



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Escritura de la carencia el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández

Autor:

Lespada, Gustavo

Tutor:

Jitrik, noé

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
3.8.20

Tesis 3.8.20

Doctorado en Filosofía y Letras (UBA)

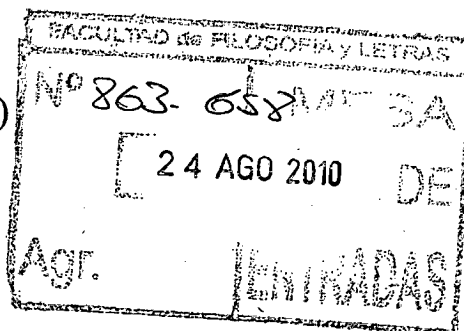
Doctorando: Gustavo Lespada

Director: Noé Jitrik

Consejera: Celina Manzoni

Expediente original: 800.084

Expediente actual: 858.926/10



Título: "Escritura de la carencia: el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández"

Datos personales del doctorando:

DNI: 18.745.828

Dirección: Franklin 950 – 2do. Cuerpo – 6° C - (1405) Capital Federal

Teléfono: 4 584 5698 – Celular: 155 474 1452

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Tesis de doctorado (Letras: UBA) de Gustavo Lespada – Director: Noé Jitrik

**ESCRITURA DE LA CARENCIA: EL PROCEDIMIENTO NARRATIVO DE FELISBERTO HERNÁNDEZ** (Estudio de las manifestaciones y mecanismos formales de un registro divergente en la narrativa latinoamericana)

ÍNDICE

**1. PRIMERA PARTE: FELISBERTO HERNÁNDEZ. SU ÉPOCA Y RECEPCIÓN CRÍTICA**

1.1 PLANTEOS A DESARROLLAR. HIPÓTESIS. Hipótesis principales y secundarias o derivadas de la investigación. Cómo llegué a Felisberto. Algunos rasgos de una escritura excéntrica. Felisberto y el fantástico. Formulación, pertinencia y alcance de esta Tesis. Metodología y herramientas teóricas a utilizar. Periodización de la obra: ventajas y problemas.

1.2 SU ÉPOCA, SU RECEPCIÓN. Introducción a la modernidad. Las vanguardias históricas: la rebelión del arte. El paradigma cientificista. Aires renovadores en América Latina. El panorama uruguayo. El *fulano de tal*. La mirada de la crítica: “Estado de la cuestión”.

**2. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS Y SUS MECANISMOS FIGURATIVOS**

2.1 LOS PRIMEROS TEXTOS. Los libros sin tapas: formulaciones embrionarias. *Fulano de tal* o la mirada excluida. “Tal vez un movimiento”: el registro *otro*. El magisterio de Vaz Ferreira. *Libro sin tapas* o el uso de la falta. “El vestido blanco”: cuando el objeto se *anima*. “Historia de un cigarrillo”, la conspiración de lo mínimo. “La casa de Irene”: el misterio de lo cotidiano. *La cara de Ana* o el rostro de una estética. “El vapor”: la escenificación de la génesis literaria. *La envenenada*: una prosa recursiva. “Hace dos días”: escribir el silencio, asir lo inasible. “El taxi”: una *metametáfora*. “La pelota” o cómo hacer cosas con carencias.

2.2 NARRACIONES DE LA MEMORIA. Introducción “genérica”. 2.2.1. *Por los tiempos de Clemente Colling*: el catalizador de la memoria. Petrona: una estética intuitiva. Una armonía *otra*. Colling: el arte y la sombra. 2.2.2 *El caballo perdido*: el objeto del Eros. Las cifras de la trasgresión. La legibilidad cuestionada. La disgregación del sujeto o la imposibilidad de la auto-bio-grafía.

2.3 RETORNO A LA FORMA BREVE. 2.3.1 Los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*. El relato, la falta y el zaguán. “El balcón”: formas de la prosopopeya. El *desacomodo* de “El acomodador”: una disyunción irreductible. “Menos Julia”: *pars pro toto*. Crisálida: tono, metáfora y metamorfosis en “La mujer parecida a mí”. Metonimias, sinestesias: relatos de pianistas. “Las dos historias”: entre los pliegues de la escritura. 2.3.2 Otros cuentos: una ficción impúdica. “Mur” o la cancelación del enigma. “El cocodrilo”, un arte degradado. “Lucrecia”: historia, viaje y metonimia. “La casa inundada” o el fluir del lenguaje.

**3. TERCERA PARTE: LA ACCIÓN DE LA FORMA. CONCLUSIONES**

ÚLTIMAS FORMULACIONES ACERCA DEL PROCEDIMIENTO. 3.1 Recapitulación y síntesis de las operaciones estudiadas: a) Mecanismo de animación del objeto y cosificación del sujeto. b) Figuras en movimiento. c) Onirismo: lógica metonímica antes que “simbología de los sueños”. d) La escritura en escena: niveles metadieгéticos. 3.2 Perspectiva final: alcance estético, proyección epistemológica y social.

## 1. PRIMERA PARTE: FELISBERTO HERNÁNDEZ. SU ÉPOCA Y RECEPCIÓN CRÍTICA

### 1.1 PLANTEOS A DESARROLLAR. HIPÓTESIS

La clave de todo contenido artístico reside en su técnica.  
Theodor W. Adorno

La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que es *lo que es*, y no mostrar *qué significa*.  
Susan Sontag

La clave es, sin duda, esa carencia, denunciada en el libro por algunos vocablos, portadores, ellos mismos, de una ausencia inmemorial: carencia en el infinito de la carencia.  
Es lo que no se ve lo que nos permite ver.  
Edmond Jabès

#### **Hipótesis principales y secundarias o derivadas de la investigación**

Primero intentaremos delinear qué entendemos por “escritura de la carencia”, concepto que puede vincularse no sólo a la escasez o precariedad de medios materiales e intelectuales padecidas por el autor, sino también a su posición excéntrica respecto del canon, a la escasa recepción crítica que tuvo en vida y otras características inherentes al desposeído; pero además, la *carencia* en Felisberto, enhebrada con la *sombra* y el *silencio*, adquiere rasgos casi metafísicos, conformando un núcleo conceptual, una condición, podríamos decir, a partir de la cual se escribe.

Abundan los datos biográficos acerca de las dificultades económicas de Felisberto, quien apenas contó con educación primaria y que comenzara a trabajar como pianista de cine mudo a los catorce años de edad. La carencia atraviesa su vida y su obra en distintos niveles: la encontraremos expresada como aquello que *no sabe*, no sólo en el sentido de *falta* –de conocimiento– sino también como desconfianza o duda; en la precariedad de sus ediciones de autor o llevadas a cabo gracias a colectas de amigos; en sus personajes –sobre todo en ese narrador-protagonista que recorre casi toda su producción–; en los ambientes suburbanos, periféricos, en que se desarrollan la mayoría de sus relatos; en su permanente necesidad de maestros que paliaran su hambre autodidacta. Pero lo interesante es cómo Felisberto nunca intenta disimular sus carencias sino que, por el contrario, las asume y hasta por momentos las exhibe, las utiliza, las transforma en otra cosa, así como transforma un asunto trivial en algo seductor y misterioso.



Ante el consenso generalizado acerca de la originalidad y la extrañeza de la literatura de Felisberto Hernández, nuestro desafío se orienta a responder las preguntas sobre su especificidad: ¿En qué consiste esa *singularidad*? ¿En qué soportes materiales reside su heterodoxia? ¿Cómo se genera *lo extraño* en sus textos, con qué recursos lingüísticos? Partiendo de un concepto de *escritura* como el conjunto de operaciones que hacen a la identidad de un escritor pero también como el registro en que se articula un pensamiento, una voluntad y una ética, es decir, *escritura como actividad productiva y reproductiva* –no sólo en tanto mecanismo creador de ficción, sino también como acto reflexivo y de transformación que opera sobre esos mecanismos–, nos detendremos en el análisis textual, particularmente en los procedimientos narrativos, convencidos de que es en la instancia formal donde se gesta la especificidad de un autor.<sup>1</sup> Teniendo en cuenta lo expresado, las hipótesis que se proponen en esta tesis son las siguientes:

a) Que la singularidad de la narrativa de Felisberto Hernández no surge solamente por contraste con las corrientes nativistas predominantes en el Uruguay de los años 20 y 30, sino que trasciende el ámbito local para inscribirse en una instancia de ruptura y renovación estética más acordes con una coyuntura histórica universal.

b) Que a los desplazamientos entre el sentido propio y el figurado, característicos de la poética de Felisberto, debemos sumarle el particular tratamiento de las figuras retóricas en las que se registran alteraciones o trastrocamientos por medio de asociaciones connotativas, entre otros fenómenos que estudiaremos con detenimiento desde sus primeros textos.

c) Que el comportamiento fragmentario y la libertad asociativa devienen constantes bifurcaciones que generan una trama divergente, en consonancia con la ruptura vanguardista de la univocidad y la negación de la idea de totalidad y de obra orgánica.

d) Que el extrañamiento que provoca esta escritura proviene menos de sus temas o motivos que de específicas operaciones formales –que rompen con la racionalidad y ponen en crisis la función referencial del lenguaje–, cuyos dispositivos significantes nos remiten a la actividad semiótica propia del lenguaje poético.

e) Que atentos a esto último, se torna al menos cuestionable su inclusión dentro del *fantástico* ya que, aun considerando aquellas situaciones anómalas o de extrañeza, como la

---

<sup>1</sup> Barthes caracteriza a la *lengua* como el objeto social por excelencia, como lo dado en el horizonte humano, aquello que heredamos sin elegirlo, y al *estilo*, como ese lenguaje autárquico, inconsciente, “encerrado en el cuerpo del escritor”. “Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica”. A estas “fuerzas ciegas” le opone el concepto de *escritura* como función, como “un acto de solidaridad histórica”, como la instancia en que se manifiestan la identidad formal, la libertad y el compromiso del escritor. Véase Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1996.

humanización de objetos o abstracciones, aquí no provocan espanto alguno en su recepción, ni siquiera incertidumbre acerca de la condición natural o sobrenatural del objeto.

f) Que aunque a veces se utilicen elementos y datos de la experiencia del autor, el tratamiento específico que se les otorga impide su lectura como una autobiografía propiamente dicha: sus relatos son *ficciones*. El inventario de datos biográficos en la literatura de Felisberto Hernández sólo tendrá valor anecdótico, puesto que no es la vida del escritor la que da sentido a su obra sino a la inversa.

g) Que a pesar de que su predominante registro en primera persona se libere de cualquier sujeción lineal y unívoca y se manifieste aparentemente despegado de la coyuntura social de su época, no por eso se evade de lo real. Por el contrario, toda su obra se nos revela como la búsqueda incansable de dar cuenta de una realidad menos superficial que la que nos proponen el sentido común o las convenciones del realismo.

En este sentido su escritura también responde, como veremos, a los objetivos generales de la vanguardia histórica en consonancia con la “Paradoja específica de la formación lírica” –formulada por Theodor W. Adorno–, según la cual la subjetividad y el estado de individuación del *yo* poético se transmutan en contenido social.<sup>2</sup> Esta paradoja encuentra otra formulación con Michel Foucault cuando caracteriza el carácter autorreferencial de la literatura moderna no como un repliegue hacia adentro de sí misma, sino como el “pensamiento del afuera”, en tanto lenguaje que escapa de la interioridad del sujeto y del discurso como representación.<sup>3</sup>

### **Cómo llegué a Felisberto**

Aceptando la sinécdoque generalizada por la cual nos referimos a la obra por el nombre de pila de su autor, recuerdo que lo leí por primera vez a los dieciséis años. Con una entrañable amiga compartíamos una adicción literaria que no conocía sosiego, siempre estábamos leyendo todo lo que caía en nuestras manos, anárquica y vorazmente; ella vino con la novedad –Felisberto todavía era escasamente conocido dentro del Uruguay– y me regaló *Nadie encendía las lámparas* en la reedición de Arca de 1967, que aún conservo. No recuerdo que su lectura me produjera el deslumbramiento que habíamos experimentado por algunos autores europeos del siglo XIX o la pasión casi dogmática que nos despertaban Vallejo, Rulfo o Cortázar por entonces, pero aquella sensación de extrañeza, de estar ante una percepción diferente, similar a lo que nos ocurriera con Kafka, ya no me abandonaría nunca.

<sup>2</sup> T. W. Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad” en *Notas de literatura*, Madrid, Akal, 2003.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1989.

Mucho tiempo después, al concursar para un cargo docente de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, uno de los temas sorteados fue el análisis del cuento “El acomodador” en relación con la ciudad. Lo elegí –recuerdo que lo preparamos juntos con un compañero de la cátedra–, y esta vez, desde una perspectiva menos ingenua, tomé contacto con lecturas críticas; la labor difusora de Ángel Rama y Julio Cortázar comenzaba a hacer sentir sus efectos y se percibía que una crítica de alto nivel trascendía las fronteras locales, sobre todo después del volumen compilado por Alain Sicard, fruto del trabajo de un grupo de prestigiosos investigadores –en su mayoría latinoamericanos– convocados por la Universidad francesa de Poitiers.<sup>4</sup> De las notas de aquella primera ponencia y algunas reformulaciones surgiría un trabajo posterior que fue premiado en 1997 por la Academia Nacional de Letras del Uruguay en un concurso-homenaje por los 50 años de la primera edición de *Nadie encendía las lámparas*, y posteriormente formó parte de un volumen de ensayos de mi autoría.<sup>5</sup>

Cuando me decidí por el doctorado, durante algún tiempo dudé entre dedicarme al estudio de Rulfo o al de Felisberto. Finalmente, la rareza del uruguayo pudo más; pensé que todavía quedaban muchas cosas por decir, sobre todo respecto del procedimiento formal, del soporte de su tan mentada “singularidad”. Y aquí estoy, haciéndome la pregunta barthesiana: ¿por dónde comenzar? Y en este caso no se trata de una pregunta retórica ni de forma, sino que, efectivamente, siento que se abren diversos caminos, posibles y prometedores, como cuando se encara la ascensión de un cerro –ajeno a los circuitos turísticos– y se encuentran en su base varios senderos que se cruzan y bifurcan, y uno se pregunta cuál será el que lo lleve felizmente a la cumbre.

Tal vez sea conveniente empezar formulando el objeto de mi investigación y ampliar las hipótesis que propongo, así como señalar los motivos por los cuales dejaré de lado ciertos enfoques, ya sea por discrepancias en el tratamiento crítico como porque esos enfoques no se vinculen con mis planteos. Partiendo de cierto consenso generalizado de la crítica acerca del carácter anómalo, raro o atípico de su narrativa que ha generado las más diversas lecturas e interpretaciones, y habiendo constatado que –salvo honrosas excepciones– los estudios de la obra de Felisberto en general responden a análisis temáticos –cuando no intentan reducirla a su biografía–, me propongo dilucidar, en la especificidad de su escritura, cuáles son aquellas

---

<sup>4</sup> Alain Sicard (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

<sup>5</sup> Gustavo Lespada, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana*, Córdoba, Alción, 2002, pp. 155-175.

operaciones o mecanismos concretos que producen esta narrativa divergente o de la digresión, y cuáles serían, a mi entender, los alcances socio-culturales de su propuesta estética.

Aclaremos esto último aunque sea parcialmente. Entiendo que toda manifestación de arte echa a rodar un sistema de signos que establece algún tipo de vínculo entre el sujeto y el mundo o la realidad, y que ese vínculo o expresión no es un registro pasivo ni una representación especular sino un instrumento dinámico, conformador, tanto del objeto como del sujeto. Ya Bajtín destacaba el carácter social implícito en el dialogismo de la narrativa y, más recientemente, Foucault sostuvo que si bien la obra literaria no está hecha de otra cosa que de lenguaje *–y de silencios*, agregaría Macherey–, este sistema de signos no está aislado, forma parte de una red de signos *otros*, no exclusivamente lingüísticos sino también económicos, monetarios, religiosos, políticos, *sociales* en suma, que circulan dentro de una sociedad determinada.<sup>6</sup>

Estudiar, entonces, aquellos procedimientos y operaciones formales que provocan cambios en la percepción o que desafían las convenciones y las jerarquías consolidadas, no sólo nos despliega la especificidad de la obra sino que también nos va a revelar la dimensión social de esa especificidad. Dimensión social que es immanente al texto, puesto que excede tanto la ideología del autor como cualquier sociologismo coyuntural externo a la obra. Como sostiene Adorno, *la crítica social del arte no necesita llegar desde fuera, sino que madura internamente, en las formas estéticas mismas.*<sup>7</sup>

### **Algunos rasgos de una escritura excéntrica**

La crítica ha mencionado frecuentemente el carácter excéntrico de la escritura de Felisberto Hernández, muchas veces sin que se especifique en qué consiste esta *excentricidad*. Pienso que el tema amerita detenernos en este aspecto porque el término posee cierto grado de sinonimia con “extravagancia” o “esnobismo”, y no es el caso. Comencemos por evocar la etimología del término, como aquello que está lejos o fuera del centro, porque en este sentido hay *un uso de la excentricidad* en Felisberto, en tanto produce a partir de ella, a la manera en que el concepto de excentricidad es aprovechado por la Física para transformar un movimiento rectilíneo –como el de los pistones de un motor– en otro circular –como el del eje de una rueda– por medio de una biela; y, además en la acepción de *marginalidad*, como aquello que ha sido excluido o desplazado hacia la periferia.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, F. Maspero, 1966.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, “Sociedad”, en *Teoría Estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1984, pp. 295-339.

En el caso de Felisberto esta marginalidad y exclusión se manifiestan de múltiples maneras. La figura del *outsider*, del que no pertenece al campo intelectual por diferentes determinaciones socio-culturales pero fundamentalmente por carecer de formación –apenas concluye la educación primaria–, la condición del que se ve obligado a paliar esas faltas por caminos alternativos y sucedáneos propios del autodidacta, es algo que se percibe como una elemental argamasa en la composición de sus personajes, así como la precariedad es un signo presente en distintos niveles de su obra, según lo veremos en el análisis específico de sus textos. Pero, además, su escritura también es marginal respecto de la escasa actividad de la vanguardia uruguaya tanto como de la narrativa regionalista o costumbrista hegemónica en el momento en que aparecen sus primeros relatos.<sup>8</sup>

Algunos de los rasgos más reconocidos de su escritura son: los climas oníricos, la recurrencia a un humor extravagante o absurdo, el empleo de la prosopopeya o personificación de objetos y abstracciones junto con la cosificación y fragmentación de lo humano, la prescindencia de todo didactismo, la ruptura con el discurso racionalista y los esteticismos. En el orden de lo temático, con frecuencia un protagonista desposeído confronta con el poder y sus normativas. En el orden del procedimiento, esta confrontación opera sobre las formas convencionales de percibir y estructurar la realidad; siendo en esta instancia donde se produce la verdadera subversión de esta escritura: en los trastrocamientos provocados, tanto en el orden sintáctico como semántico, que conforman una trama anfibológica y divergente. Esta forma de enfoque enmarcado y fragmentario ha sido comparada con el modelo reticular de la imagen fotográfica, en la que los desplazamientos metonímicos instalan luego una lógica de la yuxtaposición y el montaje antes que de la coherencia; en suma, se relaciona su escritura con la estética cinematográfica.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Ángel Rama señala “su total desvío respecto de las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial de su época”, cuyo lenguaje corriente delata “su extracción del habla ciudadana de los niveles escasamente educados”, propio de “una baja clase media, casi siempre ajena a la cultura”. Véase “Felisberto Hernández”, en *Capítulo Oriental*, No 29, Montevideo, CEAL, 1968. Ricardo Pallares, a su vez, coincide con Rama en esta presencia social de escasa formación, con rasgos de cursilería y mediocridad, pero destacando que se manifiesta de una forma contraria a la representada por la narrativa regionalista, puesto que en la obra de Felisberto se privilegian los modos de narrar sobre lo narrado: se trata de una “realidad” literaria y no meramente social o histórica. Véase “La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández”, en revista *Escritura*, año VII, Nos. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 281-292.

