACT
This article examines how textual, paratextual, and editorial arrangements guide autobiographical readings of twentieth- and twenty-first-century Hispanic American works. It aims to describe the operations connecting authorship attribution with a presence distributed across voices, materials, and moments of reading. It offers a comparative reflection on works by Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Julio Torri, Reinaldo Arenas, Roberto Bolaño, and Cristina Rivera Garza, in dialogue with scholarship on life writing and reception theory. The analysis distinguishes signatures and publication media, literary and editorial assemblage, dates, shifts in authorship, and documentary assemblage. The comparison suggests that these arrangements guide attribution and retrospective interpretation without guaranteeing identity between author, narrator, and character. Fragmentation of the self is understood as a historical and textual distribution whose interpretation depends on editorial mediation and possibilities of reading.
KEYWORDS: *Autobiography, literary criticism, Latin American literature, reception theory*

Recibido: 15 octubre de 2026
Aceptado: 26 de octubre de 2026

INTRODUCCIÓN

En la ficción literaria, ¿qué cambia cuando al final de un relato aparecen una ciudad, una fecha o una firma? ¿Qué ocurre cuando el nombre inscrito en la cubierta reaparece dentro de la historia, como personaje, o cuando el orden del libro aproxima a la figura de su autor instancias narrativas inicialmente distintas? La trama permanece intacta. No obstante, el libro ya no es exactamente el mismo. Esas marcas periféricas orientan al lector a relacionar la escena, el capítulo y la totalidad del texto ficticio con una trayectoria histórica, y a repensar quién habla, quién organiza y quién responde por lo escrito. Al evocar los ensayos iniciáticos de la estética de la recepción de Wolfgang

Iser, en especial “La estructura apelativa de los textos” (1989, pp. 133-148), a estas disposiciones textuales, paratextuales y editoriales las designo como “formas apelativas”, las cuales no revelan al autor ni constituyen una identidad en sí, sino que orientan al lector a buscarlo y refigurar su presencia antes, durante o después de la asimilación del relato.

Asimismo, en este artículo, el término “fragmentación del yo” no alude a una fractura psicológica previa a la obra ni a una discontinuidad formal interior o transtextual. Propongo entenderla como la distribución de una posible figura autoral entre materiales, instancias y momentos de lectura que no coinciden por completo, pero generan una idea de su autor. En este sentido, en el plano genético-editorial, borradores, versiones y reediciones producen figuraciones diferentes. En el plano enunciativo, la ficción distribuye la atribución entre personajes y otras instancias narrativas, y puede hacer de esa distribución un recurso de autofiguración o autoconocimiento. En el material-discursivo, el libro monta o simula cartas, notas, archivos y documentos. A estos planos se les suma la dimensión receptiva de los distintos lectores, con acceso desigual a los umbrales o al archivo, quienes pueden configurar presencias autorales también distintas. Estas modalidades de la obra pueden superponerse y no recomponen un yo originario o esencialista, al contrario, orientan la construcción provisional de una identidad textual.

El objetivo de este artículo es describir cómo ciertas disposiciones textuales, paratextuales y editoriales orientan una lectura autobiográfica de obras que no responden de manera uniforme y unívoca al pacto de identidad entre autor, narrador y personaje, sino que presentan una estructura apelativa, o más bien, provocativa y orientadora de prácticas de lectura. La pregunta que encamina a este estudio es: ¿qué relación debe construir el lector para que una marca de atribución se vuelva significativa? El aporte propuesto consiste en comparar esas operaciones sin reducir la heterogeneidad del corpus a una definición genérica única y cerrada.

METODOLOGÍA

En este artículo de reflexión, propongo una lectura comparativa de seis casos hispanoamericanos, ordenados del siglo XX al XXI. Su punto de partida es la experimentación con lenguaje y soportes en el horizonte de las vanguardias, que coexisten con otras tendencias y no monopolizan su época (Videla de Rivero, 2011, p. 22). La transformación de las ciudades y la circulación de impresos abre nuevas relaciones entre subjetividad, escritura y público (Pizarro, 1991, pp. 23-32). Arlt, Hernández y Torri exploran, respectivamente, la serialidad, la memoria y la reunión de formas breves, sin pertenecer a un mismo programa estético. La presentación fragmentaria del yo permite indagar procesos de autofiguración y autoconocimiento, en lugar de reducirlos al narcisismo. Los casos posteriores amplían el contraste sin presuponer una influencia directa de aquellas vanguardias. La selección es intencional y responde a la diversidad de los dispositivos de atribución que permiten examinar. Así, observo la firma y el soporte de las publicaciones periódicas en Arlt; la memoria y la historia editorial en Hernández; el montaje literario-editorial del volumen en Torri; las dataciones y la edición simulada en Arenas; el desplazamiento paratextual de la autoría en Bolaño, y el montaje documental en Rivera Garza. El corpus no representa estadísticamente las escrituras autobiográficas de Hispanoamérica ni establece una sucesión exhaustiva de sus transformaciones. Es una muestra heterogénea de distintas aproximaciones que planteo como umbral a una investigación más amplia en el futuro inmediato.

La unidad de análisis es la relación entre una disposición reconocible en la obra y la operación de lectura que esa disposición permite proponer. Para cada caso distingo la ubicación de la marca, la instancia a la que puede atribuirse, el material con el que solicita relacionarse y la modificación que introduce en la interpretación del conjunto. Este proceder articula la atención a la materialidad editorial con el análisis de la enunciación y con el marco de la recepción. Además, permite comparar recursos de diferente escala: una fecha ocupa un lugar puntual, mientras la secuencia de un volumen compromete su organización completa y provoca refiguraciones distintas. Por refiguración entiendo, con Ricoeur, el tercer momento de la *mímesis*: la intersección entre el

mundo configurado por el texto y el mundo del lector, cuya experiencia temporal puede modificarse durante la lectura (2004, p. 140). No designa una segunda edición ni la recomposición de un yo intacto. En esta propuesta, permite describir cómo el lector relaciona fragmentos y atribuciones desde su propio horizonte, sin confundir la configuración de la obra con su actualización (Ricoeur, 2004, pp. 147-148).

El argumento se desarrolla en tres momentos. Primero, delimito las nociones de forma apelativa y fragmentación del yo en diálogo con la crítica de las escrituras autobiográficas. Después, examino los casos en orden de aparición histórica, conservando las diferencias entre sus soportes y situaciones de enunciación. Finalmente, comparo los alcances de la atribución y sus límites. En los casos apoyados en Molloy, Saítta, Monteleone y Tornero, distingo la interpretación crítica que retomo de la relación comparativa que aquí propongo.

Este estudio describe posibilidades de lectura fundamentadas en las disposiciones del corpus; no recoge respuestas de lectores empíricos. Por ello, cuando afirmo que una marca orienta, solicita o permite una refiguración, no postulo que en todos los lectores se produzca el mismo efecto. Tampoco atribuyo automáticamente una intención al escritor, ya que un umbral puede proceder de una edición posterior (Genette, 2001, pp. 7-18, 344). Las versiones anteriores pueden, a su vez, ser tratadas como materiales de archivo; es decir, su selección y organización preceden a la consulta (Ricoeur, 2003, p. 218). La actualización de una obra en otra edición y su puesta en archivo son operaciones relacionadas, pero no idénticas. La fuerza de la comparación depende de mostrar la relación que hace posible cada dispositivo y de reconocer las condiciones que podrían impedirla.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

LA ATRIBUCIÓN AUTORAL COMO PROBLEMA DE LECTURA

En la introducción a *Acto de presencia*, Sylvia Molloy afirmaba que la autobiografía era “una manera de leer tanto como una manera de escribir” (Molloy, 2001, p. 12), y añadía que, aunque siempre hubo autobiografías en Hispanoamérica, estas no siempre fueron “leídas autobiográficamente” (Molloy, 2001, p. 12). Estas formulaciones, junto con los análisis y métodos aplicados a los escritores hispanoamericanos que estudió, desplazaron el problema desde la existencia de un género previamente reconocible hacia sus condiciones históricas de legibilidad. Ya no bastaba con preguntar qué textos son autobiográficos. Era necesario observar mediante qué convenciones, mediaciones y relaciones un texto llega a leerse como tal en “clave autobiográfica”. El libro de Molloy compone una constelación histórica de esas mediaciones. Así, en el manuscrito decimonónico de Juan Francisco Manzano coteja correcciones, cartas, traducción y edición para mostrar cómo la supresión del nombre y el reordenamiento producen al “esclavo cubano” reconocible por el público abolicionista (Molloy, 2001, pp. 52-77). En *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos, confronta el título, el prólogo y el primer recuerdo con la edición expurgada de 1958: el intento de fabricar retrospectivamente un yo penitente deja visibles las cicatrices de sus cortes (Molloy, 2001, pp. 247-276). En la *Autobiografía* póstuma de Victoria Ocampo, publicada entre 1979 y 1984, relaciona escenas de lectura con cartas, poemas anónimos, retratos, cubiertas y dedicatorias, y argumenta que la autora se configura al apropiarse de voces heredadas y al actuar ante distintos públicos (Molloy, 2001, pp. 78-106).

La operación recurrente de Sylvia Molloy no consiste en verificar los hechos narrados como verdaderos, sino en interpretar las diferencias entre actos de escritura, edición y lectura. Es decir, al localizar una escena o autobiografema, reconstruye el contexto y los destinatarios de la enunciación, compara versiones y géneros, y abre el libro hacia su historia material y su recepción.

Esta periferia no restituye un yo completo, sino que permite observar qué autofiguración produce cada mediación.

En la introducción a *Escrituras autobiográficas latinoamericanas* (2023), Humberto Guerra y Angélica Tornero señalan que el campo de la autobiografía alcanza incluso la "lectura en clave del 'yo'" de textos presentados como ficciones, en los que la enunciación permite percibir una autorrepresentación tangencial u oblicua. La operación crítica deja de extraer información biográfica y pasa a describir cómo el texto dispone una posición desde la cual puede atribuirse una presencia autoral. Los autores distinguen así el uso de diarios, epistolarios y memorias como textos ancilares de una lectura que los reconoce como construcciones literarias autónomas (Guerra & Tornero, 2023, pp. 9-10).

Los estudios reunidos en ese volumen y en *Autobiografía, marginación y subjetividad* (Guerra, 2025) aplican ese desplazamiento a corpus y situaciones diversos. Según cada caso, cotejan versiones y soportes, reconstruyen condiciones de enunciación, examinan las relaciones entre nombres, firmas y autoridad, y describen autofiguraciones atravesadas por el género, la sexualidad y distintas posiciones de marginación. En conjunto, muestran que la atribución no es neutral: depende de las condiciones históricas que permiten firmar, publicar y ser reconocido como sujeto (Guerra, 2025, pp. 36-39).

DE LA MARCA A LA OPERACIÓN APELATIVA

Tomaré como punto de partida una práctica recurrente en los textos literarios: la ciudad y la fecha de composición colocadas después del cierre de una ficción. Por su posición, la datación puede funcionar como una forma de firma y anclaje histórico-empírico: atribuye el acto de escritura a un lugar y a un momento, y orienta a relacionarlos con la trayectoria del autor sin convertir por ello el relato en autobiografía. En *El pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune situó la identidad autobiográfica en la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje (Lejeune, 1994, pp. 61-66). En una ficción, esa identidad no queda establecida. Sin embargo, la franja nominal de la cubierta ofrece un primer horizonte de atribución al que puede remitirse la fecha final. La datación no certifica una identidad, sino que abre la posibilidad de leerla.