<sup>9</sup> Lisa Block de Behar realiza un riguroso estudio en términos comparativos con la estética cinematográfica, en “Familiaridad y extrañeza. La repetición-fragmentación. Narrativa de Felisberto Hernández”, en *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984, en particular pp. 135-142. Tema que continúa en “¿Los ángeles en el cine?”, en *Una palabra propiamente dicha*, Argentina, Siglo XXI, 1994, pp. 193-213. Este aspecto también ha sido trabajado por Elena Pérez de Medina en “Felisberto Hernández o la voluntad de no sab(v)er”, en Gonzalo Aguilar (comp.), *Informes para una academia*.

Si a esto le sumamos la falta de argumentaciones fuertes y de finales conclusivos, así como la recurrencia a diferentes formas de trastrocamientos lingüísticos –como la animación y el empleo de abstracciones como actantes, alteraciones de las figuras o tropos, disociación de la instancia enunciativa hasta llegar a la disgregación del *yo*– destinadas a desarticular tanto las certezas del *afuera* como la unicidad del sujeto, tendremos una idea aproximada de la complejidad de un estilo al que gran parte de la crítica durante mucho tiempo se empeñó en denominar “ingenuo”.

La *falta* es un signo omnipresente en Felisberto; lo señala José Pedro Díaz en esas “razones económicas” que están detrás de sus ediciones *sin tapas* para las que fueron usadas las mismas cajas de imprenta de los periódicos, así como en el concepto de “alienación” en sus personajes; lo dice Paulina Medeiros en referencia al autor, cuando cuenta que “por carecer de lecturas y conocimientos superiores” tenía dificultades para dar forma a sus ideas; lo señala Josefina Ludmer en su análisis textual de la configuración del artista como “carente de lo cotidiano”; lo retoma Enrique Pezzoni cuando caracteriza a ese Yo narrador como un desposeído, como la expresión de un “vacío central” inmerso en conflictivas “relaciones de carencia y plenitud”; y lo reformula como un estigma Jorge Panesi, cuando concluye que ese objeto privilegiado que contiene a todos los demás y que define la desposesión o la carencia, ese archiobjeto que es la casa propia, en esta narrativa, “es siempre ajena, *impropia*”.<sup>10</sup>

Pero además, en Felisberto hay un uso de la carencia: *hace de la carencia su materia prima*. Lejos de ver en esto un impedimento como lo señala Medeiros, consideramos que esta característica funcionó como un estímulo clave en su producción. Consciente de sus *baches* o falta de formación, trabaja con todo *lo que no sabe* y transforma su ignorancia en el núcleo oscuro y misterioso de sus relatos, en pulsión narrativa, en motivo literario. Pero, además, *carencia* en su manera de ir desprovisto hacia el mundo, en su honestidad intransigente –muchas veces confundida con espontaneidad, cuando fuera un corrector infatigable–, en su cuestionamiento constante de toda certeza, en su desconfianza en el lenguaje y en su clarividencia para percibir la fuerza que reside en lo ínfimo, en la prodigalidad de la falta o en

---

*La crítica de la ruptura en la narrativa latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1996, pp. 111-129, y en “La posición del narrador en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*: un diálogo implícito entre la literatura y el cine”, en Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, revista *RIO DE LA PLATA*, N° 19, 1998, pp. 237-246.

<sup>10</sup> Véanse José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, 1, Montevideo, Arca, 1991; Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Libros del Astillero, 1982; Josefina Ludmer, “La tragedia cómica” y Enrique Pezzoni, “Felisberto Hernández: Parábola del desquite”, ambos en revista *Escritura*, No 13/14, ob. cit.; Jorge Panesi, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

su manera de despertar los sentidos del silencio. Con estos materiales de la *escasez* construye un estilo que deslumbra por su singularidad, entendiendo por *estilo* el conjunto de rasgos y operaciones de ruptura que realiza un texto frente a cierta normativa, es decir, la forma en que elementos *marcados* contrastan con un contexto previsible o no marcado, alterando la gramaticalidad tanto como la función referencial.<sup>11</sup> Esta inquietud por lo inefable, por lo que no posee o ignora, lo empuja contra los límites del lenguaje a la vez que se vincula con su propia marginalidad respecto del campo literario de su época.

Consideramos, entonces, que la síntesis “escritura de la carencia” expresa un rasgo específico de esta narrativa que se genera transformando la *falta* en algo productivo. Para pensar esto, que en una primera impresión puede resultar un contrasentido, me han sido útiles las reflexiones de Noé Jitrik, cuando al analizar el *Facundo* se encontraba con esta paradoja en forma de pregunta: de qué modo se podrían ligar su riqueza literaria, su dinámica y fuerza narrativa con la modestia económica, social y cultural de sus referentes. Y se responde –contra todo mecanicismo positivista o pseudo marxista– por medio de la contradicción: cuando Buenos Aires pauperizó al interior, creó también la necesidad de entender el origen de esta desgracia para revertir con la escritura –en un plano simbólico– esa tensión: desde el interior pobre y saqueado se ofrece una riqueza textual a la zona rica y hegemónica que no hace otra cosa que engendrar pobreza. Lo cual significa que la relación entre producción social y textual no sólo carece de linealidad sino que puede ser contradictoria, a la vez que introduce la posibilidad de que *los medios de producción literaria puedan estar más desarrollados que los medios de producción social*.<sup>12</sup> A pesar de la extrapolación del planteo, es la correspondencia contrastiva y paradójica entre riqueza y pobreza que hay en la base de la reflexión de Jitrik lo que me llevó a relacionarlo con esta estética ya que, como oportunamente veremos, a la situación de riqueza y originalidad productiva de Felisberto le corresponde una realidad económica y cultural de pobreza y exclusión, pero además, a su falta de formación política y de compromiso con la sociedad de su época le corresponde una literatura francamente vanguardista e innovadora como pocas.

Uno de los equívocos más difundidos sobre la escritura de Felisberto es el de su *espontaneísmo*, verdadero mito al que no es ajeno el comentario de Jules Supervielle –bien

<sup>11</sup> Como se puede apreciar, esta caracterización de *estilo* que hemos tomado de Riffaterre, en tanto actividad deliberada, se encuentra cercana al concepto de *escritura* de Barthes que viéramos antes, aunque aquí el énfasis esté puesto en las operaciones textuales independientemente del sujeto, sea consciente o inconsciente. Véase Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural* (1971), Barcelona, Seix Barral, 1976.

<sup>12</sup> Noé Jitrik, “El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza”, prólogo a la edición de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

intencionado, por cierto, y que encantara al propio Felisberto por lo que el reconocimiento del consagrado poeta significaba para él—, después de haber leído *Por los tiempos de Clemente Colling*. En aquella carta, entre otras frases “estimulantes”, Supervielle le decía: “Usted alcanza la originalidad *sin buscarla* para nada, por una *inclinación espontánea* hacia lo profundo”. Después de años de trabajar con su obra hemos llegado a la conclusión opuesta: su originalidad es producto de una búsqueda infatigable, decidida, planificada —que se encuentra ya en sus primeros textos, articulada con un aprendizaje y con el magisterio de Vaz Ferreira y las lecturas que éste recomienda, entre otras fuentes de su irregular formación, como la del propio Supervielle.

Felisberto Hernández no cayó en *lo profundo* víctima de algún tropezón, sino que detrás de su estilo hay un trabajo formal mucho más refinado y complejo del que su lenguaje simple aparenta: esa “espontaneidad” también *es* una construcción. Quiero decir —y valga por ahora como único ejemplo, ya que se estudiarán sus procedimientos en detalle— que la operación que implica desarrollar una figura en el sentido literal o propio —uno de los recursos que provoca el efecto de la comicidad, según Bergson— no debiera considerarse como algo que brota por un impulso descontrolado. Tal vez su “falta de títulos” —una de las acepciones que el diccionario de la RAE atribuye a lo *espontáneo*— se encuentre en la base de este prejuicio.

La escritora y crítica uruguaya Ana Inés Larre Borges relevó con rigor el carácter filosófico —la asimilación del pragmatismo de Henri Bergson y William James, pero sobre todo la incidencia del pensamiento de Vaz Ferreira— en la narrativa de Hernández. En este aspecto su trabajo no ha sido superado. Recuperemos una de sus conclusiones: “La representación de un mundo fragmentado, la desintegración del yo, la incomprensión de la realidad, el tema de la dificultad de la escritura, la espontaneidad y la ingenuidad *aparente* del discurso sólo pueden transmitirse a través de la sutileza técnica del escritor. Un estudio pormenorizado de su estilo revelaría la coherente aplicación de recursos técnicos que sostienen los rasgos más esenciales y permanentes de su escritura”.<sup>13</sup> En coincidencia con su planteo e hipótesis, este es el estudio que pretendemos hacer aquí para desmontar y poner en relieve el potencial de una maquinaria narrativa ciertamente nada ingenua.

Estos singulares mecanismos de extrañamiento también han sido frecuentemente confundidos con los de la literatura fantástica, pero antes que provocar espanto y conmoción en el mundo *real*, lo insólito en Felisberto parece estar orientado a romper el automatismo

<sup>13</sup> Ana Inés Larre Borges, “Felisberto Hernández: una conciencia filosófica”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 22, Montevideo, 1983, p. 24.



perceptivo, actividad que el *Formalismo Ruso* tempranamente atribuyó al lenguaje poético o que, en términos filosóficos, podemos relacionar con la revisión crítica de las certezas epistemológicas y con aspectos de la fenomenología, al menos en lo concerniente al lenguaje como instrumento de conocimiento. Parafraseando a Roger Caillois, lo fantástico es una agresión porque provoca una ruptura trágica de la normalidad, implica un choque de mundos inconciliables.<sup>14</sup> En cambio, en estos relatos el misterio es un ingrediente cotidiano y hasta con cierta carga de humor, que se halla bajo las fundas de los muebles, en la relación de una mujer con sus objetos o escondido en el interior de un atado de cigarrillos, es decir, aparece *naturalmente* sobreimpreso a nuestra realidad de todos los días, sin generar tensiones ni provocar espanto alguno en su recepción, ni siquiera esa vacilación en el lector acerca de la condición natural o sobrenatural de los acontecimientos, que para Todorov funda la primera condición de lo fantástico.<sup>15</sup> Basta comparar el registro de Felisberto con cualquiera de los relatos típicos del género, pongamos por caso un cuento de Lovecraft o de Poe, para darse cuenta de que no tienen nada en común.

Aunque hoy sólo puede concedérsele una pertinencia muy vestigial a la división genérica –teniendo en cuenta las numerosas transgresiones e hibridaciones de su normativa–, entendemos que adscribir un texto literario a un género determinado no puede ser la consecuencia azarosa de no saber dónde ubicarlo dada su singularidad –ni todo aquello que no pertenezca al realismo *tiene* que ser catalogado forzosamente como fantástico–, sino que debiera surgir del análisis minucioso de toda la obra, al tiempo que supone conocer y aceptar el conjunto de características o rasgos que definen a la categoría en cuestión. Respecto de esto último, recordemos que si bien las clasificaciones de género han flexibilizado sus límites en la literatura contemporánea, la etapa clásica del *fantástico* –la que abarca desde fines del siglo XVIII y todo el siglo XIX– comparte con la novela gótica el efecto de sobrecogimiento frente a lo que resiste las explicaciones racionales: el inframundo o *más allá* se manifiesta bajo diferentes motivos que abarcan desde los pactos satánicos, el asedio de incubos y súcubos, almas en pena reclamando justicia, la suspensión de las leyes físicas o de la temporalidad hasta la dilución de las fronteras entre la vida y la muerte.

### **Felisberto y el fantástico**

Otro de los aspectos a estudiar, entonces, tiene que ver con este debate o división de aguas de la crítica en que algunos lo consideran dentro del fantástico, mientras que otros escritores y

<sup>14</sup> Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes...* (1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1976), Buenos Aires, Paidós, 2006.

críticos niegan categóricamente esta filiación, con algunas posiciones intermedias que mencionan rasgos fantásticos en ciertos relatos y mencionan recursos poéticos en otros, según el caso. Es necesario, por lo tanto, que nos detengamos en las configuraciones teóricas del género a efectos de considerar si es o no viable para pensar la obra de Felisberto, en particular en aquellas que provienen de “Lo siniestro”, de Sigmund Freud, *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, además de los aportes de Roger Caillois, Rosemary Jackson y Ana María Barrenechea, entre otros.

Por ahora lo enunciaremos como una hipótesis secundaria: *la literatura de Felisberto Hernández no es fantástica* –aunque sea por momentos ambigua y hasta en algunos casos utilice elementos aparentemente sobrenaturales–, sino que su propuesta irracionalista, plena de elementos oníricos y asociaciones de libre lirismo, responde a una percepción que insiste en colocar las actividades del observador *en* el mundo observado: el narrador de Felisberto no describe lo que ve sino lo que siente frente a estímulos internos y externos. En consecuencia –y aunque no corresponde ponerle el rótulo de ninguna vanguardia–, más que al surrealismo, el registro de Felisberto se acercaría al de los expresionistas alemanes, de impronta nietzscheana, antipositivista, que conciben la obra como una expresión de la vida interior –en crisis– del artista. Su *extrañamiento*, sin embargo, sigue siendo de este mundo, y es, en el mejor de los casos, una *expansión de la realidad* –como dice Cortázar<sup>16</sup> o el desenmascaramiento de realidades ocultas, en tanto que el universo de *lo fantástico* implica siempre una brecha de lo irreal o imposible.<sup>17</sup>

Las categorías, como los valores, son construcciones históricas, es decir, son producidas y están insertas en determinados parámetros espacio-temporales y responden a condicionamientos sociales, económicos, culturales. Desde Yuri Tinianov se entiende que la literatura constituye un sistema dinámico que se encuentra en constante cambio no sólo respecto de sus normas y funciones específicas hacia el interior de la serie literaria, sino

<sup>16</sup> Véase “Felisberto Hernández: carta en mano propia” (1980), en Julio Cortázar, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>17</sup> Apelamos a una concepción de *realidad* (*realis, res*, “cosa”) como aquello que concebimos dentro de lo existente más allá de su apariencia y en oposición a lo mágico o sobrenatural. Lo real, entonces, se esboza ligado a una actividad de penetración del sujeto, es decir, al *conocimiento* que trasciende la mera percepción por los sentidos. Por ejemplo, aunque veamos que una vara se quiebra al penetrar en el agua y luego la recuperemos intacta, el hecho no nos remite a la magia, puesto que sabemos que ese quiebre no es real sino una ilusión óptica debida a la refracción de la luz al atravesar medios de diferentes densidades, es decir, que la realidad no es sólo su apariencia o lo que percibimos como tal. Puede haber hechos todavía inexplicables que también forman parte de la realidad; nuestra perplejidad o desconocimiento también *son reales*.

también en correlación con las otras series o sistemas con los que interactúa.<sup>18</sup> Por lo tanto, si bien el relato fantástico pudo funcionar como válvula de escape y vehículo de transgresión frente a sistemas cerrados y opresivos –como la sociedad victoriana en la que lo sobrenatural irrumpe transgrediendo la preceptiva moral y el cientificismo positivista–, en nuestros días las circunstancias históricas han variado junto con la funcionalidad de sus elementos simbólicos, en virtud de lo cual la recurrencia extemporánea e indiscriminada a la etiqueta fantástica para referirse a cualquier narración que vaya a contrapelo del realismo puede ser el resultado de una torpeza o de un desvío deliberado de la articulación social de lo extraño.

En tanto que *fantástico*, a la postre, significa ajeno, de otro orden, y donde lo insólito se reviste de una trágica seriedad porque contiene una amenaza; hay una inmediatez que casi se puede tocar en el *extrañamiento* de Felisberto. Extrañamiento que proviene de una lucidez perceptiva y de un humor implacable; extrañamiento que vinculamos al lenguaje poético, por su forma de romper con la función referencial y por el exuberante manejo y trastrocamiento de las figuras retóricas, como veremos oportunamente. Por ello, la discusión acerca del fantástico genera un problema incidental que de todas formas luego será articulado con el estudio de los procedimientos, que es nuestro tema principal.

La consideración de este problema nos conduce a un concepto que está en la base de lo fantástico; se trata de “Lo siniestro” (*das unheimliche*) de Sigmund Freud. Lo *siniestro* sería una suerte de *espanto* que irrumpe en el seno de lo familiar (*heimliche*), especie de resto o huella arquetípica del pensamiento mágico propio del estadio animista del hombre primitivo. Debemos tener en cuenta que este concepto –que aparece siempre ligado al terror y lo nefasto, al perjuicio– se refiere a algo que, debiendo quedar oculto, se ha manifestado; algo que ha sido reprimido y que al retornar provoca la angustia que también caracteriza a lo siniestro. La propia voz carga con esa huella de la represión atávica que, según Freud, estaría representada en ese prefijo *un* que ha transformado a lo familiar, *heimliche*, en siniestro, *un-heimliche*.

Para caracterizar lo siniestro, Freud parte de una afirmación de Ernst Jentsch acerca de que este efecto consistiría en *hacer que el lector dude sobre la naturaleza animada o inanimada de una figura*, como es el caso de las figuras de cera, las muñecas y los autómatas. Con posterioridad al análisis del cuento de Hoffmann, Freud desestima esta hipótesis a favor de motivaciones más profundas como el miedo a la castración y el tema del doble. Luego señala que “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por *fantástico* aparece ante nosotros como

<sup>18</sup> Véase Iuri Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997, pp. 89-101.

real”. Y más adelante se refiere al recurso literario por el cual se pueden mantener en suspenso, incluso durante largo tiempo, aquellas “convenciones que rigen en el mundo por él adoptado” o bien eludir mediante estrategias dilatorias y evasivas una explicación hasta el fin de la obra –piénsese en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James–, pero aclara: “la ficción (literaria) crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real”.<sup>19</sup>

Asimismo, se debe tener en cuenta que la mera irrupción de un elemento sobrenatural en un relato no es condición suficiente para que se lo considere *fantástico*, de hecho existen otros géneros que incluyen elementos sobrenaturales. En el relato maravilloso o los cuentos de hadas lo sobrenatural constituye la ley del relato, generando universos que se desenvuelven con autonomía de nuestro mundo –aunque a veces se les atribuyan paralelismos o alusiones alegóricas–, tal el caso de *El señor de los anillos*, de Tolkien o *Los viajes de Gulliver*, de Swift. Por el contrario, el fantástico parte de una construcción previa, que el lector identifica con las leyes naturales de su propia realidad, en la que irrumpe lo sobrenatural como una fisura, como una amenaza de destrucción, de ahí el efecto del terror, propio del género.<sup>20</sup>

Experimentos incontrolables que alteran las categorías racionales o las coordenadas de espacio y tiempo con consecuencias devastadoras; seres que regresan de la muerte a atormentar a los vivos, como en los relatos de vampiros y fantasmas, conforman claros ejemplos en las narraciones fantásticas del siglo XIX; pensemos en Hoffmann, Mary Shelley, Gogol, Wells, Sheridan le Fanu, Poe y Stoker, entre otros. Durante el siglo XX, hubo una renovación del género bajo la impronta de la modernidad, combinando los restos vestigiales del pasado con los secretos que prometía develar la ciencia positivista, además de una fecunda transposición al lenguaje cinematográfico; doble impregnación, por otra parte, puesto que si

<sup>19</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro” (1919), en *Obras Completas*, Vol. 13, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993, pp. 2483-2505.