La noción de acto propuesta por Elizabeth Bruss permite desplazar el problema desde la clasificación genérica hacia la operación realizada por esa fecha. En "Actos literarios", Bruss parte de que "la forma y la función no son isomórficas" (Bruss, 1991, p. 62), es decir, una misma estructura puede cumplir funciones distintas y una función realizarse mediante más de una forma. Por ello, "el género distingue, no tanto el estilo o construcción de un texto, sino más bien cómo deberíamos esperar 'tomar' aquel estilo o modo de construcción: qué fuerza debería tener para nosotros" (Bruss, 1991, p. 64). La pregunta ya no sería si el texto es o no autobiográfico, sino qué hace la fecha cuando aparece al término de una ficción y bajo qué convenciones históricas puede interpretarse como referencia a la vida del autor. De modo especialmente significativo para este artículo, Bruss observa que "la portada o el modo de publicación por sí mismos pueden ser suficientes para sugerir su fuerza elocucionaria" (Bruss, 1991, pp. 66-67). Una fecha al final de la diégesis puede cumplir una operación análoga: orienta a reconsiderar lo narrado a la luz de una situación exterior. Su valor autobiográfico no le es inherente, sino que depende del contexto pragmático en que la obra circula y de las relaciones que su lectura permite establecer.

La noción de espacio biográfico propuesta por Leonor Arfuch amplía esa relación más allá del pacto autobiográfico estricto. Arfuch la concibe como un "horizonte analítico para dar cuenta de la multiplicidad, lugar de confluencia y de circulación, de parecidos de familia, vecindades y diferencias" (Arfuch, 2002, p. 22). En ese horizonte, la fecha relaciona la ficción con otros discursos sobre el escritor sin cancelar su condición ficcional. Lo autobiográfico aparece, así, como un efecto relacional: la figura del autor no se encuentra íntegramente en una instancia narrativa, más bien circula entre indicios y discursos heterogéneos.

La teoría de la recepción de Wolfgang Iser ofrece el andamiaje para describir cómo estas marcas intervienen en la refiguración de lo leído. Desde ese marco, la afirmación de Molloy sobre leer y escribir puede ponerse en diálogo con los polos de Iser, sin tratarlos como equivalencias exactas. Para Iser, "la obra literaria posee dos polos": el artístico designa el texto creado por el autor y el estético, su concreción por el lector (Iser, 1987, p. 44). El polo artístico no es, entonces, el acto biográfico de escribir, sino la configuración textual que ofrece perspectivas, interrupciones y conexiones posibles. El polo estético se realiza cuando esas disposiciones son actualizadas. Entre una instancia ficcional, el nombre de la cubierta, una fecha y la trayectoria del escritor queda una capacidad de conexión no formulada por completo, la cual constituye un vacío que permite la participación del lector.

Debo destacar que el lector implícito de Iser no es una persona empírica prevista de antemano, sino el conjunto de orientaciones y perspectivas que el texto dispone para que alguien asuma una posición de lectura, es decir, índices que orientan su lectura (Iser, 1987). Desde este marco, las formas apelativas orientan esa posición hacia tres operaciones: atribuir una presencia, relacionar zonas heterogéneas y refigurar retrospectivamente el relato, sin imponer una identificación definitiva. Un lector empírico puede ejecutar, modificar o rechazar esa invitación, pues la obra solo establece sus condiciones.

En consecuencia, la fragmentación del yo aparece como el efecto estético e histórico de esas relaciones: ninguna marca ni instancia contiene por sí sola la identidad, pero su articulación puede configurar una presencia autoral provisional. No se trata de recuperar un origen indiviso, sino de observar qué figura produce cada lectura.

Para precisar el alcance del término de fragmentación del yo, conviene distinguir la marca de la operación. La marca es identificable en un nombre, una datación, una nota o una secuencia. La forma apelativa designa la disposición por la que esa marca invita a establecer una relación todavía incompleta. Una firma puede atribuir responsabilidad sin solicitar una lectura autobiográfica, mientras que una fecha puede indicar únicamente el cierre de la composición. Solo cuando su ubicación y su articulación con otros elementos modifican la atribución o la lectura del conjunto resulta pertinente describir su función apelativa. Esta distinción evita convertir todos los paratextos en indicios autobiográficos equivalentes.

Las fechas y la posible inclusión del lugar constituyen un cronotopo de la elaboración del texto. Cuando no se trata de una relación contextual con el mundo ficcional que ha sido narrado, son tomadas como un vínculo o un ancla hacia el exterior de esa ficcionalidad. Las dataciones aquí examinadas son las incluidas al final de los relatos, por lo general alineadas al margen derecho. Estas constituyen marcas temporales y, cuando mencionan un lugar, espaciales, situadas en una periferia próxima al relato. Conviene distinguirlas de la fecha de publicación consignada en la página legal: mientras esta pertenece a la identificación editorial de la obra, aquellas proponen una relación con su elaboración.

También es necesario separar la temporalidad de los acontecimientos narrados de la temporalidad de la escritura. Una fecha incluida dentro de una carta ficcional puede organizar la sucesión de la historia; situada al final del relato, puede sugerir otro vínculo entre lo narrado y su elaboración. Este segundo vínculo no demuestra que la composición ocurriera efectivamente en la fecha declarada. Su interés reside en que ofrece al lector un punto desde el cual volver sobre la historia. La diferencia entre ambos usos es funcional y exige examinar su posición en cada obra.

La indeterminación tampoco equivale a una licencia para identificar cualquier personaje con su autor. La atribución necesita apoyos localizables y una explicación de los pasos que la sostienen. Si el vínculo se construye únicamente a partir de semejanzas biográficas que la obra no activa, el análisis debe reconocer el cambio de procedimiento. En cambio, cuando una nota preliminar, un nombre repetido o la organización del volumen hacen relevante ese vínculo, la lectura puede describirlo sin resolverlo como identidad literal. La ambigüedad deja entonces de ser un obstáculo para el análisis y se convierte en una relación cuya configuración es posible examinar.

En este sentido, los ejemplos que analizo a continuación se ordenan por su aparición histórica: las *Aguafuertes* de Roberto Arlt desde 1928, el ciclo de la memoria de Felisberto Hernández iniciado en 1942, *Tres libros* de Julio Torri en 1964, *Viaje a La Habana* de Reinaldo Arenas en 1990, *Estrella distante* de Roberto Bolaño en 1996 y *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza en 2021. Con este orden de presentación no propongo una evolución lineal del género ni de la práctica de escritura, sino una constelación: soportes, umbrales y montajes editoriales distintos reactivan, en cada momento, el problema de atribuir una presencia. Lo particular de estas obras es que, aunque no sean "declaradas" escrituras del yo, han sido leídas por la crítica acompañadas de una posible presencia autoral.

FIRMA Y SOPORTE EN ROBERTO ARLT

El recorrido comienza en 1928 con las "Aguafuertes" que Roberto Arlt publica en el diario ilustrado *El Mundo*. En su soporte inicial, cada columna compite con el predominio de la imagen, observa escenas y tipos urbanos, y se dirige a un público cotidiano. En los primeros días, la atribución se desplaza de las iniciales "R. A." al nombre "Roberto Arlt", y del "nosotros" o "el cronista" a una primera persona que asume sus opiniones (Saítta, 2000, p. 56). La firma no se limita a identificar un texto ya constituido: hace de la columna un espacio público de enunciación y organiza una comunidad de lectores que puede responderle.

El cambio de soporte vuelve a configurar esa presencia. *Aguafuertes porteñas* (1933) y *Aguafuertes españolas* (1936) extraen piezas de la serie periodística y las convierten en libros. Las ediciones póstumas vuelven a seleccionarlas, ordenarlas y titularlas. El paso de la columna al volumen no reúne una identidad que permanecía intacta, más bien cada selección produce un trayecto distinto del cronista. En Arlt, la forma apelativa es la conjunción de firma, serialidad y montaje editorial, pues hace legible una presencia que cambia con el dispositivo que la presenta.

Establecer una diferencia inicial entre la columna y el libro permite precisar qué pertenece a la escritura y qué introduce su reorganización a manera de montaje. Un caso concreto aparece en "Yo no tengo la culpa", en donde el cronista reproduce las cartas de lectores que dudan de que él sea Roberto Arlt y pregunta por la posibilidad de adoptar un seudónimo. La frase "se supone que yo no soy Roberto Arlt" (Arlt, 1950, p. 17) hace de la atribución un asunto del propio relato, sin resolverlo únicamente mediante la firma. El lector no encuentra solo una voz que observa la ciudad, sino una que también responde a las imágenes de sí misma que otros le devuelven o atribuyen.

El cotejo editorial permite observar una segunda operación. "Yo no tengo la culpa" abre la selección de 1933; en la edición de Futuro de 1950 lo anteceden "Los chicos que nacieron viejos", "Taller de compostura de muñecas" y "Molinos de viento en Flores". En esta última entrada, la observación de tipos urbanos, oficios y recuerdos precede a la pregunta por el nombre. La firma continúa atribuyendo las piezas a una identidad autoral, pero la escala y el recorrido de la atribución cambian. No se trata de demostrar una intención autobiográfica uniforme en las ediciones: el orden hace que la misma interpelación nominal llegue a un lector que ya ha retenido otros rasgos del cronista.

MEMORIA Y EDICIÓN EN FELISBERTO HERNÁNDEZ

El segundo ejemplo corresponde al ciclo de la memoria de Felisberto Hernández: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y los fragmentos de *Tierras de la memoria* publicados desde 1944, cuya versión íntegra apareció póstumamente en 1965. En *El caballo perdido,* el yo infantil, el adulto que recuerda y la instancia que corrige la evocación no coinciden, y, además, la memoria produce lo que Jorge Monteleone llama una "identidad conjetural" (Monteleone, 2015, p. 34).

La historia y el montaje editoriales de los textos de Hernández intensifican esa relación entre las obras. La edición de Siglo XXI de las *Obras completas* antepone a *Por los tiempos de Clemente Colling* la carta de Jules Supervielle de 1942, que reconoce en Hernández una originalidad lírica. La edición de El Cuenco de Plata reúne los tres relatos bajo el título "Los libros de la memoria" en su *Narrativa completa* (Hernández, 2009, vol. 1, p. 137; 2015, pp. 167-280). Como índice, la carta propone leer el primero desde una sanción autoral externa, mientras que el título colectivo solicita reconstruir retrospectivamente un ciclo, por fuerza históricamente concluido, que no apareció como un solo libro. También *Tierras de la memoria* lleva esa mediación en su materialidad: circuló primero por fragmentos en *El Plata*, *Papeles de Buenos Aires* y *Contrapunto*, y solo dos décadas después adquirió una forma integral. La inconclusión, la publicación póstuma y las nuevas agrupaciones vuelven visible que el "ciclo autobiográfico", de carácter eminentemente circular y cerrado, es también una construcción de la crítica y de la edición, aunque no absoluta.

En este caso conviene separar dos distribuciones del yo que pueden coincidir sin ser idénticas. Dentro del relato, la distancia entre quien vivió y quien recuerda impide considerar la memoria como restitución transparente o verdadera. Entre ediciones, la carta antepuesta o el título colectivo modifican la entrada a esa evocación. Una intervención editorial no produce por sí sola la escisión enunciativa, pero puede destacarla, clasificarla o hacerla dialogar con otros relatos, como ocurre con la edición de Siglo XXI. La forma apelativa actúa, por tanto, sobre una memoria ya elaborada literariamente. Al describir un ciclo es necesario atribuir a cada instancia su operación: el escritor compone los relatos; la edición los reúne o enmarca; la crítica propone relaciones entre ellos, y la lectura actualiza o discute esas relaciones. Confundir estas intervenciones convertiría una configuración histórica en una unidad que parecería existir desde el origen. Esta diferencia entre organización de la obra y lectura del conjunto permite el contraste con la poiesis y el organon que Madrigal estudia en *Tres libros* (2011, pp. 223, 248).