<sup>20</sup> Roger Caillois vincula el surgimiento de lo fantástico a una reacción ante un mundo excesivamente racionalista y sometido a leyes inmutables de causalidad, de allí su carácter transgresor donde la intervención de lo sobrenatural está destinada a producir un efecto de terror, condición indispensable del género para el autor. Aunque como todo efecto de lectura sea difícil de sistematizar –el que alguien goce con los relatos de miedo o que desarrolle una adicción al vértigo no niega la existencia de tales sensaciones–, no me parece desacertada la asociación del terror al género, puesto que lo sobrenatural en lo fantástico se presenta como una amenaza al mundo real. Lo fantástico supone la solidez del mundo real, dirá Caillois, pero para poder devastarlo. Véase *Imágenes, Imágenes...* (1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1970, y el “Prefacio” a su *Antología del cuento fantástico* (1967), Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Por su parte, Bioy Casares menciona la “atmósfera” del fantástico, en la que se crea “un ambiente propicio al miedo” para luego evolucionar hacia la “tendencia realista” de hacer que “en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble” y que esto, por contraste, lograba un efecto más fuerte. Véase “Prologo” (1940), en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

bien la literatura alimentó al cine, éste a su vez aportó nuevas técnicas narrativas como el montaje, el flash back o el enfoque enmarcado, reticular, de la imagen.

Son los albores de la ciencia moderna, cuando la electricidad es percibida como principio animista y los estudios de la Química y la Biología conviven con supersticiones, residuos mitológicos y sobrenaturales. Los rescoldos del romanticismo, los motivos sombríos de la novela gótica y las descripciones descarnadas del naturalismo se ven potenciados por los experimentos científicos percibidos casi como rituales ocultistas que conservan mucho de la magia y de la alquimia. En el ámbito rioplatense, la figura del inventor y el hombre de ciencia, así como los registros de la Frenología, la Psiquiatría y la Sociología, entre otros, se manifiestan como signos ineluctables de una época y frecuentemente ligados al fantástico. Artefactos científicos y maravillas tecnológicas se imponen en una verdadera profusión de mezcla e incertidumbre donde elementos arcaicos coexisten con lo foráneo y novedoso, tanto en el orden de los bienes materiales como en el de las prácticas simbólicas. En nuestro medio varios escritores percibieron la riqueza de esta veta fantástica, Lugones, Holmberg, Quiroga, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Borges y Cortázar, entre otros.

Tal vez los lineamientos teóricos sobre el género más divulgados sean los de Tzvetan Todorov, quien parte de una definición que parece retomar la hipótesis de Jentsch al proponer que “lo fantástico es la *vacilación* que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural”, atribuyendo al género un carácter evanescente: “el tiempo de esta incertidumbre”. O sea que, más que a un género, Todorov parece referirse al *efecto fantástico* como a la vacilación entre lo natural y lo sobrenatural —él mismo reconoce que muy pocas obras mantienen hasta el fin esa condición vacilante.<sup>21</sup>

Ahora bien: ¿cuál es el sentido de un “género de instantes”? O dicho de otra manera: ¿Es útil una teoría sobre lo fantástico que lo reduce al momento de una duda? Por otra parte, Todorov sostiene que un elemento sobrenatural no significa siempre lo mismo, señalando el error de clasificar por temas sin atender a la forma en que se manifiestan en cada caso y a las

---

<sup>21</sup> En su definición del género, Todorov sostiene que ante un fenómeno extraño la posibilidad de vacilar entre la explicación por causas naturales o sobrenaturales es la que *crea el efecto fantástico*, y que esta vacilación que se trasmite del personaje al lector es la *primera condición de lo fantástico*. De acuerdo con la naturaleza de lo narrado establece la siguiente clasificación: lo *maravilloso*, donde los elementos sobrenaturales son aceptados sin conflictos porque el relato es percibido como una irrealidad absoluta donde los personajes pueden volar sobre alfombras o dragones y las princesas dormir cien años; lo *fantástico*, definido como la posibilidad de vacilar entre causas naturales y sobrenaturales, advirtiendo que debe descartarse al registro poético o alegórico; lo *extraño*, en el que el elemento extraordinario o inverosímil termina disipándose por una explicación racional. Más adelante, analizando los temas fantásticos, dice que en tanto concebimos a la obra como un todo coherente, una estructura, el sentido de cada elemento no puede considerarse fuera de sus relaciones con los demás elementos. Véase Tzvetan Todorov, ob. cit., pp. 23-40 y 106 y ss.

relaciones que el motivo establece con los demás elementos dentro de la *totalidad de la obra*; pues bien, continuando este razonamiento, podemos pensar que tampoco la ambigüedad o la vacilación respecto de una explicación racional de tal o cual fenómeno es condición suficiente para catalogar a la obra de fantástica, sino que debieran tenerse en cuenta *todos* los aspectos y hacer un relevamiento detallado y riguroso a efectos de determinar la función dominante, o sea, la especificidad del texto en cuestión.

En los relatos fantásticos el miedo convive con la nostalgia por el caos inaccesible tanto como el erotismo con la pulsión de muerte. Hay un deleite, una fruición adictiva en el lector que se interna en lo oscuro, que se desliza a través del espejo, que se siente atraído por una existencia fantasmal o por una vida eterna aunque *esa vida* se encuentre condenada a acciones predatorias o escatológicas; la seducción de una realidad *otra* más interesante que la previsible y cotidiana –en el horror hay un escondido deseo de trascendencia–, pero que a la vez se reconoce como inalcanzable. En el propio carácter transgresor que se le atribuye al género –como posibilidad de encauzar los desbordes del deseo en lo sobrenatural para eludir la censura–, en esa misma condición también reside su entelequia, su naturaleza utópica, inconciliable respecto de lo que percibimos como *realidad*: la libido se coloca en una zona de imposibilidad, como en los sueños. Aún aquellos a los que asusten los relatos de espectros y de hombres lobos difícilmente esperen encontrarlos a la vuelta de la esquina. La aparición, el pasaje, el *más allá* pleno de riesgos y placeres prohibidos, o sea, todo eso que llamamos *lo fantástico* siempre se instala bajo la aureola de lo irreal, incluso aunque se presente como amenaza apocalíptica no creemos en él. En última instancia el relato fantástico, aunque necesite partir de una relación simbiótica o parasitaria con lo “real”, siempre es un juego con lo que no puede existir. Tanto es así que el tropo que caracteriza estas piezas de contradicciones insolubles es, justamente, el oxímoron –como agudamente señala Rosemary Jackson–, en tanto figura retórica que *conjuga contradicciones y las sostiene en una unidad imposible, sin avanzar hacia una síntesis*.<sup>22</sup>

Por supuesto que una perspectiva actualizada debe ser conciente de la relatividad acerca de la “pureza” de los géneros, sobre todo si se tienen en cuenta las múltiples operaciones de hibridación que se producen a partir de las vanguardias históricas. En el caso de Felisberto, e incorporando las reflexiones de Ana María Barrenechea sobre lo fantástico, encontramos que sus relatos obviamente no son maravillosos ni pertenecen al realismo

<sup>22</sup> En un documentado estudio, Jackson introduce algunas modificaciones al modelo de Todorov, sobre todo en lo concerniente al carácter transgresor, la evolución del género y sus diversas manifestaciones históricas, así como destaca la articulación con el concepto freudiano de lo siniestro. Véase Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

decimonónico, pero tampoco se presenta ese contraste entre lo normal y lo anormal como problema –rasgo básico del fantástico–, ya que aún los acontecimientos extraordinarios (como los que proponen la animación de los objetos, que salga luz de los ojos de un personaje o que alguien piense que ha sido un caballo) son percibidos carentes de la conmovición propia del género, como si respondieran a un sentido figurado –aunque no alegórico, puesto que nunca aparecen corolarios ni conclusiones didácticas–, a una manera muy particular de trabajar la *figuración*, como ya veremos en detalle.

Por otra parte –como señala Barrenechea–, no es suficiente considerar los hechos que se narran, sino que se deben tener en cuenta “los *modos de presentar* dichos hechos” ya que es a partir de éstos que se involucra al lector en el mundo de los personajes y, justamente, el *modo natural* con que se narra lo insólito –como la idea de haber sido caballo– lo despoja de dramatismo, lo normaliza. En todo caso estas manifestaciones extrañas aparecen siempre vinculadas con –cuando no generadas por– la confrontación que asumen sus personajes, constituyéndose en respuestas de carácter individual y subjetivas –ya sea como actitud revanchista o compensatoria– a condiciones de carencia, marginalidad o exclusión. Respecto de lo normal o anormal, estas categorías son culturales e históricas, por tanto, varían de una sociedad a otra y con las épocas, pero a pesar de que las creencias no son homogéneas, en todo momento percibimos esos códigos socialmente aceptados por los cuales sabemos qué cosas son verosímiles, es decir, factibles, pensables en la vida de los hombres, y qué cosas no lo son.<sup>23</sup>

### **Formulación, pertinencia y alcance de esta tesis**

¿Por qué esta narrativa permite ser leída desde tantos puntos de vista, algunos tan disímiles y hasta excluyentes entre sí? ¿Cómo puede ser que algunos críticos propongan su lectura como autobiografía mientras que otros la lean como fantástica? ¿Cómo es posible que coexista un enfoque que postula “un realismo de superficie” con interpretaciones psicoanalíticas u otras hermenéuticas que se empeñan en destacar la presencia de arquetipos? En tanto que no falta

---

<sup>23</sup> Barrenechea corrige la tipología de Todorov señalando la característica de “lo anormal como problema” para el género fantástico y “sin problema” para lo maravilloso, en tanto que dentro de “lo posible” entraría todo aquello que no sea anormal, categoría más amplia que la del realismo y que permitiría incluir formas idealistas o la de “acontecimientos extraordinarios pero no irreales, etcétera”. Creo que a este último espacio correspondería la obra de Felisberto, aunque Barrenechea ubique algunos relatos del uruguayo dentro de una subdivisión de lo fantástico. Véase Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1978, pp. 87-103, y “La literatura fantástica”, en revista *Sitio 1*, Buenos Aires, diciembre de 1981, pp. 33-36.

quien destaque sus rasgos oníricos –y por esa vía se lo conecte con el surrealismo u otras vanguardias–, o se lo perciba como un *enriquecimiento de la realidad total*, esa que no contiene sólo lo verificable, como resume Cortázar en un prólogo. Evidentemente, algo indefinible y ambiguo debe poseer que brinde soporte a tan diversos puntos de vista, y ese *algo* es lo que nos proponemos estudiar en la construcción de sus frases y figuras, en sus contrastes y desvíos, en sus repeticiones y tiempos verbales, es decir, en la articulación concreta y material del texto.

A la hora de estudiar su extrañeza –y en que *no se parece a ninguno*, además de Onetti y Calvino la coincidencia es absoluta–, hemos observado que existe una preeminencia temática en el análisis de su obra. La gran mayoría de los abordajes de Felisberto –ya sea porque establecen relaciones causales o mecanicistas con su biografía, porque la interpreten desde el psicoanálisis u otras disciplinas o porque se centren en las escuálidas acciones de los personajes– suelen ser respuestas a lo que sucede en el nivel argumental de sus textos y, en muchos casos, reponiendo una lógica interpretativa ajena y hasta contradictoria respecto de su propuesta estética –tal la calificación de “literatura fantástica”. Lo curioso es que los temas de sus relatos suelen ser triviales, nimios, por momentos casi inexistentes –en tanto digresiones introspectivas que se desflecan en las posibilidades de aprehensión de una realidad esquivada–, al punto de provocar muchas veces una decepción deliberada en las expectativas de la lectura, en la medida en que la mayoría de sus relatos no arriban a un final conclusivo ni clausuran feliz o dramáticamente sus líneas narrativas –por el contrario, permanecen suspendidos o se apagan–, en tanto que el objeto de deseo o el develamiento del misterio suelen ser desplazados fuera del relato, como obedeciendo a una estética de la insatisfacción o del fraude. O mejor; develando el verdadero *fraude* o arbitrariedad que implica cualquier tipo de conclusión.

Por otro lado, su extrañeza carece de exotismo: tanto la materia de los personajes hernandianos –por momentos de dimensiones ramplonas que rayan en lo vulgar–, como los mecanismos narrativos utilizados para establecer contrastes humorísticos o grotescos pertenecen a registros populares propios de la periferia urbana o de los pueblos del interior, cuyo conocimiento proviene directamente de la vida familiar o de los trabajos trashumantes del autor, de ahí también las lecturas autobiográficas que no pueden ver que la materia extraída de la experiencia es sólo una parte de su literatura y la menos importante, habida cuenta de que el suyo no es un registro que se atenga a sujeciones referenciales y que tampoco se trata de vivencias trascendentes o de grandes aventuras; en todo caso la hazaña reside en



haber hecho tan original literatura a partir de tan modestos materiales. Una vez más, la especificidad y el secreto no se encuentran en el *qué* sino en el *cómo*.

Pero tal vez la característica constitutiva más importante de su forma de narrar sea la de invertir el signo de la carencia proponiéndose escribir sobre *lo que no sabe*, sobre lo que resiste ser dicho, sobre *la falta*. Esta inquietud por lo inefable, por lo que no se posee o se ignora indica una temprana preocupación por los límites del lenguaje a la vez que se relaciona con su propia marginalidad respecto del campo intelectual de la época. En la temprana intuición de Felisberto acerca del carácter constitutivo de lo *no dicho* y la productividad de los bordes así como en la inmersión en las zonas laterales del pensamiento, residen algunas de las manifestaciones vanguardistas más efectivas de este registro que nunca transige en devolverle al mundo una imagen especular y cerrada como un silogismo. Su escritura descubre, como pocas, las incongruencias de la lógica y la indigencia del pensamiento racional, con su obsesión por lo inaccesible que palpita bajo la costra cotidiana, con su búsqueda de todo lo que se nos niega y que por eso mismo tanto nos fascina.

Entonces, resumiendo: a pesar de que también se atenderán aspectos semánticos, nuestro estudio intentará decir algo nuevo acerca del procedimiento formal enfocado sobre la materialidad del texto, sobre el soporte concreto de la escritura con ánimo de relevar, aislar y caracterizar los mecanismos lingüísticos que provocan el extrañamiento. Por ejemplo, se intentará estudiar minuciosamente aquellas instancias narrativas –uso y modificación de las figuras, oscilaciones entre el sentido propio y el figurado, transgresión de las normas sintácticas, recursos poéticos, mecanismos asociativos, alteraciones y desvíos de la lógica clásica o comunicacional, fragmentación del *yo* en tanto instancia de unidad ontológica– que posibilitan la animación de abstracciones y objetos o la cosificación de lo humano, tanto sea de miembros tratados con independencia de la totalidad corporal, como de estados de conciencia que adquieren autonomía respecto del sujeto.

Sus extravagantes y por momentos absurdas asociaciones parecieran provenir de una honda empatía –tan honda como anfibológica– con el entorno. Por un lado, la cosificación y fragmentación del personaje transido por lo inefable parece vincularse con la angustia existencial del hombre moderno –como ha sido caracterizada por Sartre o Camus–; por otro, hay una cercanía afectiva, familiar con el lenguaje y los objetos, una cierta nostálgica ternura que nos remite al hogar que todos buscamos en el mundo. De ahí que sus lecturas críticas nunca terminan de conformarnos dejándonos la sensación de que siempre hay algo que se nos escapa, que probablemente la singularidad de Felisberto resida en todo eso que no pudo ser dicho, *eso* que nos incita siempre a volver a leerlo.

Un artículo comienza con una reflexión sobre el aspecto paradójico de esta literatura que es al mismo tiempo hospitalaria y reticente, que habilita las más diversas lecturas para luego volverlas insatisfactorias.<sup>24</sup> Creo que además de la singular conjunción del tono coloquial con la reflexión especulativa, el estilo de Felisberto posee, efectivamente, algo así como un sistema inmunológico a ciertas operaciones racionales, y pareciera que al discurso crítico le resulta difícil desprenderse de esta racionalidad. Probablemente nuestra pretensión de implantar sistemas, agolpar datos contra un eje analítico y establecer secuencias causales resulte incompatible con una escritura erigida a contrapelo de todo ordenamiento. Pero también creo que esa inasibilidad –en la que tal vez resida el mayor atractivo de esta escritura– es producto de estrategias y recursos lingüísticos que pueden ser determinados y estudiados en sus expresiones concretas. Por todo lo dicho pareciera que el único camino viable es profundizar en su sistema de asociaciones insólitas, continuar sus figuras y gestos desplegándolos en todo su alcance significativo: intentar, en suma, llevar a la práctica el consejo barthesiano de producir un discurso crítico concebido como “perífrasis del texto literario”.<sup>25</sup>

Pero así como Saúl Yurkievich encuentra lo específico de Felisberto en el registro de un yo difuso, abúlico, por momentos timorato, distraído y sin compromiso, y entiende que la singularidad de su estilo reside en esa desapasionada “falta de determinación semántica”,<sup>26</sup> otra parte de la crítica ha señalado actitudes de trastrocamiento del *statu quo* y las jerarquías en el nivel temático. Diferentes perspectivas dan cuenta del combate de sus protagonistas contra situaciones de carencia y desplazamiento mediante sucedáneos e inversiones en las que el artista –o sus metáforas– enfrenta al todopoderoso con intenciones de apropiación, como lo ha visto Josefina Ludmer.<sup>27</sup> Actitud revanchista del personaje-narrador que recurre a una inversión en la cual “el poseedor es puesto en el lugar del desposeído”, según la síntesis de Enrique Pezzoni.<sup>28</sup> También se ha mencionado en varias oportunidades el carácter subversivo

<sup>24</sup> Elena Pérez de Medina, “La posición del narrador en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*: un diálogo implícito entre la literatura y el cine”, en *RIO DE LA PLATA*, N° 19, ob. cit., pp. 237-246.