La escena de la botella rota en *Por los tiempos de Clemente Colling* permite examinar esta distribución desde el interior del relato. El niño recoge los pedazos de una botella de vino y los lleva a casa, pero el adulto que recuerda todavía no puede explicar para qué los guardó. La breve intervención "todavía lo es" prolonga hasta el presente de la escritura la dificultad de comprender aquella acción (Hernández, 2009, vol. 1, p. 144). Ese gesto se puede relacionar con la reunión de fragmentos del recuerdo. La analogía no convierte la escena en un programa declarado por el escritor: permite observar que reunir y mostrar las partes no equivale a restituir un objeto intacto ni a alcanzar una explicación definitiva de sí mismo.

El caballo perdido vuelve explícito el procedimiento cuando interrumpe la evocación de las clases de piano: "Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración" (Hernández, 2009, vol. 2, p. 28). El yo que venía contando su infancia se vuelve hacia el trabajo de recordar y escribir; después reconoce a su "socio", otra instancia que interviene en los recuerdos (pp. 30-35). La lectura debe relacionar el niño evocado, el adulto que escribe y quien altera lo escrito. Estos desplazamientos sostienen la fragmentación enunciativa; la carta de Supervielle y la agrupación editorial orientan, desde otros lugares, la atribución de ese procedimiento a una obra y a su autor; en tanto que la lectura completa del ciclo autobiográfico propone reconstruir una identidad entre sus tres relatos, sin que estos se declaren autobiográficos de manera unívoca.

EL MONTAJE DEL VOLUMEN EN JULIO TORRI

Publicado en 1964, *Tres libros* de Julio Torri (1996) plantea un montaje literario-editorial que abarca la totalidad del volumen. Reúne sesenta y cinco unidades entre *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos* y "*Prosas dispersas*". Los dos primeros componentes habían circulado como libros autónomos. El tercero solo adquiere esa condición dentro del nuevo conjunto. El título general, los títulos interiores y el índice anuncian la reunión, pero no explican qué convierte cuentos, poemas en prosa, ensayos, aforismos, reseñas y semblanzas en una unidad. *Tres libros* funciona como una

antología de antologías y abre un lugar de indeterminación estructural que orienta al lector a relacionar sus componentes.

La secuencia dirige tres operaciones: retención de las piezas anteriores, concentración de formas críticas hacia "*Prosas dispersas*" y refiguración retrospectiva del conjunto. La presencia autoral no aumenta de manera lineal ni se confunde con una sola instancia narrativa. Se vuelve más perceptible cuando las reseñas, los aforismos y las semblanzas reducen la distancia respecto del Torri intelectual. Sometidas a esa secuencia, incluso piezas como "A Circe" se integran a un principio común de selección sin convertirse en confesión. Aquí la forma apelativa no es una marca puntual, sino la disposición entera del libro: orienta una lectura en clave autobiográfica sin clasificar genéricamente el volumen como autobiografía.

"A Circe", situado al comienzo de *Ensayos y poemas*, permite observar el movimiento. Leído de manera aislada, el microtexto puede actualizarse como poema en prosa, cuento breve o pastiche homérico; la voz que se dirige a Circe no tiene por qué atribuirse a Julio Torri. Sin embargo, al avanzar por "Del epígrafe", "El ensayo corto", "Almanaque de las horas" y las agrupaciones reflexivas de "*Prosas dispersas*", el lector retiene procedimientos, vuelve mentalmente sobre las piezas anteriores y les atribuye un principio común de selección. La secuencia no convierte "A Circe" en confesión, pero incorpora su voz a un montaje literario-editorial cuya organización hace perceptible una presencia autoral.

Por ejemplo, ¿qué ocurre cuando las pautas para leer los textos están incluidas en el libro que los contiene? "Del epígrafe" ofrece una entrada concreta. Allí se afirma que el epígrafe "se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna" y que expresa "relaciones sutiles de las cosas" (Torri, 1996, p. 12). Este texto ofrece una pauta que puede desplazarse hacia las otras composiciones. La relación no exige identificar una voz oculta detrás de todas ellas: exige volver sobre los epígrafes que ya se leyeron y examinar los que siguen desde una propuesta que el propio volumen acaba de formular. El ensayo modifica así una expectativa de lectura sin resolver por anticipado cada relación.

Otra escala de esta operación se vuelve visible en la organización interior del volumen: "Almanaque de las horas" reúne treinta y cuatro microtextos dentro de la sección *De fusilamientos* (Torri, 1996, pp. 82-91). Una unidad delimitada por un intertítulo contiene, a su vez, una selección de fragmentos. En *Prosas dispersas*, "Muecas y sonrisas", "Labios que hoy besamos" y "Meditaciones críticas" reiteran el gesto de reunir. El lector puede reconocer una disposición que se repite entre el volumen, sus libros y sus agrupaciones interiores. Es esta recurrencia material, además de la primera persona o de los temas literarios, la que permite atribuir una intervención organizadora en el montaje. La conformación del todo se hace perceptible mediante las partes que reproducen su procedimiento.

El resultado obliga a distinguir autoría, narración y organización de *Tres libros*. En este sentido, la instancia común no pertenece a ninguna diégesis particular de los relatos que conforman el volumen: el lector la reconstruye al relacionar títulos, posiciones, textos programáticos y la concentración final de formas críticas. La autoría aparece como un efecto retrospectivo del todo sobre las partes.

La presencia reconstruida continúa siendo ambivalente y discontinua. Cada fragmento conserva la posibilidad de circular y ser leído fuera del volumen; cada nueva antología puede clasificarlo de otra manera. La unidad de *Tres libros* no cancela esa autonomía, sino que la recontextualiza. En este caso, la forma apelativa no se reduce a una marca localizada en la periferia: es la conformación entera del libro, el montaje editorial y literario que orienta una lectura retrospectiva sin clausurarla. *Tres libros* no se clasifica sin más como escritura del yo, más bien, genera las condiciones para que una lectura en clave autobiográfica llegue a ocurrir.