<sup>25</sup> Barthes concluye que “la crítica no es una traducción, sino una perífrasis” y que el crítico sólo puede continuar las figuras de la obra, no reducirlas. Véase Roland Barthes, *Crítica y verdad* (1966), México, Siglo XXI, 1985, pp. 74-75.

<sup>26</sup> Véase Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en Alain Sicard (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 363-383.

<sup>27</sup> Josefina Ludmer, en “La tragedia cómica”, plantea un modelo duplicador de las confrontaciones donde, por un lado encontramos al artista pleno como tal pero carente de lo cotidiano, y por otro al rival todopoderoso pero carente de lo artístico. En revista *Escritura*, ob. cit., pp. 111-118.

<sup>28</sup> Enrique Pezzoni, “Felisberto Hernández: Parábola del desquite”, en revista *Escritura*, ob. Cit., pp. 211-227. Por mi parte, también he estudiado los mecanismos compensatorios frente a la exclusión, particularmente en “El acomodador” y “El cocodrilo”, en “Felisberto Hernández: la trascendencia y el

con que Felisberto desintegra la instancia de enunciación atomizando todo monopolio o principio de autoridad del autor; “característica ilegible en su tiempo, por hallarse fuera del horizonte de expectativas”, como ha señalado Perera San Martín.<sup>29</sup>

Este gesto de subversión también puede relevarse en el plano formal, es más, creemos que es justamente allí, en las entretelas del procedimiento, donde se originan estas impugnaciones radicales que le imprimen esa indomable singularidad a su narrativa. Antes de entrar en el estudio del uso figurativo de esta literatura recordemos que, además de los conceptos de “adorno” y “condimento” inherentes a la categoría retórica del *ornatus* –que comprende al ámbito de las figuras–, la raíz verbal *ornare* también significa “guarnecer o revestir con armas”, por lo cual, además de la idea de embellecimiento el *ornatus* posee los rasgos de la *confrontación* y de lo *aguerrido*. O sea que ya en la retórica clásica existía una concepción nada ingenua acerca del rol que cumplen las figuras en el discurso.<sup>30</sup> Habría, entonces, una profunda coherencia entre lo que la obra de Felisberto dice y cómo lo dice, y ésta, más que cualquier otra, es la convicción que nos anima. Más aún, creemos que dice *lo que dice* fundamentalmente por *cómo lo dice*.

A los efectos de establecer un perfil estético definido y diferencial que nos permita percibir cabalmente continuidades y disrupciones de su poética creemos necesario, además de una revisión crítica de las principales lecturas, realizar una reposición no sólo del entorno local –el ámbito rioplatense y en particular el del Uruguay previo y contemporáneo a su producción–, sino comenzar esbozando un panorama internacional. Es indudable que el impacto del cambio que, aún en estas regiones periféricas, produjo el fenómeno de la modernidad –sobre todo en las primeras décadas del siglo XX– dista mucho de nuestra perspectiva actual o posmoderna. Por otra parte, y a pesar de que Felisberto no haya participado directamente en ninguna escuela o grupo de la vanguardia, deberemos considerar este fenómeno de época que se expande por el mundo con una determinación de ruptura jamás vista antes, no sólo porque él comienza a escribir en pleno auge de la vanguardia, sino porque atendiendo al carácter renovador de su prosa, Felisberto *es*, por derecho propio, un

---

absurdo”, en *Revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la educación y Humanidades* de la Universidad de Morón, N° 13, Morón, Buenos Aires, noviembre de 2007, pp. 167-178.

<sup>29</sup> Véase Nicasio Perera San Martín, “La fortuna literaria de Felisberto Hernández”, en *RIO DE LA PLATA*, 19, ob. cit., pp. 33-34.

<sup>30</sup> Véase Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 157.

vanguardista. Aunque probablemente, parafraseando a Martínez Moreno, la suya haya sido “la vanguardia de un hombre solo”.<sup>31</sup>

Las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX constituyen un fecundo campo de estudio por el alto grado de experimentación y ruptura que alcanzaron sus manifestaciones artísticas, tanto en su inclusión histórica en el fenómeno de la modernidad como en la exacerbación y radicalización de sus postulados que, en forma genérica, respondieron a la liberación de las tradiciones formales del arte y la exploración de nuevos horizontes de creatividad bajo la doble propuesta de *revolucionar el arte para revolucionar la vida*. La metáfora belicista de origen castrense para designar a la fuerza de avanzada de un ejército *–avant-garde–* no era vana: *había una guerra*, había que destruir todo lo viejo para crear un mundo nuevo.<sup>32</sup>

Esta ola revolucionaria de Occidente con su arsenal de cambios sacudió también a Latinoamérica, en algunos casos con una virulencia y complejidad mayor que en Europa, ya que, a la renovación estética e ideológica se le sumaban las rémoras históricas del colonialismo –como los aparatos burocráticos heredados o la plaga de las dictaduras funcionales a los intereses económicos extranjeros–, las inmensas desigualdades sociales, la inestabilidad política y económica de un continente que participó de una modernidad dislocada y sujeta a la dependencia de los países centrales. Dentro de este panorama la sociedad uruguaya adquiere un perfil propio, como intentaremos caracterizar oportunamente, y en este “país-tapón” enclavado entre los dos gigantes latinoamericanos aparece el fenómeno literario que nos ocupa.

Otro de los aspectos de la incertidumbre que rodea la recepción de Felisberto es la dificultad de comprender cómo aparece una obra tan singular en un escenario como el uruguayo de comienzos de siglo, tan marginado de los centros estéticos o culturales de la época. Para responder esta pregunta será necesario reponer las condiciones históricas del Uruguay en el marco del Río de la Plata y dentro del panorama más amplio de América Latina y el mundo, a lo cual nos abocaremos en el capítulo 2. El tema del aislamiento y las condiciones adversas del escritor latinoamericano ha sido analizado, entre otros, por Ángel Rama, en numerosas ocasiones.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Carlos Martínez Moreno, “Las vanguardias literarias”, *Encyclopedia Uruguaya*, N° 47, Montevideo, Editores Reunidos, 1969, p. 138.

<sup>32</sup> Véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 114-122.

<sup>33</sup> Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en revista *Casa de las Américas*, N° 26, La Habana, octubre-noviembre de 1964.

habría cabido una más. Ahí empezó todo, aunque no vamos a ahondar en sus desventuras; con las de sus personajes nos alcanza.

Adelantemos dos ejes de la estética herndiana. El rechazo de la metáfora como figura emblemática de confirmación –a la que define como “vehículo burgués”–: en esta figura Felisberto resume el estereotipo, el clisé, la moda del uso que no inventa nada nuevo con su legalidad y sus certezas –esa forma de “ignorar con seguridades”. Entendemos este rol reificador de la figura en función de un sistema expresivo que convalida y legitima un orden establecido y sus instituciones para que se experimenten como *facticidad inerte*, como algo natural y necesario.<sup>36</sup> Y en las antípodas, su propuesta dinámica de bucear en las sombras y asumir su “ignorar artísticamente”, su auténtica incertidumbre, su *metamorfosis* que genera vida, movimiento, a partir de una dislocación en la figura retórica o de la animación de objetos y abstracciones. Veamos un anticipo ilustrativo de este último aspecto en sus textos.

Durante un pasaje de *Tierras de la memoria* en que al personaje narrador le van a extraer una muela, el brillo de los anteojos del dentista habilita la comparación con los faros de un vehículo. En la frase siguiente, el dentista se desdibuja y el automóvil avanza sobre el aterrado paciente, es decir, que el segundo término de la comparación se ha desprendido del nexos copulativo de la figura y ha adquirido entidad propia ante los ojos del lector. O sea que no sólo se menciona el movimiento en el nivel semántico –el inminente atropello del automóvil–, sino que el movimiento viene dado *desde* la estructura sintáctica.<sup>37</sup> El miedo que todos sentimos frente al dentista crece y avanza como el automóvil que se desprende de la figura retórica.

Este procedimiento tiene varias consecuencias. Primero: reproduce por analogía la tensión del paciente de una forma más directa e intensa. Segundo: lejos de pensar esa transformación como “fantástica” parece comportarse como un efecto de realidad; se trata de una experiencia individual en el mundo *real* cuya articulación lingüística produce significaciones mediante el uso de signos formales. Tercero: sin renunciar, entonces, al vínculo con lo real no se escamotea ni disimula el procedimiento a la manera del *verosímil realista*, sino que se exhibe el artificio –este que transforma a la figura en otra cosa– por el cual ingresan los elementos imaginarios en un plano de igualdad con las percepciones externas.<sup>38</sup> Cuarto: esta bifurcación narrativa del automóvil ficticio, que emerge de la

<sup>36</sup> Véase Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 116-120.

<sup>37</sup> Felisberto Hernández, *Obras Completas*, vol. 3, México, Siglo XXI, 1998, p. 52.

<sup>38</sup> Roland Barthes describe cómo este *efecto de lo real* se produce por una ilusión referencial cuya operación significativa a partir de los detalles descriptivos *simula denotar* directamente lo real cuando

comparación rompiendo toda ilusión referencial, genera –al exhibir los propios mecanismos de producción del relato– una instancia de *auto* designación, un registro metadieético. Como si se nos dijera: “esto es un artificio hecho a partir del lenguaje, vean en qué consiste”. Y recordemos que estas articulaciones, estos elementos lingüísticos no son meros signos sino que constituyen verdaderas marcas e inscripciones de las relaciones productivas y sociales. La creación específica de significados también es, ni más ni menos, una actividad material práctica –parafraseando a Raymond Williams–, es, literalmente, un medio de producción.<sup>39</sup>

En cuanto al último punto queremos acotar que una estética planteada a partir de elementos discretos y hasta pobres, empeñada en un registro divergente que busca dar cuenta de la complejidad expansiva del pensamiento y donde la exhibición de sus procedimientos se conjuga con la búsqueda de la verdad más allá de convenciones y lugares comunes, resulta comprensible que se identificara con una filosofía como la de Vaz Ferreira, que evitaba los tonos solemnes y la metafísica trascendental para dedicarse a los problemas cotidianos, que entendía que nada envejece tan rápido como la ostentación de lo nuevo, que practicaba el pragmatismo de la sinceridad, que prefirió enseñar a vacilar antes que distribuir certezas y que preconizó no una moral de elevados principios, sino una que sirviera para mejorar la conducta de los hombres. En el momento oportuno nos detendremos en Vaz, no para señalar influencias o relaciones mecánicas con la obra de Felisberto, sino para hablar de una sintonía –como la que signara el afectivo vínculo que uniera al escritor con el filósofo–, a la manera en que discurren juntos los diferentes instrumentos de una orquesta.

Entonces, nuestra hipótesis principal consiste en considerar *la escritura de Felisberto como el producto compensatorio y paradójico frente a la exclusión y la carencia*, que opera como inversión de un orden jerárquico determinado. *Inversión* tanto en su acepción de dar vuelta, de trastocar la estructura de un sistema que pretende reificar su inequidad con una lógica racionalista –lógica que esta literatura se empeña en desbaratar desde sus primeras manifestaciones–, como en su acepción económica de *invertir*, de correr un riesgo con miras a un rédito futuro, que en este caso es, obviamente, estético: se trata claramente de *una apuesta estética a contrapelo de los lineamientos consagratorios y los marcos canónicos vigentes de su tiempo*. Teniendo presente la afirmación de Barthes sobre que *la frase es jerárquica*:

---

lo que hace es connotarlo, dicho de otro modo, la carencia de significado por el interés puesto en la mera referencia “se convierte en el mismo significante del realismo”. Véase “El efecto de lo real”, en Ricardo Piglia (comp.), *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 141-155.

<sup>39</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 51, 189-197.

*implica sujeciones, subordinaciones, reacciones internas;*<sup>40</sup> nos referimos a las estrategias de inversión o subversión simbólica, a la forma de operar desde las unidades mínimas del lenguaje porque entendemos que es allí, en la sintaxis misma –y perdónesenos la insistencia– donde se realizan las verdaderas transgresiones cuando de literatura se trata.

Pero aunque pueda decirse que esta *dinámica de la carencia y la inversión* tuvo su origen en la vida del autor, en nuestro trabajo sólo se hará referencia a su manifestación literaria: no nos ocuparemos de las penurias que pudo haber sufrido la persona que se llamó Felisberto Hernández y firmó sus textos. Aunque tengamos en cuenta algunos datos de su existencia, entorno y lecturas, tomaremos distancia de cualquier actitud biografista, porque entendemos que la obra no puede explicarse por la vida sino a la inversa; en tanto que si nos interesa la vida es por el conocimiento de la obra. La obra es lo que mantiene vivo a Felisberto, antes que sus biógrafos.

### **Metodología y herramientas teóricas a utilizar**

La metodología de trabajo parte del análisis textual. Entendiendo que tanto la teoría literaria como los estudios sobre retórica u otras herramientas conceptuales deben ser utilizados para iluminar las virtudes del texto literario y no a la inversa, nada de lo que se proponga vendrá de afuera de la obra ni se alejará tanto de ella como para que su escritura no pueda ser reconocida en todo momento. Luego del análisis cronológico de un corpus representativo de las tres etapas narrativas de Felisberto Hernández, serán agrupados los casos según el mecanismo o procedimiento utilizado, para proceder a caracterizarlos de acuerdo con las operaciones que realizan, su manera de interactuar y el tipo de ruptura o desvío que producen, además de atender a otras implicancias socio-culturales, ideológicas, etcétera, considerando con Deleuze y Guattari que en literatura “aún la articulación más individual adquiere un valor colectivo”.<sup>41</sup> Concepto que, por otra parte, proviene del fundamento sartreano según el cual “todo proyecto, por más individual que sea, tiene un valor universal”.<sup>42</sup>

O sea que procederemos a realizar un análisis del texto lo más exhaustivo posible antes de arribar a cualquier clasificación o calificación de estos elementos formales específicos en los que residen sus cualidades más consensuadas. Si con esta caracterización contribuimos a promulgar al propio texto como soporte de sus lecturas limitando –aunque sea

<sup>40</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1984, p. 81.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978, pp. 117-121.

<sup>42</sup> Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2009, p. 67.

en parte— los antojadizos juicios de valor o la arbitrariedad de las interpretaciones hermenéuticas, nos sentiremos por demás satisfechos.

Al emprender el estudio de los mecanismos narrativos —como el que se genera a partir de los trastrocamientos de las figuras— y teniendo en cuenta que todo trabajo investigativo se inscribe dentro de los ejes de sincronía y diacronía o circunscribiéndose a uno de ellos, se nos presentaban dos opciones metodológicas definidas y una tercera, producto de la combinación de ambas:

1) Trabajar con cada recurso o figura en particular en un corte sincrónico de toda su obra, por ejemplo, dedicar los apartados: a) al rol que cumplen las catacresis en la animación de los objetos; b) a los efectos que produce confundir el sentido propio con el figurado, tal como hacer un relato a partir del desarrollo literal de una hipérbole; c) a las transformaciones que convierten una sinécdoque en prosopopeya o las que se imprimen a la comparación generando bifurcaciones en el relato; d) a estudiar una metáfora que se metonimiza; e) destinado al comportamiento del zeugma o silepsis, etcétera.

2) Hacer un desarrollo diacrónico, es decir, considerar estos procedimientos en la medida en que fueron apareciendo según la secuencia cronológica de los textos y señalar en el análisis de cada relato los respectivos estudios formales en el mismo orden.

3) Efectuar un análisis progresivo que respete la cronología, pero que luego recupere los resultados en un capítulo final en que las conclusiones deslinden y aislen los problemas o mecanismos estudiados; en suma, caracterizando cada uno de los elementos formales del procedimiento narrativo.

Hemos optado por esta última (3), no tanto por adherir a una idea evolucionista —puesto que no dejaremos de señalar algunas manifestaciones tempranas de estos usos—, sino para respetar la integridad y autonomía de cada relato, considerando además que un análisis parcial podría conducir a conclusiones apresuradas o incompletas. Posteriormente, en el último capítulo destinado a las conclusiones, podrá hacerse un trabajo comparativo y recuperar en un inventario final aquellos elementos y factores que se repiten, confiando también en que de esta manera se logre una mayor claridad en la exposición de los procedimientos.

Respecto de las menciones a las figuras retóricas y al estilo, aunque no vamos a reponer la historia de la lingüística, tal vez convenga hacer algunas puntuaciones respecto del uso de estas categorías. Sobre nuestro empleo del *estilo*, hemos señalado la similitud de este término en la estilística moderna con el concepto barthesiano de *escritura*. En cuanto a la *retórica*, es sabido que hoy día nos referimos a una retórica restringida o limitada, en términos



de Genette, puesto que en la actualidad comprende sólo una de las tres ramas que integraban la antigua retórica.<sup>43</sup> Según las conclusiones del seminario de Barthes en *L' Ecole Pratique des Hautes Études* entre 1964 y 1965 (recogidos posteriormente en libro bajo el título de *Recherches Rhétoriques*), ellas son: la *Inventio*, que no debe traducirse como “invención” sino identificarse más bien con técnicas de la argumentación, y que en la literatura sobrevive en los estudios temáticos de los *tópoi* o motivos; la *Dispositio*, que antiguamente tenía por objeto la partición y ordenamiento del discurso; hoy recuperable en la exposición didáctica, en el aspecto comunicacional del lenguaje o en el análisis pragmático; y la *Elocutio*, elocución o expresión. Esta última comprendía el arte de dar forma lingüística a las ideas que, al irse apartando del ejercicio especulativo de la elocuencia política y judicial a partir de la Edad Media pasó a identificarse con la lírica y deviene fundamentalmente *estudio de las figuras*. A este último segmento de la división clásica es al que nos referimos hoy cuando hablamos de retórica.

Desde comienzos del siglo XX los problemas que constituían su objeto son replanteados por la estilística o el análisis del discurso, no sólo como la suma de procedimientos, ya se trate de alteraciones sintácticas o comportamientos figurativos en el aspecto semántico que pueden relevarse en el plano del enunciado, sino también respecto de las relaciones que se entablen en el plano de la enunciación, como las formas autorreferenciales o de metadiégesis, las manifestaciones del narrador –persona, modo, invocaciones al lector, etc.– o las coordinadas espacio-temporales propuestas.<sup>44</sup>

En la retórica contemporánea existen, además, numerosas divergencias respecto de las clasificaciones de las figuras; para Fontanier, por ejemplo, el *Ornatus* comprende siete clases diferenciadas de figuras del discurso: figuras del significado o tropos propiamente dichos (aquí reconoce sólo tres: metáfora, sinécdoque y metonimia); figuras de la expresión o tropos impropios; y dentro de los no-tropos distingue las figuras de dicción, de construcción, de elocución, de estilo y de pensamiento. Lausberg incorpora a los tres tropos de Fontanier otros siete (reconoce diez tropos), clasificando en un primer grupo “por dislocación o salto” a la ironía junto a la metáfora; un segundo grupo “por desplazamiento de límites dentro del contenido conceptual” integrado por la sinécdoque, la perífrasis, la antonomasia, el énfasis, la litotes y la hipérbole; dejando en el tercer grupo “por desplazamiento de límites más allá del

<sup>43</sup> Gérard Genette, “La retórica limitada”, en *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989, pp. 23-42.