DATACIONES Y EXILIO EN REINALDO ARENAS

El siguiente punto corresponde a *Viaje a La Habana* (1990) de Reinaldo Arenas. El subtítulo "Novela en tres viajes" reúne "Que trine Eva", "Mona" y "*Viaje a La Habana*", relatos autónomos que no comparten una continuidad diegética. Las dataciones colocadas después de cada cierre construyen, sin embargo, otro trayecto, el de una suerte de cronología de la escritura: "La Habana, 1971" (Arenas, 1990, p. 66), "Miami Beach, octubre de 1986" (Arenas, 1990, p. 107) y, para el tercero, "Nueva York, octubre-noviembre, 1983" y "Nueva York, septiembre-noviembre, 1987" (Arenas, 1990, p. 181). Su orden no es estrictamente lineal, pues el último viaje comienza antes que el segundo y concluye cronotópicamente después. Más que certificar la verdad de las historias, las fechas registran escritura, desplazamiento y revisión, y proyectan las tres ficciones hacia el itinerario histórico del exilio.

La datación funciona como forma apelativa porque solicita esa relación sin determinar sus límites. El lector puede actualizar el volumen como un sumario de escritura y destierro sin convertir a cada personaje en una representación directa de Arenas. La ficticia "Nota de los editores" de "Mona" introduce, además, a un personaje llamado Reinaldo Arenas y distribuye la atribución entre dataciones, personaje e instancia editorial (Arenas, 1990, pp. 75-76). Frente a la concentración retrospectiva de *Tres libros*, Arenas realiza el movimiento inverso: la periferia dispersa el libro hacia una trayectoria exterior que tampoco recompone un yo por entero.

Las dos dataciones del tercer viaje vuelven especialmente productiva la distinción entre historia narrada y elaboración del texto. Permiten leer una duración y una reanudación allí donde una sola fecha podría sugerir una composición cerrada. En cambio, dentro de la diégesis, Ismael llega a La Habana el 23 de diciembre de 1994 (Arenas, 1990, p. 139): una fecha posterior a las dataciones de escritura y a la publicación del libro. Una cifra ordena el acontecimiento ficcional, mientras que las otras sitúan la elaboración que el volumen declara. Confundir ambas temporalidades convertiría en comprobación biográfica lo que el texto mantiene en planos distintos.

Este contraste prolonga un estudio previo del anclaje paratextual en Arenas (Cuesta Gómez, 2025, pp. 91-95) y lo sitúa aquí junto a otros procedimientos de atribución. En "Mona", la "Nota de los editores" introduce a Reinaldo Arenas como personaje que habría rechazado publicar el testimonio de Daniel Sakuntala (Arenas, 1990, pp. 75-76). La coincidencia del nombre no permite otorgar a esa nota simulada el estatuto de un documento editorial empírico. Las dataciones abren una relación con la trayectoria exterior, mientras la nota introduce ese referente dentro de una ficción que modifica su papel. La figura autoral queda distribuida entre posiciones que el lector puede relacionar sin hacerlas coincidir por completo.

DESPLAZAMIENTO DE LA AUTORÍA EN ROBERTO BOLAÑO

Seis años después, *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño convierte la atribución anterior en una renuncia ficticia. La cubierta adjudica la novela a Bolaño, mientras la nota preliminar afirma que la historia fue contada por Arturo B. y compuesta por ambos durante un encierro en Blanes. La instancia enunciativa reduce su propia tarea a preparar bebidas, consultar libros y discutir algunos párrafos (Bolaño, 2013, p. 11). Además, la nota establece un *continuum* con una obra anterior, *La literatura nazi en América* (Bolaño, 2010), publicada originalmente en 1996 y construida como el montaje de una antología ficticia y como una yuxtaposición de apreciaciones críticas. Un lector informado conoce la existencia y la autoría de esa obra, pero el paratexto de *Estrella distante* la recupera para refigurar la diégesis del relato que comienza. El nombre de la cubierta reaparece por inferencia en una instancia que cede autoridad a su personaje. La disposición orienta al lector a repensar quién recuerda, quién escribe y quién responde por "la novela que ahora tiene ante sí". La presencia autoral se vuelve perceptible precisamente mediante su desplazamiento.

La nota preliminar permite observar que la autoridad puede distribuirse sin desaparecer. Su primera declaración, "mi novela *Literatura nazi en América*", enlaza la voz del umbral con una obra atribuida al nombre de la cubierta. Sin embargo, esa misma voz declara que la historia proviene de Arturo B. y que ambos compusieron el nuevo texto. La mención del "fantasma cada día más vivo de Pierre Menard" vuelve todavía más problemática la atribución (Bolaño, 2013, p. 11): la escena de trabajo remite a otra figura literaria asociada con la reescritura y la autoría. El umbral no aporta una historia transparente de la composición; invita a repensar la relación entre quien cuenta, quien colabora y quien aparece como autor del libro.

El análisis de esta nota prolonga, con otro alcance comparativo, una investigación previa sobre *Estrella distante* (Cuesta Gómez, 2023, pp. 201-202). La identificación de Arturo B. con Arturo Belano depende de relaciones que el lector establece con otras obras; no debe darse como un nombre completo declarado por esta novela. La referencia a una publicación anterior, en cambio, ofrece un apoyo explícito para la atribución. Distingo así el dato dispuesto en el umbral de la inferencia del lector, ya que ambos participan en la configuración de una presencia autoral, pero poseen diferente fuerza. La nota vuelve perceptible a quien organiza incluso cuando escenifica una cesión de su autoridad.

ARCHIVO Y RESPONSABILIDAD EN CRISTINA RIVERA GARZA

El recorrido alcanza el siglo XXI con *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza (2021). En "Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana*", Angélica Tornero considera poco productivo decidir si el libro es autobiografía, autoficción o novela autobiográfica: la identidad nominal aparece declarada desde el inicio mediante una solicitud oficial firmada por "Cristina Rivera Garza" (Tornero, 2023, p. 154).