<sup>44</sup> Véase Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I* (1970), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

ámbito de lo conceptual” a una sola figura: la metonimia.<sup>45</sup> Tanto sea en el tratamiento de los tropos como en el de las figuras de la expresión o de la dicción, así como en sus relaciones recíprocas, mencionaremos en cada caso la fuente consultada.

Por otra parte, si bien el texto literario constituye el soporte privilegiado de nuestras observaciones que buscan inscribirse en un pensamiento latinoamericano, en muchas oportunidades recurriremos a la Teoría Literaria –desde los formalistas rusos, hasta el post-estructuralismo de franceses y sajones, pasando por Bajtín, la Escuela de Frankfurt o el existencialismo–; estudios de estilística y aproximaciones a la retórica moderna, teniendo en cuenta el singular manejo de las figuras o tropos que hace esta narrativa: Fontanier, Jakobson, Barthes, Cohen, Todorov, Genette, Riffaterre, Lausberg, Universidad de Lieja o Grupo  $\mu$  y Mortara Garavelli, entre otros; elementos de la narratología –en líneas generales seguiremos las categorías de Gérard Genette–, enfoques teóricos respecto del género autobiográfico, como los de Georges Gusdorf, Philippe Lejeune y Paul de Man, junto a estudios más recientes, como los de Nicolás Rosa, Nora Catelli, Noé Jitrik y Sylvia Molloy, entre otros; una aproximación a la filosofía de Vaz Ferreira, justificada por la alineación conceptual de Felisberto con el filósofo uruguayo –sobre todo de sus “Primeras invenciones”–, sin descartar aportes de otros filósofos –como Nietzsche, Bergson, Levinas, Agamben o Bauman– según el análisis lo requiera; elementos del psicoanálisis de Freud, principalmente algunos pasajes de “Tótem y tabú”, su estudio sobre el narcisismo, *La interpretación de los sueños* y “Lo siniestro” –insoslayable en la discusión en torno al fantástico, ya que todos los estudios del género, ya sea directamente o a través de Todorov, toman en cuenta este concepto freudiano; conceptos de Lacan sobre la instancia de la letra en el inconsciente; distintas aproximaciones al lenguaje poético –extendido a la *literariedad*– provenientes de Jakobson, Adorno, Jabès, Kristeva, Blanchot, Barthes y Sontag, entre otros.

A la hora de reponer las características del mundo en el que le tocó escribir a Felisberto, recurrimos a estudios y documentos de las *vanguardias históricas*, así como diversos aportes sociológicos, antropológicos y datos de la Historia contemporánea universal, Latinoamericana y de la República Oriental del Uruguay, en particular desde la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez, y aquellas circunstancias que intervinieron en la conformación de la identidad uruguaya, factor éste que puede aportarnos conocimiento y comprensión sobre algunas particularidades en las manifestaciones estéticas de los años 20 y

---

<sup>45</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

acerca de la recepción de la obra y, por supuesto, un relevamiento de más de cuarenta años de crítica literaria sobre la narrativa de Felisberto Hernández.

### **Periodización: ventajas y problemas**

Debemos a José Pedro Díaz el ordenamiento de la obra en “tres grupos de libros que se corresponden, además, con tres diferentes modos de presentación”. Sus cuatro primeros títulos fueron sendos *libros sin tapas*, ediciones de autor, y luego agrega: “Actualmente son curiosidades de bibliófilo [...], narran pequeñas historias míticas o escenas que abarcan una situación desde el punto de vista exclusivo frecuentemente irónico”. A pesar de lo escasamente valorado por la crítica, en este primer período se encuentran –a veces en forma embrionaria– muchos de los recursos y mecanismos de su estilo característico, como veremos oportunamente. En el segundo grupo, Díaz coloca sus relatos largos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943) –posteriormente se incluye en este período a *Tierras de la memoria* que, aunque permaneció inédito hasta su muerte, Felisberto lo habría escrito durante 1943. “El último grupo lo integra el resto de la obra”, a partir de la publicación del volumen de cuentos cortos *Nadie encendía las lámparas* (1947), y posteriormente “Las Hortensias” (1949) y *La casa inundada*, de 1960, más algunos cuentos –menciona Díaz– publicados en revistas y que en ese momento aún no habían sido recogidos en libro. Esta división será tomada a su vez por Ángel Rama, quien le agrega algunas precisiones con respecto a algunos textos editados en revistas y periódicos.<sup>46</sup>

A pesar de que en “La cara de Ana” (1930) ya encontramos un relato retrospectivo –modalidad que también puede relevarse en su producción posterior, como en algunos cuentos de *Nadie encendía las lámparas*–, se conoce como *etapa memorialista* al segundo período de Felisberto Hernández –siguiendo la clasificación mencionada en el párrafo anterior–, que se caracteriza por el abandono de su actividad musical y una definitiva dedicación a la escritura. Aunque el uso de la memoria no sea privativo de este período, esta denominación parece adecuada por la función generativa –*proustiana*, dicen algunos críticos– que cumple aquí la retrospectión. Por otra parte, hay un registro común a estas tres *nouvelles* en que se utilizan elementos de la propia vida y experiencia del autor –aunque no se trate de autobiografías estrictamente hablando–, que hacen pensar en un bloque narrativo que separa, casi diríamos “naturalmente”, su obra en un antes y un después, es decir, en tres partes.

<sup>46</sup> Véanse José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, como Introducción a la edición póstuma de *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965; y Ángel Rama, “Felisberto Hernández, burlón poeta de la materia”, en Montevideo, semanario *Marcha*, 17 de enero de 1964, y “Felisberto Hernández”, en *Capítulo Oriental*, No 29, Montevideo, CEAL, 1968.

Decimos que no se trata de autobiografías en un sentido estricto porque a pesar de que muchos de los datos y nombres de los personajes –el viaje a Mendoza, Celina Moulié, su abuela, Clemente Colling, etcétera– evoquen efectivamente sucesos y personas reales, la formalización estética de los elementos de la experiencia y, sobre todo, la expansión subjetiva, divergente y figurada transforman estos textos en *ficciones*. Si la autobiografía propiamente dicha –en palabras de Gusdorf– se impone como programa “reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo”, aquí no se encuentra una relación pautada por un orden cronológico ni un desarrollo consecutivo y unitario que tienda a reponer en forma sistemática la historia del individuo que se llamó Felisberto Hernández; así como tampoco podemos aceptar que en estos relatos su literariedad sea algo “secundario” respecto de su significación antropológica, sino más bien todo lo contrario.<sup>47</sup>

Antes mencionamos el uso de material biográfico para construir la ficción; creemos que efectivamente esto sucede –y el ejemplo puede ser de utilidad didáctica para deslindar mejor biografía y obra– a la manera que en el teatro se utiliza un recurso denominado *memoria emotiva* o “memoria de las emociones”, tal como la designó Stanislavski. Este mecanismo fue concebido como un método de asociación de las vivencias y recuerdos de la vida personal de los actores con acciones de la escena, y tiene como objetivo que los actores no “representen” sino que *vivan* sus personajes, que “actúen siendo ellos mismos”, suscitando una mayor empatía y credibilidad en la recepción. Entonces, asistimos a estos recuerdos o fragmentos de la memoria de una vida *pero* elaborados con *otra* finalidad, en la que predomina la función estética.<sup>48</sup>

Tampoco se describen las peripecias infantiles desde la perspectiva del adulto sino que, como sucede en la primera parte de *El caballo perdido*, el procedimiento logra la introducción, la focalización en el niño,<sup>49</sup> reproduciendo los mecanismos asociativos con la frescura y las incongruencias propias de la edad. Además de exhibir una verdadera metanarración en torno a los mecanismos de la memoria, como sucede en la segunda parte, en que no sólo los recuerdos de diversos pasajes de la vida del autor sirven como materia

---

47 Georges Gusdorf dice que “la autobiografía propiamente dicha se impone como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo”, y que “la función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la esencia de la autobiografía, resulta secundaria en relación a la significación antropológica”. Véase “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29, Barcelona, diciembre de 1991, pp. 9-18.

48 Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, México, Diana, 2000, pp.139-162.

49 Se utiliza el concepto de *focalización* en el sentido propuesto por Genette, como la relación entre lo percibido y el marco conceptual, ideológico con que se lo percibe. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., pp. 244-248.

narrativa a sus ficciones, sino que el propio proceso del recuerdo y su recuperación por medio del lenguaje será puesto en crisis dentro del relato; o, dicho de otro modo: la propia memoria será puesta *en abismo*.

Se trata de una obra, como veremos a lo largo de nuestro estudio, en que el misterio pareciera segregarse en el acto mismo de la escritura o en la búsqueda de aprehender *lo real* por medio del lenguaje. Se trata de un misterio de hondura filosófica y de expresión poética, un misterio que ronda permanentemente el silencio y el vacío como merodeando un lugar no contaminado desde donde poder pronunciar *lo nuevo*, a sabiendas de que la forma significa, que la forma *es* el significado. Un misterio que evoca, que apela permanentemente a una opacidad y a una presencia incierta, inefable, que nunca termina de ser dicha, que no puede ser iluminada ni descifrada por la palabra racional aunque se encuentre en anécdotas cotidianas o en las vicisitudes de un concierto, porque se trata de un *misterio literario*.

Cuando Orfeo mira a Eurídice antes de llegar a la luz del sol, desobedeciendo la condición del Hades, provoca que su amada se desvanezca definitivamente en las sombras. Maurice Blanchot lee en el mito clásico la paradoja nodal de la literatura: la promesa de colocar la obra bajo una forma aprehensible –clara, comunicable– pero sin poder evitar la transgresión de la ley que vierte en su interior la sombra sellada de lo inasible.<sup>50</sup> Siempre habrá una Eurídice en el corazón de la literatura: deseo de lo inasible que deviene núcleo oscuro y anfibológico, que nunca será reductible a una explicación del secreto –de ahí la inconsistencia de toda hermenéutica–, ya que no puede ser descifrado ni traducido. Debe permanecer oscuro y decir con esa oscuridad *otra manera de decir*. Punto ciego del lenguaje, de la palabra mallarmeana que manifiesta una ausencia; expresión de un vacío y un reclamo nunca satisfecho, nunca colmado.

---

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp.161-162.

## 1.2 FELISBERTO HERNÁNDEZ: SU ÉPOCA, SU RECEPCIÓN

Atento a mi trabajo de investigación, un querido amigo encuentra un nuevo libro sobre Felisberto en una librería de España y me lo trae de regalo; su buen dinero le habrá costado porque las ediciones de Trotta no se caracterizan por ser “económicas”. Aunque el volumen no presenta innovaciones desde el punto de vista crítico, posee una cuidada encuadernación y diseño con un extenso apartado de reproducciones facsimilares y fotografías a granel, además de un índice con una completa bibliografía crítica; salvo algún prólogo que otro, pareciera no faltar nada sobre ese fondo de tonalidad beige del papel de buen cuerpo.<sup>1</sup>

Confieso que siento un poco de nostalgia ante la belleza del objeto, pensando en los sinsabores del uruguayo –y de tantos otros escritores latinoamericanos– para lograr publicar sus textos en ediciones de mala muerte. Aunque también pienso que Felisberto estaría feliz ante esta lujosa iconografía de más de doscientas páginas que lo tiene como protagonista a él, que en vida se sintiera tan *ninguneado*. Carencia y opulencia signan con su polaridad tanto los rasgos de esta escritura como las instancias de su recepción. Intentaremos acercarnos a la dinámica del contrastivo fenómeno para recuperar –aunque sea parcialmente– las condiciones históricas y sociales en que irrumpe su narrativa.

### **Introducción a la modernidad**

Hoy nos encontramos perfectamente adaptados a los cambios; cada día leemos en periódicos y revistas acerca de nuevos descubrimientos e invenciones; nuestras computadoras y teléfonos celulares se vuelven obsoletos en poco tiempo; artefactos y maquinarias reducen su tamaño mientras sus aplicaciones y usos se multiplican mágicamente en nuestras manos; estamos acostumbrados a que nada permanezca idéntico a sí mismo: el cambio es nuestra ley y nuestra forma de vida. Pero esto no fue siempre así. Poco más de un par de siglos atrás un joven podía heredar una parcela de tierra con los aperos de labranza y una cosmogonía que abarcaba desde la receta del pan hasta el orden moral y religioso, y al morir lo que legaba a sus hijos no difería mucho de lo que había recibido de sus progenitores.

Cabría preguntarse cuándo, de qué manera el cambio –este signo de la modernidad– apareció entre nosotros y se nos hizo carne como un rasgo distintivo. Una mirada sobre la Historia nos muestra los esfuerzos del siglo XVIII por desembarazarse de las antiguas estructuras del absolutismo tanto en los aspectos políticos como económicos y sociales. La

---

<sup>1</sup> Antonio Pau, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005.

Ilustración ostentó como proyecto la erradicación de creencias y mitos bajo el ascendiente de la luminosa Razón, exaltando el dominio del hombre sobre la naturaleza. El conocimiento, sobre todo en su versión pragmática de la *técnica*, proporcionaba la herramienta fundamental de dominación de una realidad cada vez más identificada con el número, en tanto cifra de acumulación y en tanto ícono de un nuevo orden cuyo producto final será el sistema positivista. Como concluyen Adorno y Horkheimer: *lo que no se adapte al criterio del cálculo y de la utilidad resultará, a los ojos del Iluminismo, sospechoso.*<sup>2</sup>

Visionario, ya en 1848 Marx señalaba este aspecto cambiante de la sociedad de su época: *la burguesía no puede existir –afirma– sin estar revolucionando permanentemente sus instrumentos de producción, toda relación se vuelve antigua y se desvanece antes de arraigar y osificarse, todo lo que es sólido se volatiliza.*<sup>3</sup> Unos años después, en un ensayo publicado en *Le Figaro*, Baudelaire definía a la modernidad como *lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente.*<sup>4</sup> Pero será hacia fines del siglo XIX, en el momento en que la burguesía –aquella clase surgida en los intersticios de la baja Edad Media– alcance su hegemonía mundial, cuando se produzca una verdadera eclosión de la modernidad capaz de modificar para siempre el ritmo de nuestra existencia. Hobsbawm denomina a este período –que ubica entre 1875 y 1914– “la era del Imperio”, cuyos rasgos más sobresalientes son: la expansión colonial de las potencias para acceder a nuevos mercados y procurarse fuentes de materia prima –hacia 1880 tres quintos del planeta están bajo control europeo–; la división internacional del trabajo en países industrializados y aquellos que proveen de insumos sin valor agregado; y la creación de una economía global caracterizada por una relación extremadamente asimétrica entre las metrópolis y sus colonias.<sup>5</sup>

En el transcurso de unas pocas décadas el mundo se transforma drásticamente. El crecimiento demográfico y los altos índices de concentración poblacional generan esas inquietantes multitudes de autómatas en las grandes ciudades, esas masas anónimas de seres hacinados –como las que nos muestra Fritz Lang en “Metrópolis”– donde, sin embargo, el

<sup>2</sup> Véase Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, especialmente pp. 15 a 59.

<sup>3</sup> Karl Marx, *El manifiesto comunista*, Barcelona, Edicomunicación, 1998, p. 100.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, p. 361.

<sup>5</sup> Véase Eric Hobsbawm, *La era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica – Grijalbo Mondadori, 1998, en particular pp. 65-93.

hombre se encuentra en un estado de regresión y aislamiento, según reflexiones de Walter Benjamin sobre la lectura que Baudelaire hace de Poe.<sup>6</sup>

Las invenciones y los descubrimientos aplicados a la vida cotidiana: la electricidad, ya sea en la animación de los artefactos hogareños y el espacio público, como para revolucionar la producción industrial; la globalización de las comunicaciones a partir del telégrafo y el teléfono; la fascinación del cinematógrafo; la imposición de las leyes del mercado ante el aumento del público consumidor; la radio a transistores; el desarrollo de la química y los combustibles derivados del petróleo; los bosques de rascacielos que diseñan el nuevo paisaje urbano; la velocidad de los nuevos medios de transporte como ferrocarriles, automóviles y aviones; las innovaciones en la economía –el *trust*, el *dumping*, el *holding* o la cadena de montaje– que multiplicaron la producción industrial –generalmente en desmedro de las condiciones laborales–; los rayos catódicos; el submarino; los cambios radicales en la concepción del sujeto a partir de los nuevos discursos –como el psicoanálisis y el marxismo; la Teoría de la Relatividad desmoronando certezas que parecían inmutables, constituyen algunos de los nuevos factores que irrumpen en la configuración de la escena moderna.

Por supuesto que el arte, en todas sus manifestaciones, no podía permanecer ajeno, no tanto porque “reflejara” estas vertiginosas modificaciones de la sociedad, sino porque él mismo se va a constituir también en un productor de cambios desde las primeras reacciones románticas contra la ideología burguesa y los gestos aislados de los poetas simbolistas en la búsqueda de la especificidad literaria –Baudelaire es el primero en plantear una ruptura respecto del racionalismo positivista, dominante en la Francia de Luis Bonaparte–, hasta desembocar en el fenómeno radical y rebelde que hoy conocemos como *vanguardias históricas*, puesto que –según Peter Bürger– será en este momento cuando la ruptura no se limite a rechazar un motivo o un procedimiento artístico particular sino al arte de su época en su totalidad, efectuando un corte definitivo con la tradición.<sup>7</sup>

Pero no podemos considerar a la vanguardia separada de la modernidad. Existe tal ligazón entre la vanguardia y la época moderna –como afirma Matei Calinescu–, que resulta impensable la una sin la otra, en tanto la vanguardia se constituye en la expresión de la

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire” estudia las impresiones del poeta (traductor de “El hombre de la multitud”), dando cuenta de esa inmersión en la masa hormigueante que por un lado le fascina y por otro le provoca rechazo porque percibe en ella una amenaza, un signo de regresión y de barbarie; así como señala los cambios que se producen en los transeúntes respecto del estado de alerta y de las actividades de seguridad como consecuencia del creciente tránsito vehicular. Véase *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 89-124.

<sup>7</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 54.



modernidad pero también en su crítica más feroz.<sup>8</sup> Por otra parte, debemos tener en cuenta que la modernidad es un acontecimiento exclusivamente occidental, inserto en la civilización judeo-cristiana que sustenta un concepto del tiempo lineal, sucesivo e irreversible, al punto que este fenómeno resulta impensable en civilizaciones que responden a diferentes arquetipos temporales como el hinduismo, el budismo zen o el tiempo cíclico de la antigua Grecia o de la China taoísta. Las ideas de evolución y progreso –introducidas por el Iluminismo– dependen directamente de esta concepción occidental del tiempo surgida en el medioevo, a tal punto que dos ideologías enfrentadas, como el positivismo y el marxismo coinciden, sin embargo, en la postulación de un futuro promisorio.<sup>9</sup>

Resulta imprescindible hacer dos aclaraciones conceptuales antes de comenzar con el tratamiento de los aspectos más destacables de las vanguardias: por un lado que, aunque tengan en común su carácter programático de ruptura, no constituyeron un movimiento homogéneo de carácter progresivo sino que eran corrientes o grupos con diferencias sustanciales entre ellos y sus propios procesos evolutivos, y por el otro, que generalmente los estudios sobre estos “ismos” adolecen de un enfoque etnocéntrico europeísta, que desconocen la importancia y originalidad con que se manifestaron en Latinoamérica, donde si bien existió una ruptura con las poéticas del novecientos, también se recuperaron las tradiciones aborígenes previas a la conquista, como en los casos paradigmáticos del Perú de Mariátegui y Vallejo, del Modernismo brasileño encabezado por Oswald y Mario de Andrade, o de la poesía negrista caribeña de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, cuyos aportes no pueden ser considerados como meros epifenómenos de las vanguardias europeas.