En su obra, Rivera Garza reúne notas periodísticas, informes forenses, cartas y cuadernos de Liliana, mensajes del feminicida, testimonios y fotografías —incluida la imagen de la cubierta—, y los intersecta con reconstrucciones ficcionales (Tornero, 2023, pp. 154-155). La proliferación documental no borra a la autora bajo una textualidad anónima: selección, disposición y comentario conservan su huella. Como precisa Tornero, el orden de los documentos "implica ya interpretación" (Tornero, 2023, p. 160) y hace visible la responsabilidad autoral del montaje.

En este caso, el archivo entero se comporta como una constelación de formas apelativas. La fragmentación, visible en la yuxtaposición de materiales, no representa una identidad psicológicamente rota, sino una subjetividad distribuida entre memoria, testimonio, documento, lenguaje colectivo y lectura. La atribución ya no se dirige únicamente a reconstruir la figura de quien escribe: también individualiza a Liliana, recompone un expediente perdido y hace circular las palabras con las que puede reclamarse justicia. El memorial reúne así "documento y literatura, denuncia y justicia" (Tornero, 2023, p. 174).

La operación crítica se vuelve especialmente minuciosa cuando Tornero relaciona materiales heterogéneos. Lee el demostrativo "eso" en una carta como borramiento de la mujer nombrada; contrasta los corazones de una tarjeta con el "YO" en mayúsculas de su interior; confronta fechas, cartas y cuadernos con testimonios posteriores, y atiende a preguntas, silencios, titubeos y balbuceos como indicios de un lenguaje todavía insuficiente (Tornero, 2023, pp. 161-170). Ningún documento restituye por sí solo la verdad de Liliana. Su disposición solicita que el lector compare y complete lo narrado desde su propia situación histórica (Tornero, 2023, p. 162). Desde el marco de Ricoeur, propongo entender ese encuentro como una refiguración de la experiencia, mediada por el montaje documental (2004, pp. 140, 147-148). La lectura no restituye sin cambios la vida de Liliana ni absorbe su testimonio en la experiencia de quien lee.

La comparación con los casos anteriores exige aquí una precisión. El montaje documental no cumple la misma función que una nota editorial simulada: el estatuto de los materiales y la responsabilidad hacia las personas representadas forman parte del problema. La heterogeneidad no puede interpretarse como si toda distinción entre documento y ficción quedara suspendida. En

la lectura de Tornero, la disposición de voces y documentos es una interpretación que mantiene la huella de quien organiza y se transforma al relacionarse con los otros (2023, pp. 160-161). Desde mi propuesta, esta operación permite distinguir la distribución de una presencia autoral de la representación de Liliana: ambas se articulan, pero ninguna debe absorber la singularidad de la otra. La fragmentación describe así una relación entre voces y responsabilidades, cuya dimensión ética exige conservar quién habla y desde qué material.

La distribución de la presencia no equivale a la suspensión de toda responsabilidad. Foucault distingue el nombre de autor de un nombre propio cualquiera y lo relaciona con el funcionamiento y la clasificación de los discursos (1990, p. 23). En el corpus aquí comparado, la atribución del libro y el reconocimiento de las voces que lo integran deben examinarse conjuntamente, sobre todo cuando la escritura incorpora documentos de otras personas. Esta diferencia permite mantener la responsabilidad de la organización sin reducir todas las instancias enunciativas a una sola identidad.

COMPARACIÓN Y LÍMITES DE LA PROPUESTA

El contraste entre Torri y Arenas permite reconocer direcciones distintas de la refiguración. En *Tres libros*, el recorrido por las piezas hace perceptible una instancia común de selección; en *Viaje a La Habana*, las fechas proyectan las ficciones hacia lugares y momentos de elaboración. No se trata de movimientos excluyentes. El volumen de Arenas también reúne relatos y la secuencia de Torri remite a una trayectoria exterior de igual manera. Lo que cambia es el dispositivo que vuelve predominante cada relación. Esta diferencia evita proponer una misma fórmula explicativa para todas las obras; es decir, la presencia se atribuye mediante operaciones cuya escala y ubicación deben describirse.

La comparación también permite distinguir tres alcances de la atribución. El primero es nominal: localizar quién aparece como responsable de un texto. El segundo es organizativo: inferir una intervención en la selección y disposición de materiales. El tercero es autobiográfico: relacionar esa intervención con una trayectoria o una posición histórica. Estos alcances pueden articularse, pero uno no garantiza el siguiente. En Arlt, la firma cobra una función pública vinculada al soporte; en Felisberto, las ediciones modifican la legibilidad de un conjunto; en Torri, el montaje literario-editorial orienta una atribución retrospectiva; en Arenas y Bolaño, el umbral abre o desplaza la figura autoral; en Rivera Garza, el montaje relaciona esa figura con la memoria de otra persona.

El alcance de mi propuesta depende de sus límites. La lectura del corpus no demuestra una recepción uniforme ni autoriza a extender cada procedimiento a toda la producción de sus escritores, aunque la idea de una "obra de vida" remite a una larga tradición moderna de relaciones entre escritura y experiencia, de Rousseau y Goethe a la controversia entre Sainte-Beuve y Proust. Además, la identificación de una forma apelativa cambia cuando el lector dispone de otra edición o desconoce una referencia. La nota de Bolaño puede resultar significativa sin reconocer toda su relación con la obra anterior; el título colectivo de Felisberto puede orientar la lectura sin que se conozca su historia editorial. En esos casos la relación no desaparece necesariamente, pero su amplitud se transforma. El análisis debe diferenciar los apoyos que el objeto artístico-literario despliega de los saberes y las expectativas que introduce quien lo lee.

La fragmentación del yo se vuelve, desde esta comparación, un problema de articulación antes que un atributo homogéneo de las obras. Puede observarse en la separación de posiciones narrativas, en los momentos de escritura, en la circulación editorial o en la coexistencia de voces y documentos. No toda fragmentariedad formal, sin embargo, produce una lectura autobiográfica ni toda atribución implica fragmentación. Para sostener la relación entre ambas, es necesario, como lector, mostrar qué posiciones no coinciden y qué dispositivo invita a vincularlas. Esa exigencia permite conservar la diferencia histórica entre una columna periodística, un ciclo narrativo, una reunión de libros, una novela y un memorial documental.

CONCLUSIONES

El orden cronológico de presentación de la narrativa hispanoamericana —con ciertos sesgos reconocibles en lo que va de esta investigación— permite comparar expresiones literarias particulares y heterogéneas sin convertirlas en etapas de una evolución ni en momentos de una transformación común. Surgidas en contextos distintos, estas obras participan de una experimentación con las formas de montar y yuxtaponer discursos diversos dentro del objeto estético del libro. Por experimentación entiendo aquí la búsqueda de un modo de disponer marcas, estrategias e historias editoriales en la configuración pública de ese objeto. Estos procedimientos no exigen una competencia excepcional ni determinan una respuesta. Pueden, no obstante, provocar una interrupción del horizonte de expectativas, quebrar la continuidad diegética presupuesta y abrir un lugar de indeterminación desde el cual lo leído se refigura, incluso de manera mínima. En Arlt, las formas apelativas se manifiestan mediante la firma, la serialidad y el soporte; Felisberto y Torri las disponen mediante ciclos y configuraciones editoriales; Arenas y Bolaño mediante dataciones y desplazamientos de autoría, y Rivera Garza mediante el montaje ético y político del archivo.

La periferia no recompone un yo por completo, sino que revela su distribución entre nombres, fechas, firmas, instancias enunciativas, soportes y lecturas. Las formas apelativas organizan la ambigüedad autobiográfica sin clausurarla, y aportan una práctica de su lectura "en clave". Leer estos textos como escrituras del yo reconoce el trabajo relacional que vuelve provisionalmente legible una identidad.

En ese sentido, la fórmula del título —"formas apelativas y fragmentación del yo"— no propone una esencia común a estas obras. Designa una posibilidad de lectura: observar cómo ciertos textos hispanoamericanos de los siglos XX y XXI configuran una presencia autoral mientras la distribuyen entre formas, soportes e instancias. Leídos desde el presente, vuelven a relacionarse con sus condiciones pasadas y con nuestro propio horizonte histórico.

DECLARACIÓN DE CONFLICTOS DE INTERESES

El autor declara que no existen conflictos de intereses y que el estudio no recibió financiamiento.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DEL AUTOR Y AGRADECIMIENTOS

El artículo tiene un único autor, responsable de la conceptualización, la investigación, la metodología, la redacción del borrador original y la revisión y edición del texto.

DECLARACIÓN DE DISPONIBILIDAD DE DATOS

No se generaron datos empíricos propios. Los materiales utilizados para el análisis son obras publicadas y fuentes bibliográficas identificadas en el contenido del artículo y en las referencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arenas, R. (1990). *Viaje a La Habana*: Novela en tres viajes. Mondadori.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

Arlt, R. (1950). *Aguafuertes porteñas*. Futuro.

Cuesta Gómez, E. (2023). Roberto Bolaño en una *Estrella distante*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 52, 199-205. https://doi.org/10.5209/alhi.93675

Cuesta Gómez, E. (2025). El anclaje paratextual de las escrituras del yo en *Viaje a La Habana* de Reinaldo Arenas. *Literatura y Lingüística*, 52, 83-107. https://doi.org/10.29344/0717621X.52.3876

Bolaño, R. (2010). *La literatura nazi en América*. Anagrama.

Bolaño, R. (2013). *Estrella distante*. Anagrama.

Bruss, E. (1991). Actos literarios (E. Ribau Font & A. Ferrá Mir, Trads.). *Suplementos Anthropos, 29*, 62-78.

Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Universidad Autónoma de Tlaxcala; La Letra Editores.

Genette, G. (2001). *Umbrales* (S. Lage, Trad.). Siglo XXI.

Guerra, H. (2025). Introducción. Autobiografía, marginalidad y subjetividad: Descentrando el discurso autobiográfico. En H. Guerra (Coord.), *Autobiografía, marginación y subjetividad: La perspectiva gay y la perspectiva femenina* (pp. 11-42). Universidad Autónoma Metropolitana.

Guerra, H., & Tornero, A. (2023). Retos y alcances del análisis de las escrituras del yo: La autobiografía y formas afines. En H. Guerra de la Huerta, A. Tornero Salinas, H. Molano Nucamendi, & C. L. Gutiérrez Piña (Coords.), *Escrituras autobiográficas latinoamericanas: Procesos y actualidad* (pp. 9-24). Universidad Autónoma Metropolitana.

Hernández, F. (2009). *Obras completas* (Vols. 1-3). Siglo XXI.

Hernández, F. (2015). *Narrativa completa*. El Cuenco de Plata.

Iser, W. (1987). *El acto de leer*: Teoría del efecto estético (J. A. Gimbernat, Trad.; M. Barbeito, revisión). Taurus.

Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Visor.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (A. Torrent, Trad.). Megazul-Endymion.

Madrigal, E. (2011). *Del licántropo que aúlla con gran perfección: La poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Molloy, S. (2001). *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (J. E. Correa, Trad.). El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

Monteleone, J. (2015). El otro yo del pianista. En F. Hernández, *Narrativa completa* (pp. 7-63). El Cuenco de Plata.

Pizarro, A. (1991). América Latina: Vanguardia y modernidad periférica. *Hispamérica, 20*(59), 23-35. https://www.jstor.org/stable/20539572

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta.

Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico* (A. Neira, Trad.; Vol. 1). Siglo XXI.

Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Literatura Random House.

Saítta, S. (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos: Una biografía de Roberto Arlt*. Sudamericana.

Tornero, A. (2023). Experiencia y lenguaje en El invencible verano de Liliana. En H. Guerra de la Huerta, A. Tornero Salinas, H. Molano Nucamendi, & C. L. Gutiérrez Piña (Coords.), *Escrituras autobiográficas latinoamericanas: Procesos y actualidad* (pp. 143-176). Universidad Autónoma Metropolitana.

Torri, J. (1996). *Tres libros*. Fondo de Cultura Económica.

Videla de Rivero, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930*. Ediunc.