### **Vanguardias históricas: la rebelión del arte**

Los movimientos de vanguardia constituyen una expresión de la modernidad, pero una expresión de rebeldía; una reacción intransigente y virulenta contra las convenciones, el sistema de valores y todas las pretensiones universalistas de la burguesía, de la misma forma que rechazan la estética decadentista y cualquier actitud que pretendiera reducir el arte a mera mercancía. Hacia 1905, tanto el Fauvismo pictórico de Matisse en Francia como las primeras manifestaciones del Expresionismo alemán –imbuido por el pensamiento irracionalista de Nietzsche–, abren las puertas del nuevo arte. Ya no se trata de copiar el paisaje sino de volcar las expresiones de la vida interior en la obra, profundizando el camino abierto por aquellos que reconocen como sus precursores: Van Gogh, Cézanne o Edvard Munch, entre otros. Los

<sup>8</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1985, p. 100 y ss.

<sup>9</sup> Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 41-62.

pintores Vasili Kandinsky, Paul Klee y el músico Arnold Schönberg son algunos de los representantes más destacados del movimiento alemán que abarcó también la escultura, la arquitectura, la literatura y el cine. Esta vanguardia encontrará su continuidad en la experiencia integradora de la Escuela de la Bauhaus, fundada y dirigida por Walter Gropius desde 1919 hasta 1933, fecha en que fue cerrada por los nazis.

Por su parte Marinetti, desde su primer manifiesto futurista (1909) la emprende agresivamente contra toda la tradición cultural, exaltando el “amor al peligro” y la supervivencia del más fuerte con una beligerancia que hace honor al nombre de origen castrense que impusieron (*avant garde*: término de procedencia militar que alude a la elite de avance de un ejército), declarando con tonos destemplados la valoración de la velocidad del automóvil por encima de los legados del arte clásico, glorificando la guerra, el militarismo y pregonando el desprecio a la mujer.<sup>10</sup> La mayor parte de estos ex abruptos y arbitrariedades apenas sobreviven hoy como testimonio de un registro provocativo, narcisista e intolerante que devendría en fascismo.<sup>11</sup> Probablemente, lo más perdurable de este movimiento lo encontremos hacia 1912 en el “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, cuando lanzan la famosa propuesta de escribir a contrapelo de los preceptos académicos con “palabras en libertad”, es decir, liberadas de las reglamentaciones de la gramática, los códigos de la lírica o cualquier normativa lingüística, lo que constituyó un primer paso hacia la escritura automática del surrealismo y las corrientes del llamado “fluir de la conciencia” que se imponen como recursos de la narrativa moderna a lo largo del siglo XX.<sup>12</sup>

Otra de las vanguardias europeas que se organizó para abolir toda comprensión y toda lógica, como protesta nihilista y lúdica contra la guerra y la sociedad que la había engendrado, fue la que se dio a conocer hacia 1916 en Zurich, bajo un nombre que *no significa nada*: “Dada”. Su líder, Tristán Tzara, se jactaba de esa asignificancia que remite al sonido gutural de un bebé glotón, a una instancia previa a la articulación del lenguaje ya que, justamente, se trataba de cerrar las puertas a cualquier manifestación de racionalidad a partir del culto del

<sup>10</sup> Véase Filippo T. Marinetti, “Manifiesto del futurismo” (París, *Le Figaro*, 1909), en Lourdes Cirlot ed., *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1995, pp. 80-84.

<sup>11</sup> Como resume José Carlos Mariátegui: “En el orden exterior, el futurismo se declaraba imperialista, conquistador, guerrero. Aspiraba a una anacrónica restauración de la Roma Imperial. En el orden interno, se declaraba antisocialista y anticlerical. Su programa, en suma, no era revolucionario sino reaccionario”. Véase “Marinetti y el futurismo”, en *La escena contemporánea* (1925), *Obras Completas*, Tomo 1, Lima-Perú, Amauta, 1959, p. 187.

<sup>12</sup> Concretamente incitan –desde una tipografía en mayúsculas– a la destrucción de la sintaxis, a la abolición del adjetivo, el adverbio y la puntuación, a la vez que reeditan el concepto de analogía de los poetas simbolistas. Véase “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, publicado en *Le Figaro*, París, 11 de mayo de 1912.

absurdo y el azar. Es conocida la fórmula para hacer un poema dadaísta a partir de la técnica del *collage*, que consistía en recortar palabras de un artículo cualquiera, mezclarlas en una bolsa y concatenarlas luego en el orden azaroso con que se extraían, exaltando su carácter de espectáculo efímero, así como los *ready-made* de Duchamp –quien presenta un inodoro como escultura en una exposición de arte– o las máquinas y objetos inútiles de Picabia. Hacia 1922, este movimiento empieza a dispersarse y muchos de sus miembros forman un nuevo grupo que dejaría una impronta muy fecunda en toda la literatura venidera: el Surrealismo.<sup>13</sup>

Podríamos definir al Surrealismo como la madurez de la vanguardia, en tanto condensa y potencia las innovaciones más genuinas de todas las escuelas anteriores. Luego de los enfrentamientos con Tzara, André Breton abandona los planteos excéntricos y anarquistas que habían caracterizado al Dada y hacia 1923, junto a Paul Éluard y Louis Aragon –entre otros–, emprenden la búsqueda de una expresión poética concebida como herramienta de acción pero también de conocimiento, cuyos resultados fueron volcando en la revista *Littérature*. Ya en el primer manifiesto de 1924 se declaran en contra del realismo y a favor de un “automatismo psíquico” –que tomaron de la teoría psicoanalítica de Freud– que les permitiera acceder a las estructuras profundas de la mente libre de las reglas de la razón, de la moral o la estética, concebidas como un sistema de mecanismos de exclusión y controles represivos. En parte derivados del dadaísmo y exaltando la fuerza irracional del deseo y del ensueño, los objetos surrealistas trabajados desde lo visual irrumpen con la fotografía de Man Ray, la pintura de Salvador Dalí, el teatro de Artaud y el cine de Buñuel. Se trata de romper las estructuras lógicas del lenguaje a tal punto que Artaud llegará a decir que *la ruptura con el mundo estaba establecida y que no hablaba para ser entendido sino a su propio yo interior*.<sup>14</sup>

Si bien este movimiento reconoce una inserción social y política, manifiesta en el marxismo declarado de muchos de sus integrantes, sus relaciones con el Partido Comunista fueron problemáticas; no es casual que Breton y Trotsky se encuentren en México y coincidan en que el arte, para ser verdaderamente revolucionario, debía mantener su autonomía respecto del poder político. Durante la década del 30 estas diferencias de los marxistas europeos con el socialismo ortodoxo se verán profundizadas en las polémicas que se produjeron –junto a otras– entre los integrantes de la Escuela de Frankfurt y la *intelligentzia* soviética.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Véase Raúl Gustavo Aguirre, *Las poéticas del siglo XX*, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 1983, p. 104, y Lourdes Cirlot, ob. cit., pp. 123-179.

<sup>14</sup> Raymond Williams, *La política del modernismo* (1989), Barcelona, Manantial, 1997, p. 99.

<sup>15</sup> Georg Lukács, el representante más conspicuo del socialismo ortodoxo, sostiene la vigencia de la obra de arte orgánica (la novela del realismo decimonónico) como modelo único en tanto “refleja” los verdaderos conflictos sociales, acusando de decadentes a narradores como Kafka o Flaubert a la vez

Aunque muchos manifiestos pecaron de un extremismo tan arbitrario como grandilocuente y muchas veces existieron contradicciones entre la rebeldía libertaria declarada y una estricta normativa de cofrades, no podemos negar sus méritos de manera absoluta ya que, más allá de las aporías, vicios y confabulaciones de elite, las vanguardias – sobre todo pensando en los aportes del Surrealismo y la Bauhaus– establecieron la autonomía definitiva para el arte y su derecho al delirio y al ensueño, con lo cual contribuían sustancialmente a liberarse de las rígidas preceptivas academicistas.<sup>16</sup> Estas manifestaciones del exceso proveyeron a la creación estética un estatus diferente respecto de la obra tradicional al oponerle su carácter disruptivo y al vincularla con otros discursos sociales, al tiempo que incorporaron nuevas herramientas de indagación sobre la realidad psíquica y una emancipada articulación con el deseo. En tanto que la concepción de la obra de arte previa a las vanguardias aspiraba a una impresión global de totalidad –por eso se habla de *obra orgánica*–, en la manifestación vanguardista cada momento concreto puede ser visto o interpretado tanto en relación como separadamente del resto; de ahí que se oponga a una concepción homogénea del mundo y al desarrollo lineal y progresivo de la historia.<sup>17</sup>

En su defensa del arte nuevo, Adorno no deja de señalar sus paradojas y limitaciones acuñadas en una relación dialéctica con la sociedad: el oscurecimiento del mundo ha hecho necesaria la irracionalidad del arte, *su abstracción y canon negativo lo son en la medida en que han llegado a serlo las relaciones entre los hombres*, su crítica a la tradición proviene de todo aquello que ha sido oprimido y desplazado. Y puesto que en estética *la diferencia es más importante que la concordancia*, no debe asombrarnos que la experimentación y el riesgo se transformen en leyes.<sup>18</sup>

### **El paradigma científicista**

Los nuevos tiempos construyen sus propios íconos y emblemas, y el ámbito de la ciencia se constituyó en la encarnación del cambio. Acorde a los inventos y avances tecnológicos el discurso científico se instala –con las adaptaciones y mediaciones que exige la divulgación– como un referente prestigioso de la modernidad, permea todas las actividades sociales, y se

---

que descalifica todo el arte vanguardista. Theodor W. Adorno, entre otros, confrontará con esta posición que retrotrae con carácter excluyente a un modelo narrativo del siglo XIX, reivindicando la revolucionariedad de la obra inorgánica (fragmentaria) postulada desde el concepto de *lo nuevo* propuesto por el arte de vanguardia.

<sup>16</sup> Hans Magnus Enzensberger sostiene una postura extremadamente crítica sobre las vanguardias; véase “Las aporías de la vanguardia”, en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969, pp. 145-174.

<sup>17</sup> Véase Peter Bürger, ob. cit., pp. 133-136.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, “Situación”, en *Teoría estética*, ob. cit., pp. 29-66.

hace particularmente visible en el arte de vanguardia en general y en la literatura en particular, tanto en los nuevos motivos que inspiran a la poesía, como en las maquinaciones fantásticas de la prosa. La perspectiva de carácter empírico y fenomenológico del neopositivismo hizo posible la separación de las consecuencias éticas inherentes a los descubrimientos científicos a la vez que aflojaba los lazos especulativos entre el “mundo real” y las interpretaciones de ese mundo, es decir, de los contenidos de “verdad” concebidos como algo distinto a la coherencia interna del discurso. En esta sintonía entendemos la afirmación de Poincaré: *las teorías científicas no son ni verdaderas ni falsas, sino simplemente útiles*.

Esta apertura, que permitió archivar conceptos y modelos inadecuados, como el que explicaba al átomo por el esquema de “bola de billar”, para dar paso a la teoría cuántica de Plank, la revolución de la matemática por la teoría de los conjuntos o las leyes genéticas de Mendel –para citar sólo algunos de los hitos que señalaron el fin de una concepción del mundo–, contenía en su reverso una limitación ideológica conocida como “darwinismo social” y que consistía básicamente en atribuir a la evolución biológica la responsabilidad de las enormes desigualdades sociales. Este discurso pseudocientífico pretendía, entre otras maravillas, explicar mediante el “atraso” evolutivo tanto la propensión al crimen como a contraer enfermedades, así como todas las lacras derivadas de la desnutrición y la pobreza. Su funcionalidad ideológica era doble para los beneficiarios del sistema: hacia afuera, como línea de defensa, proveía de una muralla argumentativa frente a posibles cuestionamientos o reclamos, hacia adentro, como elemento cohesivo de clase, neutralizaba o disminuía los efectos de eventuales cargos de conciencia por la evidente inequidad.<sup>19</sup>

Entrando en el siglo XX, también irrumpen en América Latina los cambios tecnológicos y los artefactos; una verdadera proliferación en la que lo foráneo y lo novedoso coexisten con elementos arcaicos y residuales tanto en el orden de los bienes materiales como en el de las prácticas simbólicas. Describiendo las pinturas de Xul Solar como un testimonio de la época, Beatriz Sarlo resume: “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla”.<sup>20</sup> También en el Río de la Plata se asimilará la teoría desarrollada por Darwin en *El origen de las especies* articulada, como era

<sup>19</sup> Véase Eric Hobsbawn, “10. Certidumbres socavadas: la ciencia”, en ob. cit. pp. 252-270.

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 15.

de esperar, con una ideología del progreso, positivista y de cuño spenceriano, muchas veces en tensión con un incipiente pensamiento nacional.<sup>21</sup>

Gran parte de la literatura rioplatense echa mano al discurso de la ciencia no sólo buscando una instancia legitimadora, sino también cediendo a la fascinación ante la formidable apertura del imaginario que ofrecía el universo de *lo nuevo* –es notorio el paralelismo entre los avances de la tecnología y el desarrollo de la ciencia-ficción, sin que dejemos de tener en cuenta los gestos irónicos y hasta satíricos sobre las inconsistencias o agujeros negros del conocimiento científico puestos en correlación con lo sobrenatural. La figura del inventor y el hombre de ciencia así como registros de la frenología, la psiquiatría y elementos esotéricos aparecen con diferentes densidades en la obra de Leopoldo Lugones, Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y Roberto Arlt, entre otros, con originales aportes para nuestra narrativa.<sup>22</sup>

### **Aires renovadores en América Latina**

Desde comienzos de la segunda década del siglo XX, el fenómeno rebelde de la vanguardia literaria se expande como un reguero de pólvora por las principales metrópolis latinoamericanas que serán escenario de la confrontación con la estética del novecientos, de la división del campo intelectual y la creación de un público sensible a las propuestas estéticas innovadoras. En 1914, un jovencísimo Vicente Huidobro, en una conferencia titulada “Non serviam”, había proclamado su rechazo al servilismo de la naturaleza y su fervorosa adhesión a la consecuente autonomía estética. Y en su poema “Arte poética” incitaba a crear un verso que fuera como una llave para abrir mundos nuevos: a no cantarle a la rosa sino a hacerla “florecer en el poema”. En paralelo y en sintonía con el estridentismo mexicano de Maples Arce y Arquelles Vela, confrontando con la mimesis del realismo, Jorge Luis Borges opondrá al *reflejo* pasivo de los espejos “la estética activa de los prismas”, exaltando el valor de la metáfora, “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve”.<sup>23</sup> Y Oliverio Girondo, en el prólogo de sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, declara que “cortar las amarras lógicas” implica “la única y verdadera posibilidad de

<sup>21</sup> Véase al respecto Marcelo Monserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, CEAL, 1993, en particular pp. 31 a 80.

<sup>22</sup> Véase Adriana Rodríguez Pérsico, “III. Las miradas de la ciencia”, en *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 276-377.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, “Anatomía de mi Ultra”, publicado en la revista madrileña *Ultra*, en 1921; reproducido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 132.

aventura”.<sup>24</sup> César Vallejo, cuyo poemario *Trilce* (1922) probablemente sea el paradigma de la renovación radical de la lírica latinoamericana, en “Poesía nueva” –publicado en la revista *Amauta*, en 1926– toma distancia del léxico meramente futurista que exalta los avances tecnológicos y advierte que para ser moderno no alcanza con reproducir nombres de artefactos y maquinarias, sino que *los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad*; en la poesía nueva –dirá Vallejo– lo realmente importante serán los nuevos ritmos y relaciones vitalmente incorporados.<sup>25</sup>

Claro que en América Latina al igual que en Europa, la vanguardia no tuvo un desarrollo homogéneo ni sincrónico sino que se manifestó en íntima relación con la coyuntura social, económica y política, en suma, histórica, de cada región, muchas veces potenciando sus ánimos renovadores con emergentes ideológicos que trascendían el fenómeno de la modernidad, como sugiere Alfredo Bosi.<sup>26</sup> Así, más allá de sus excesos y fetichismos formales, esta liberación estética abría el camino tanto hacia un territorio subjetivo como a una ampliación de la conciencia crítica y de la búsqueda de la propia identidad social, nacional y continental, profundizando el legado modernista de Martí, Darío y Rodó. Para Ángel Rama hay un doble movimiento en nuestra vanguardia: uno estrechamente vinculado a Europa –donde ubica a Huidobro, Maples Arce y Carlos Pellicer–, y otro que incorpora al impulso renovador un proceso de recuperación antropológica y de elementos nacionales propios –con el predominio de este último ubica a Vallejo y a Mario de Andrade–: entre estas fuerzas oscila la vanguardia latinoamericana.<sup>27</sup>

Pero, además, en muchos casos adquiere vuelo teórico propio –en franca desmentida de la fórmula que pretende negar esta instancia del pensamiento especulativo a nuestro continente–, y como muestra tomemos el ejemplo de Huidobro, cuando en “Manifiesto de manifiestos” desbarata con sólidos argumentos la ilusoria teoría surrealista del “automatismo psíquico puro” definido por Breton como “dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón”. Y tengamos en cuenta que el Surrealismo es la vanguardia europea mejor pertrechada ideológica e intelectualmente, aquella en que se han decantado los aportes anteriores y que supo realizar la fecunda articulación entre el marxismo y el psicoanálisis freudiano. A esta idea de la producción “automática” Huidobro opone el concepto del *trabajo* del poeta, que se nutre de elementos inconscientes pero controlados por la razón, ya que la espontaneidad

<sup>24</sup> Oliverio Girondo, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 51.

<sup>25</sup> Véase Jorge Schwartz, *Ob. cit.*, pp. 478-479.

<sup>26</sup> “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge Schwartz, *ob. cit.*, pp. 19-31.

<sup>27</sup> Conceptos de una intervención de Ángel Rama citada por Ana Pizarro en la “Introducción” de *La literatura latinoamericana como proceso* (Ana Pizarro coord.), Buenos Aires, CEAL, 1985, p. 39.

absoluta no existe y la poesía ha de ser creada *con toda la fuerza de los sentidos*, puesto que “el poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema”.<sup>28</sup>

Aunque no puedan negarse algunas actitudes miméticas iniciales respecto de los *ismos* europeos, la característica latinoamericana predominante será la de *hibridación* o mezcla, es decir, el entrecruzamiento de “lo nuevo” –ligado a nuestra modernidad precaria y de segunda mano–, con elementos propios, muchas veces orientados al rescate de las culturas aborígenes.<sup>29</sup> Este es un rasgo específico ya que, lejos de romper definitivamente con la tradición como sucede en Europa, nuestra vanguardia la refuncionaliza, le cambia el signo como hicieron los martinfierristas desde lo criollo o busca un anclaje en tradiciones anteriores a la conquista como propone José Carlos Mariátegui respecto de la cultura quechua, o de los mayas quichés, como hace Miguel Ángel Asturias. Desde el Brasil, Oswald de Andrade hará lo suyo al invertir la valoración del conquistador sobre la sociedad primitiva con la formulación de la *antropofagia* como ideologema; oponiendo la organización matriarcal al patriarcado de Occidente, confrontando con “los pecados del catecismo –la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato”– y declarándose contra la “peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados”.<sup>30</sup>

Y en la región caribeña, la poesía negrista –cuyos máximos exponentes fueron el puertorriqueño Palés Matos y el cubano Nicolás Guillén– *condensa el punto de máximo encuentro entre el vanguardismo y el nacionalismo*, como señala Celina Manzoni. Además de los motivos de reivindicación de los sectores más marginados de la sociedad, la innovación

<sup>28</sup> Véase Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos” (1925), en Celina Manzoni (ed.), *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 66 y ss.

<sup>29</sup> Un buen ejemplo en la prosa es el lenguaje de *Macunaíma* (1926), conformado por una mezcla sincrética de términos y elementos africanos introducidos por el esclavismo colonial, con leyendas indígenas amazónicas, peruanas, guatemaltecas y mexicanas, pero a su vez integrados en una pluralidad de jergas urbanas que ilustran el carácter dinámico y renovable que Mario de Andrade atribuye a la tradición, en consonancia con los planteos que por aquellos mismos años desarrollaba José Carlos Mariátegui en textos como “Heterodoxia de la tradición” (en *Peruanicemos al Perú*). He trabajado particularmente con esta novela en “*Macunaíma* o la metamorfosis como estrategia de ruptura”, en Gonzalo Aguilar (comp.), *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la narrativa latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1996, pp. 91-110.

<sup>30</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago” (1928), en Jorge Schwartz, ob. cit., pp. 173-180. Tal vez sea oportuno señalar aquí la posterior revalorización que, desde la antropología –en consonancia con los planteos de Oswald de Andrade– se hizo del concepto de *antropofagia*; ese ritual de apropiación del adversario con la finalidad de adquirir su fuerza y su valor. A esta estrategia de asimilación –que podemos pensar en consonancia con el concepto dinámico de *transculturación*–, Lévi-Strauss le opone la *antropoémica* (del griego: “vomitar”) propia de las civilizaciones llamadas modernas, que expulsan o segregan al extraño al que se percibe portador del peligro. Véase Claude Lévi-Strauss *Tristes trópicos* (1955), Buenos Aires, Eudeba, 1976.



estética pasa por incorporar registros de habla y ritmos populares que provienen de la herencia africana de los esclavos –punto de contacto con la vanguardia brasileña–, articulados en juegos fonéticos donde, con frecuencia, prevalece la musicalidad sobre el significado –el “Sóngoro cosongo” de Nicolás Guillén es un buen ejemplo–, con lo cual la pretendida oposición con la llamada “poesía pura” o las jitanjáforas de Mariano Brull debería al menos matizarse.<sup>31</sup>

Esta literatura, que rescata temática y morfológicamente el pensamiento mítico y el ritmo como identidad y convocatoria, forma parte de un movimiento de reacción –defensivo, pero también constitutivo– que constituye en nuestras culturas una respuesta continental concreta a condiciones históricas concretas. Los efectos mediatizados que provocan en todo el mundo la Primera Guerra Mundial y el ascenso de nuevos sectores sociales urbanos no son ajenos al sentimiento de crisis y al clima de insurgencia en toda Latinoamérica, como señala Nelson Osorio. Sirva como ejemplo la generalizada Reforma Universitaria, a partir de 1918, que no constituyó una simple modernización docente sino una renovación profunda para poner la enseñanza superior al alcance de todos y en función de los intereses nacionales, y que fue, fundamentalmente, una reforma antioligárquica y antiimperialista.<sup>32</sup>

A su vez, estos conglomerados híbridos de la modernidad –con sus hallazgos y sus pérdidas, con sus rescates de elementos desplazados y su abandono de materiales obsoletos o arcaicos, con sus develamientos y utopías– llegarán a constituirse en originales sistemas de producción cultural cuyo sustrato alcanzará la mayor fertilidad hacia los años 50 y 60 con las obras de la transculturación –según Ángel Rama– como una verdadera época de oro de la narrativa latinoamericana.<sup>33</sup>

En el ámbito rioplatense y durante las dos primeras décadas del siglo, Buenos Aires se convirtió en una gran ciudad cosmopolita, tanto por su acelerado crecimiento demográfico –hacia 1920 cuenta con dos millones de habitantes– nutrido por la inmigración europea, como por su renovación edilicia y tecnológica que se traduce en constantes transformaciones del paisaje urbano. Transformaciones en cuanto al aspecto de la ciudad, ya sea por la altura de sus edificios, el alumbrado público y un creciente parque vehicular, como también por las tensiones y cambios que *lo nuevo* imprime en las costumbres y la subjetividad de las personas

<sup>31</sup> Véase Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, pp. 233-247.

<sup>32</sup> Véase Nelson Osorio, “Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, N° 114/115, Pittsburgh, Enero-Junio de 1981, pp. 227-254.

<sup>33</sup> Ángel Rama aplica este concepto –que toma del antropólogo cubano Fernando Ortiz– a la producción de José María Arguedas, Juan Rulfo, Guimarães Rosa, Roa Bastos y García Márquez, entre otros. Véase *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.

—que viven a un ritmo vertiginoso nunca antes conocido—, manifiestas en una efervescente actividad artística e intelectual intensamente atravesada por las problemáticas modernas.<sup>34</sup>

El ultraísmo fue un movimiento abierto a todo lo nuevo, una especie de síntesis de los ismos más diversos, como señala Hugo Verani.<sup>35</sup> Los ultraístas porteños, cuyos planteos fueran recogidos fundamentalmente en la página-mural *Prisma* con la que empapelaban la ciudad, y en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, produjeron una tajante ruptura tanto respecto del modernismo de Leopoldo Lugones como del realismo de Manuel Gálvez, pero además instalaron una actitud crítica y polémica que casi no existía en el campo intelectual de la época: el humor y la irreverencia del discurso crítico-filosófico de Macedonio Fernández —mentor del grupo Florida—, irrumpe con una impronta deconstructiva y desestabilizadora de la coherencia, la unidad textual y los géneros literarios. Operando en dos niveles, Macedonio plantea un ejercicio narrativo de ruptura a la vez que despliega en paralelo un metalenguaje que seduce al entonces joven Borges.<sup>36</sup>

En poesía, el experimentalismo con la versificación y la espacialidad, así como el ejercicio de perspectivas cambiantes junto a la crisis del *Yo* lírico, encarnan en la producción de Leopoldo Marechal, González Lanuza, Jacobo Fijman, Borges y Gironde. González Lanuza, atento a la renovación formal, conforma un observador que produce diferentes enfoques sobre la ciudad cosmopolita; Gironde —el más extremista del grupo— funciona como un francotirador itinerante, mordaz, agresivo, dispuesto a dismantelar estereotipos y convenciones; Jacobo Fijman indaga los límites entre la razón y la locura; Marechal incorpora la dimensión onírica a la vez que proyecta una mirada nueva sobre motivos clásicos; Borges es el que aprovecha las lecciones de Macedonio y percibe mejor que nadie el problema de la representación. Relativiza la univocidad del discurso histórico a la vez que se interesa por el proceso de formación de las imágenes y tiene una actitud crítica respecto de la estructura racional que proporciona el significado.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Véase Beatriz Sarlo, “Buenos Aires, ciudad moderna”, ob. cit., pp. 13-29.

<sup>35</sup> Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 42-50.

<sup>36</sup> Jitrik ha señalado esta doble circulación en *El museo de la novela de la eterna*, en la que Macedonio va construyendo su teoría junto con la práctica textual de la novela. Véase Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández” (1970), en *Suspender toda certeza. Antología crítica (1939-1976)*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 87-124. Mónica Bueno, por su parte, caracteriza la figura de Macedonio como un paradigma del pensamiento radical de ruptura no sólo en el plano de lo simbólico sino también respecto de la praxis burguesa. Véase Mónica Bueno, *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 131.

<sup>37</sup> Véase Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, particularmente el cap. IV, pp. 107-133.

### El panorama uruguayo

Esta pulsión de ruptura respecto de la coherencia, de experimentación con el signo lingüístico, de trasgresión de las normas estéticas del novecientos, esta necesidad de pelearse con las instituciones y figuras consagradas creando grupos alternativos que se reúnen alrededor de manifiestos y revistas, esta rebelión generalizada contra el *statu quo* en nombre de “lo nuevo”, esa crisis estético-ideológica en Uruguay no habría existido. Al menos no con la profundidad con que se dio en otras regiones de América Latina. Carlos Martínez Moreno señala que a la vanguardia uruguaya le faltó “esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras”, y Hugo Verani que el “apagado vanguardismo uruguayo” tiene características conformistas, sin disidencias profundas.<sup>38</sup>

Desde una posición más cautelosa y reivindicando la renovación poética de escritores como Alfredo Mario Ferreiro y Juvenal Ortiz Saralegui, Pablo Rocca señala *que lo que faltó en el Uruguay fue una acendrada reflexión crítico-teórica que permitiera desarrollar una idea de vanguardia*, en la que se articulara la modernidad metropolitana con el acervo vernáculo, y en este sentido al menos –observa Rocca–, el contraste es grande con la dimensión reflexiva del vanguardismo peruano, el modernismo brasileño o los martinfierristas de Buenos Aires.<sup>39</sup> De todas maneras, antes de asumir conclusiones taxativas tal vez el asunto requiera de una investigación más profunda, ya que más allá de esta falta de actitud grupal o de formaciones vanguardistas con solidez teórico-crítica, además de Felisberto Hernández –objeto de nuestro estudio– hubo renovadores tanto en la poesía como en la narrativa, aunque fueran casos aislados y solitarios.<sup>40</sup>

Tal vez la respuesta a esta falta de virulencia organizada en plataformas y manifiestos haya que ir a buscarla en diversos factores de origen histórico, cultural y social. Y tal vez estos factores se vinculen con esa construcción colectiva que algunos denominan el *ser uruguayo* o la *uruguayidad*. Deberíamos interrogarnos, entonces, por aquellos cambios o

<sup>38</sup> Ambas citas son de Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, ob. cit., p. 51.

<sup>39</sup> Pablo Rocca, “Prólogo”, en Juvenal Ortiz Saralegui, *Palacio Salvo y otros poemas*, Montevideo, Banda Oriental, 2005.

<sup>40</sup> Eduardo Espina es tajante al afirmar que “en Uruguay no hubo vanguardias” ya que el extremismo y la experimentación –según señala– aparecen limitados a actividades individuales, nunca como proyecto de un movimiento o escuela. Véase su “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 529-530, jul-ago de 1994, p. 35 y ss. Hugo Verani, a su vez, describe al Uruguay de los años veinte como “una sociedad agropecuaria medioburguesa y secularizada, poco propicia para rebeliones o disidencias”, inmersa en un “apacible conformismo social”. Véase Hugo Verani, *De la Vanguardia a la Posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 15.

condiciones históricas que pudieron haber configurado diferencialmente al Uruguay respecto de sus vecinos, donde la vanguardia tuvo un desarrollo programático mayor.

En la formación de esta identidad nacional se distinguen dos momentos o procesos simbólicos diferenciados, según González Laurino: el de la “orientalidad”, que abarcaría desde la Declaración de la Independencia y posterior jura de la Constitución hasta la institucionalización de los símbolos patrios hacia fines del siglo; mientras que el segundo momento –el de la “uruguayidad”– respondería a la conformación del Estado moderno realizada a comienzos del siglo XX y que sitúa al Uruguay en un lugar de excepción respecto de Latinoamérica. La denominación de “la Suiza de América” resume esta excepcionalidad ligada a las conquistas democráticas y al mito del *Estado de bienestar*.<sup>41</sup>

Consideremos algunos datos de la historia de este segundo proceso identitario. Dentro de nuestra situación continental periférica, Uruguay fue pionero en reformas sociales, económicas y políticas, que se inician durante la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez (1903-1907) –aunque los cambios más radicales llegarían con la segunda presidencia. Después de la derrota en 1904 de Aparicio Saravia –último caudillo levantado en armas–, que significó el fin de las guerras civiles, la pacificación concertada por los líderes de los dos partidos tradicionales estableció el marco apropiado para la organización de un estado moderno. De inspiración europea, principalmente francesa, el progresismo de Batlle –un humanista liberal, racionalista y anticlerical– realizó profundos cambios en el sistema político y social de la República uruguaya –a los que contribuyeron también los pequeños partidos “de ideas”, como el emergente Partido Socialista. En líneas generales los historiadores reconocen tres grandes metas en la estrategia del primer batllismo: a) diversificar y modernizar la producción que hasta ese momento se basaba casi exclusivamente en la ganadería y sus derivados, promoviendo la industria y la agricultura; b) nacionalizar la economía, fortaleciendo al estado frente al avance de las empresas extranjeras y reteniendo la riqueza generada en la república; c) redistribuir la riqueza, ampliando el mercado interno y universalizando el acceso a bienes y servicios básicos. Y aunque en el aspecto social fueran más los proyectos que las realizaciones, se establecieron los cimientos hacia un proceso de radicalización democrática.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Para una profundización actualizada del proceso de conformación de la *uruguayidad*, véase Carolina González Laurino, *La construcción de la identidad uruguaya*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2001.

<sup>42</sup> Ana Frega, “La formulación de un modelo. 1890-1918”, en AAVV, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2008, pp. 31-39.

Durante el segundo mandato de Batlle (1911-1915), se profundizan los cambios y se afianzan los principios seculares destinados a crear instituciones democráticas sólidas e independientes. La afirmación de una educación laica, gratuita y obligatoria que continuaba con las reformas varelianas, la promoción de un régimen de igualdad política acompañado por una legislación electoral que garantizara la transparencia del sufragio, la defensa del rol proteccionista y de contralor del Estado, la erogación de leyes que resguardaran a los más débiles, el fomento de la liberación de la mujer y las organizaciones obreras, además de la nacionalización de la banca y de la producción de energía, fueron algunos de los aspectos impulsados por Batlle. El historiador Carlos Machado resume así el proyecto batllista:

Nacionalización de bienes y servicios que se rescataban del control inglés (Banco República, Banco de Seguros, Administración de Tranvías, Usinas del Estado, servicios ferroviarios), enfrentamiento al poder de la Iglesia (leyes divorcistas, derechos sucesorios para los llamados hijos naturales y abierta hostilidad a la enseñanza de la religión en los centros de estudio), reformas ambiciosas a la educación (institutos nocturnos para trabajadores, colegios secundarios en el interior, multiplicación de facultades universitarias), proyectos tendientes a gravar las remesas de los dividendos y reformas sociales (por ejemplo la ley de ocho horas), expresaron su plan reformista”.<sup>43</sup>

Este movimiento urbano que se opuso a los sectores más conservadores y retrógrados del latifundio ganadero tradicionalmente identificados con el Partido Blanco, aún con sus contradicciones políticas supo sentar las bases de una sociedad abierta, participativa y pluralista.<sup>44</sup> La Constitución de 1919 profundizó estas reformas, ampliando la base popular del sufragio e instaurando definitivamente el Estado laico. Además, el Ejército permanecería supeditado al poder civil, prácticamente hasta la dictadura militar de 1973, ya que incluso esa mancha en la Historia uruguaya que fue la dictadura de Gabriel Terra que, en 1933, en connivencia con el herrerismo, disolvió el Parlamento y produjo la intervención de los entes autónomos con la finalidad de imponer una política conservadora y servir a la causa de las

<sup>43</sup> Carlos Machado, “El Uruguay de los tiempos de Felisberto Hernández”, ponencia presentada en el homenaje internacional organizado por la UNAM en México, 2002, en página web de la Fundación “Felisberto Hernández”: [www.felisberto.org.uy](http://www.felisberto.org.uy).

<sup>44</sup> José Pedro Barrán y Benjamín Nahum nos ilustran cómo la clase dominante conservadora acusaba a Batlle de apoyar las huelgas y fomentar el odio de clases; entre las fuentes que citan se encuentra un editorial del diario “El Día” –órgano batllista– sobre el resultado del conflicto del sindicato tranviario de 1911, declarando sin tapujos que sin la huelga, ese dinero hubiera continuado yendo a Londres y Berlín a hinchar los bolsillos de los accionistas ingleses y alemanes, y que ahora esos pesos permanecerían en el país para ser repartidos entre las clases más necesitadas. Véase *Batlle, los estancieros y el Imperio británico*, T. 4, Montevideo, Banda Oriental, 1990, p. 63. A su vez, Juan José Arteaga refrenda este aspecto del batllismo con anécdotas de la época en que el Presidente alentaba las organizaciones sindicales en defensa de los derechos de los trabajadores. Véase: *Uruguay, breve historia contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 141.

petroleras norteamericanas, fue un golpe exclusivamente civil, que utilizó el aparato policial pero sin intervención castrense.

Aunque podamos sostener que la instauración del modelo democrático y reformista del batllismo dejó una impronta insoslayable en la identidad uruguaya, sus conquistas sociales no tardaron en ser mermadas. La reacción de los poderes económicos no se hizo esperar, y a pesar de que fracasaron en el intento de fundar un partido conservador pronto encontrarán el camino de la cooptación política mientras que los grupos empresariales como la Federación Rural, la Cámara de Comercio y la de Industrias emplean todos los recursos a su alcance para neutralizar o morigerar tanto la legislación laboral como cualquier limitación del Estado sobre la actividad privada. En 1929 los conservadores forman el Comité de Vigilancia Económica, herramienta de presión del capitalismo criollo, cuyo principal objetivo fue oponerse a los controles estatales, los nuevos impuestos o la “inmigración indeseable”.<sup>45</sup>

La política de acuerdos, que se instaura a partir del gobierno de Viera, aunque no logró dismantelar totalmente al progresismo batllista, en los hechos la correlación de fuerzas –no sólo en la puja con el herrerismo sino también por las disidencias dentro del propio Partido Colorado– tendió a neutralizar la radicalidad de los cambios a la vez que se desdibujaron los contrastes ideológicos. Hugo Achugar le atribuye –como consecuencia directa de esta política de alianzas– la formación de una mentalidad flexible o ecléctica en la intelectualidad uruguaya, eclecticismo evidente y declarado en los editoriales de revistas literarias como *Los Nuevos*, *La Cruz del Sur* o *La Pluma*.<sup>46</sup>

Y esto nos lleva otra vez a la falta de actitud beligerante o de ruptura respecto de la estética del novecientos y, en general, salvo raras excepciones, respecto del orden establecido en el Uruguay de los años 20. Como señala Noé Jitrik, aunque no toda ruptura sea vanguardista, la ruptura es un rasgo decisivo, imprescindible de la vanguardia, y se encuentra muy frecuentemente ligada a otras prácticas sociales, puesto que esta ruptura rara vez se

---

<sup>45</sup> Para profundizar en las actividades de los sectores conservadores durante este período en el Uruguay, véase Gerardo Caetano, *La República Conservadora. 1916-1929*, Montevideo, Fin de siglo, 1993. Véase también, sobre el período, Ana María Rodríguez Aycáguer, “La República del compromiso. 1919-1933”, en AA.VV., *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2008, p. 55 y ss.

<sup>46</sup> Hugo Achugar, “El acuerdismo y su expresión político-cultural”, en *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario: 1916-1934*, Coord. Gabriel Peluffo, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, Montevideo, 1999, pp. 67-72.

circunscribe al ámbito poético exclusivamente. En suma, *la crisis del lenguaje se corresponde con una cultura en crisis*.<sup>47</sup>

La asociación de vanguardia política y artística como la que se dio en la revista *Amauta*, en la que el marxismo peruano de José Carlos Mariátegui confronta con un régimen autoritario y corrupto a la vez que se articula con las nuevas propuestas estéticas, aunque resulte paradigmático, no fue el único caso. En Cuba, la vanguardia transitó caminos similares: con vocación internacionalista y fuerte compromiso social surge la *revista de avance*. Como ejemplo de esta articulación estético-ideológica “en la que la insurgencia contra las formas se relaciona directamente con la insurgencia social”, Celina Manzoni cita reflexiones del propio Jorge Mañach –uno de los fundadores de este movimiento– sobre aquellas manifestaciones de la revista que rompían con las convenciones retóricas y sintácticas: “Nos emperrábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política”.<sup>48</sup>

Ahora bien, volviendo al Uruguay y su lábil vanguardia, creemos oportuno refrescar algunos datos que pueden aportar elementos de análisis y comprensión. Recordemos que se trata de un país pequeño con solidez institucional y una prosperidad económica sustentada en la producción agrícola-ganadera, con una capital que aún conservaba cierta modorra pueblerina y en la cual, inevitablemente, todos sus pobladores se tratan y se conocen. Las leyes sociales, producto del reformismo laico y liberal de comienzos de siglo, habían mejorado el bienestar general de la población, y la vida política había desembocado en un “equilibrio” concertado entre los dos partidos tradicionales. Es comprensible, entonces, que en este panorama apacible y sin grandes tensiones, no hubiera una coyuntura favorable para la rebeldía de los artistas o la crítica radical de los intelectuales.

Tampoco se dio un conflicto generacional con los representantes de la estética anterior, como sí sucedió en otros países. Los jóvenes poetas admiraban a Herrera y Reissig, verdadero renovador de la poesía uruguaya, y veían en Delmira Agustini un paradigma femenino de sensualidad y trasgresión.<sup>49</sup> También en la esfera artística prevalecía ese consenso ciudadano, ese *imaginario colectivo integrador* –en términos de Caetano–, y uno de

<sup>47</sup> Noé Jitrik, “Papeles de trabajo. Notas sobre vanguardismo latinoamericano”, en *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, pp. 167-192.

<sup>48</sup> Véase Celina Manzoni, “Vanguardia y nación”, en *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, ob. cit., pp. 141-181.

<sup>49</sup> Sobre el rol de las poetas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, véase el documentado ensayo de Carina Blixen, *El desván del novecientos. Mujeres solas*, Montevideo, Ediciones del Caballo perdido, 2002.

los costos de esta *sociedad hiperintegrada* fue la reducción del juicio crítico.<sup>50</sup> La moderación y el eclecticismo se revelan como rasgos distintivos de la época, lo cual es un verdadero contrasentido para pensar un fenómeno como el de la vanguardia, que se caracteriza por actitudes radicales e intransigentes. Será hacia la década del 40, con la aparición de la denominada Generación Crítica o de *Marcha* –por el semanario fundado y dirigido por Carlos Quijano en 1939–, que contó con intelectuales del prestigio de Francisco Espínola, Clara Silva, Juan Carlos Onetti, José Pedro Díaz, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Ida Vitale, Emir Rodríguez Monegal, Manuel Flores Mora y Ángel Rama, entre otros–, que habrá de desarrollarse una crítica más sistemática y profesional.

Hecha esta salvedad respecto de las diferencias con la vanguardia porteña y latinoamericana en su conjunto, podemos decir que la poesía “vanguardista” uruguaya comenzó sus modestas actividades con el peruano Juan Parra del Riego, que hacia 1917 introdujo el ultraísmo en Montevideo, expresión que fue preferida al creacionismo de Huidobro y que mantuvo, además del vínculo porteño con Borges y Girondo, contactos con el español Guillermo de Torre. Alfredo Mario Ferreiro, Juvenal Ortiz Saralegui y Juan Fagetti probablemente sean los que asumieron posturas más radicales en poemas y manifiestos, además de Ildefonso Pereda Valdés, representante de la llamada *poesía negrista*, autor de *La guitarra de los negros*, de 1926.

Completa el panorama un grupo que asume la renovación retórica de los motivos criollos del campo y la gauchesca –como en la pintura lo hicieron Pedro Figari y José Cúneo: se trata del “nativismo”, movimiento que se propuso rescatar y urbanizar el lenguaje criollo con miras a fortalecer la identidad nacional –gesto también conocido como la *estetización del gaucho*– y cuyos representantes más notables fueron Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Juan Carlos Welker y Juan Cunha, entre otros. La manifestación del nativismo que más ha resistido el paso del tiempo se encuentra, sin embargo, en un narrador: Francisco “Paco” Espínola, quien publica en 1926 el volumen de cuentos *Raza ciega* y dos años después la novela *Sombras sobre la tierra*, la cual –según palabras de Onetti– “demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos”.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Gerardo Caetano, “El Centenario y el nacimiento de una *sociedad hiperintegrada*”, en *Los Veinte: el proyecto uruguayo*, ob. cit., pp. 59-72.

<sup>51</sup> La cita de Onetti a la segunda edición de la novela de Francisco Espínola fue tomada de Pablo Rocca, “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)”, en *Fragments*, Revista de lengua e literatura estrangeiras, N° 19, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, jul-dez/2000, p. 9.



De las diversas revistas uruguayas del período, destacamos *Los Nuevos*, que salió entre 1919 y 1921, en la que conviven notas sobre la vanguardia con textos decadentistas y romántico-tardíos. *La Cruz del Sur*, de 1924 hasta 1931, tuvo como propuesta declarada abarcar todas las tendencias literarias. En 1930, publicó un número especial en homenaje a Herrera y Reissig, en el que se reprodujo un artículo de Borges. Otra revista importante fue *La Pluma*, de 1927 a 1931, en cuyo editorial del primer número Alberto Zum Felde consignaba que no respondían a ninguna actitud dogmática, y proclamaba el eclecticismo como un valor necesario en su aspiración de abarcar todo “el complejo de la intelectualidad nacional”. Con excepción de dos revistas de vida efímera, como *Cartel*, de Ferreiro y Sigüenza, y *Vanguardia*, de Welker y Ortiz Saralegui, las revistas uruguayas adoptan este comportamiento ecléctico y conservador que no se compadece con las actitudes beligerantes de las revistas de vanguardia. Como resume irónicamente Pablo Rocca: “los veintes no habían arrancado a los poetas uruguayos de sus buenos modales”.<sup>52</sup>

### **El fulano de tal**

En este panorama social de bajas tensiones aparecen los primeros y fragmentarios textos de Felisberto: una escritura extemporánea, a contrapelo de las convenciones, que mezcla un registro coloquial –propio de los extractos medios y suburbanos del Montevideo de la época– con reflexiones de tipo conceptual o pseudo filosóficas, vanguardista en cuanto a su formulación trasgresora pero ajena a cualquier grupo, sin esconder las dificultades propias de su condición autodidacta.<sup>53</sup> Además, por entonces los influjos renovadores comenzaban a ceder ante la búsqueda de un arraigo nacional que se tradujo en motivos telúricos. Como señala Washington Lockhart, el contraste no podía ser mayor: Felisberto, con su estética subjetiva de búsqueda en el revés de las cosas y de ínfimas peripecias frente a los demás prosistas uruguayos de la época comprometidos, en su gran mayoría, con la externa “realidad

<sup>52</sup> Remito al documentado trabajo de Pablo Rocca sobre el período: “Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)”, en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (Heber Raviolo y Pablo Rocca, directores), t. 2, Montevideo, Banda Oriental, 1997.

<sup>53</sup> Ángel Rama ilustra la forma en que surge el autodidactismo en nuestro medio a partir del 900, en que “la confusa y tumultuosa democratización va generando un distinto tipo intelectual que al no ser rozado por el preciado instrumento de la educación letrada sistemática, ha de proporcionar una visión más libre, aunque también más caótica, indisciplinada y asistemática”, señalando cómo habrán de manifestarse fundamentalmente entre los escritores ya que el ámbito educativo y profesional estaba estrictamente regulado por las instituciones estatales. Véase *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, pp. 170-173.

social” y los temas del campo, como pasaba con Javier de Viana, Amorim, Silva Valdés, Reyles, Ballesteros, Morosoli y el propio Espínola.<sup>54</sup>

Estos relatos breves, escritos de la dispersión y a contrapelo tanto del realismo decimonónico como del famoso Decálogo de Quiroga, que se refieren a lo cotidiano con un humor tortuoso y que a veces carecen hasta de asunto que los integre y les brinde coherencia, como era de esperar no encajaron en la recepción de su época, con la salvedad de un grupo muy reducido que supo gustar de su extrañeza. Pocos advirtieron –como destaca Rocca– la originalidad de este aporte que entra en diálogo con las vanguardias pero manteniéndose totalmente exógeno respecto de cualquiera de sus escuelas, por más que la crítica durante décadas intentara explicarse su estética por *influencias del dadaísmo o el surrealismo*.<sup>55</sup>

Ya es un lugar común repetir que a la valoración positiva de Zum Felde o de Ángel Rama se opuso la negativa de Rodríguez Monegal. Y es cierto que este último, en numerosas ocasiones, utilizó un tono de perdonavidas y por momentos abundó en adjetivaciones muy duras sobre la narrativa de Felisberto.<sup>56</sup> Sin embargo, si leemos con detenimiento la que fuera su primera nota sobre Felisberto, publicada en el semanario *Marcha* en 1945 –en la misma página en que el crítico se deshace en alabanzas hacia Borges, que había sido premiado por su libro *Ficciones* –, veremos que la postura es, al menos, ambigua. El texto, que ignora las cuatro publicaciones anteriores y comienza aseverando: “Felisberto Hernández ha publicado hasta hoy dos novelas breves y un cuento...” –se refiere exclusivamente a *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y “Las dos historias”–, por momentos pareciera asumir efectivamente un tono peyorativo al hablar de “incapacidad”, de “descuidada sintaxis” y de que el suyo es un “misterio falsificado” porque es “producido por la impotencia del creador” con “un estilo pleno de incorrecciones y coloquialismos”. Pero también el entonces joven crítico es capaz de percibir que:

Algunos de los procedimientos técnicos y estilísticos que utiliza Hernández pueden pasar desapercibidos en una lectura superficial; incluso se puede llegar a suponer que el único procedimiento evidente es el desorden. Nada más inexacto. Ya se apuntó el típico fragmentarismo de esta narración; ese carácter es necesario ya que no se podría

<sup>54</sup> Washington Lockhart, *Felisberto Hernandez, una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991.

<sup>55</sup> Pablo Rocca, “Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes)”, en Carlos García / Dieter Reichardt, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 424-426.

<sup>56</sup> Sobre todo en reseñas y notas publicadas en el diario “El País” (“Uno de nuestros escritores malditos”, Montevideo, 16 de enero de 1961, y “Un escritor original”, Montevideo, 26 de enero de 1964) o en la Revista *Clinamen*, II, N° 5, Montevideo, mayo-junio de 1948 (Archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay). Véase sobre este tema una buena síntesis de Nicasio Perera San Martín, “La fortuna literaria de Felisberto Hernández”, en revista *Río de la Plata*, 19, ob. cit., pp. 29 y 30.

conseguir una imagen tan exacta de la frustración sin la forma incompleta y vacilante que se emplea. (...) El autor sacrifica la corrección idiomática y el rigor lógico a la necesidad poética de crear misterio y de señalar su impotencia frente al inactualizable pasado.<sup>57</sup>

Y en el último párrafo concluye que la literatura uruguaya actual “proporciona pocos textos tan interesantes, tan vivos como estos de Felisberto Hernández”; es evidente que no estamos ante una descalificación ni mucho menos, puesto que además de subrayar la complejidad de una escritura sólo en apariencia sencilla, atribuye las “incorrecciones” léxicas al proyecto literario, con lo cual la intencionalidad disipa los fantasmas del “error”, a la vez que se menciona el carácter poético de la narración. ¿Cómo explicar entonces tal oscilación de Rodríguez Monegal? Dejando de lado algunos conceptos vetustos, propios de la coyuntura de los estudios literarios, como la confusión entre el narrador y el autor o “creador”, la contradicción de los aspectos valorativos del crítico es tan fuerte por momentos que, más allá de la posible utilización de Felisberto para dirimir posiciones en el campo intelectual de la época, es decir, como forma indirecta de atacar a quienes lo apoyaban,<sup>58</sup> lo que se pone en evidencia es la dificultad para abordar un estilo narrativo tan diferente de todo lo conocido en su momento, esa extrema originalidad lograda a partir de tan escasos recursos.

Después de la trilogía de la memoria, Felisberto retorna a la forma breve y en 1947 aparece *Nadie encendía las lámparas*, su primer libro editado de manera digna, es decir, con formato de libro, cosido y con tapas. Aparentemente, los buenos oficios de Roger Caillois y la impresión que habían causado algunas publicaciones en revistas argentinas hicieron posible la edición del volumen de cuentos en la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Otro fracaso, el libro no se vendió. En 1949 aparecen “El cocodrilo” en una edición de *Marcha* y la primera edición de “Las hortensias” en el N° 8 de la revista *Escritura*; *La casa inundada* llegará en 1960. Cuando, en el año 1954, Felisberto visita Buenos Aires en compañía de su flamante cuarta esposa descubre que en el sótano de la editorial Sudamericana quedaban, fuera ya de comercialización, más de cincuenta ejemplares de *Nadie encendía las lámparas* –aún cuando el tiraje había sido pobre. Cuenta Reina Reyes que en esa ocasión “compraron –porque igual los tuvieron que pagar– diez ejemplares” para obsequiar a los amigos de Montevideo. Resulta

<sup>57</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Nota sobre Felisberto Hernández”, Montevideo, Semanario *Marcha*, 15 de junio de 1945, pág. 15 (Archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay).

<sup>58</sup> La rivalidad entre Ángel Rama y Rodríguez Monegal respecto de Felisberto ha sido descrita y documentada, entre otros, por Claudio Paolini en “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia”, en revista *Hermes criollo*, año 2, N° 3, Montevideo, julio-octubre de 2002, pp. 47-58.

particularmente triste la imagen de Felisberto devenido comprador de sus propios libros abandonados en un sótano.<sup>59</sup>

En 1959 se produce el alejamiento de Rodríguez Monegal del semanario *Marcha*, por lo que la sección literaria queda en manos de Ángel Rama; los cambios no se hicieron esperar. A partir de entonces la literatura latinoamericana y en particular la nueva narrativa uruguaya ocuparán un lugar central en el periódico. En una edición de noviembre de 1960 se dedican tres páginas en homenaje a Felisberto, con textos de Lucien Mercier, José Pedro Díaz y el propio Rama.<sup>60</sup>

Llegamos a los convulsionados años 60. La triunfante Revolución Cubana parecía destinada a liberar a nuestro continente de su frustrada y deficitaria modernidad propagando una épica joven y optimista sobre el futuro. Por aquél entonces se acuña el concepto del *hombre nuevo* –cuyo paradigma indiscutible encarnaba en Ernesto “Che” Guevara–: el hombre de la liberación, el hombre que reunía la firmeza necesaria del revolucionario y la ternura imprescindible para construir la sociedad más justa del mañana. Los ideales se apretaban con las manos y esas manos eran latinoamericanas. Desde *Marcha*, Ángel Rama rompe con la separación entre la política y las letras, optando por los escritores que asumen un compromiso social, como Henríquez Ureña, Martínez Estrada o Antonio Cándido y, en lugar de los intelectuales de la revista *Sur*, se inclina por los redactores de *Contorno* (David e Ismael Viñas y Noé Jitrik, entre otros) a quienes invitó a colaborar en el periódico. Además, esta apertura hacia lo latinoamericano, le permitió a Rama descubrir tempranamente a los nuevos escritores que protagonizarían el auge de nuestra narrativa.<sup>61</sup>

Promediados los 60, la eclosión editorial que conocemos con el impropio mote de *boom* –término que proviene del marketing– distribuyó nuestra producción a todo el planeta, con una magnitud sin precedentes en la literatura de regiones periféricas. Las obras de Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Carpentier o García Márquez multiplicaban por 20 o por 30 las tiradas de la década anterior, requiriendo reediciones anuales a la vez que eran traducidas a todos los idiomas, suscitando una avidez de lectura que se tradujo en un aumento de la demanda no sólo de los escritores que estaban en el candelero, sino que la expansión

<sup>59</sup> Véase Ricardo Pallares, “Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió”, Montevideo, Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (mimeo), octubre de 1980, p. 6.

<sup>60</sup> Los textos críticos son: “El género cuento”, de Lucien Mercier; “Una bien cumplida carrera literaria” de José Pedro Díaz; y “Otra imagen de país”, de Rama, en *Marcha*, Montevideo, año XXII, N° 1034, 11 de noviembre de 1960, pp. 21 a 23. Archivo de la Biblioteca Nacional de Montevideo.

<sup>61</sup> Véase Pablo Rocca, “Campo cultural y producción crítica en Uruguay (1945-1967)”, en *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006, pp. 117-154.

también produjo un fenómeno de arrastre sobre las obras que se habían acumulado en estas regiones durante las décadas anteriores.<sup>62</sup> Tal fue lo que ocurrió con Borges, Rulfo, José María Arguedas, Roberto Arlt, Marechal y Onetti, entre muchos otros. La obtención del Premio Nóbel en 1967 incorporó a Miguel Ángel Asturias a la nómina: los ojos del mundo estaban puestos en América Latina, que tenía algo nuevo para decir.

Pero, aunque esto *nuevo* presentara un aspecto exótico para la mirada foránea —expresado en la fórmula del “realismo mágico”—, sus valores estaban profundamente arraigados en la amalgama de la cultura autóctona con el legado occidental impuesto por la conquista y algunos componentes exógenos, introducidos por el esclavismo de la Colonia, es decir, que detrás había una historia continental de crímenes y despojos operando —con diferentes gradaciones— como un sustrato activo, ideológico, en la producción estética latinoamericana, incluso en aquellas más ligadas al ámbito metropolitano. Por supuesto que esta identidad histórica no aparece “plasmada” por medio de “representaciones” explícitas como aquellas de las que abusaron los regionalismos, sino que ahora se manifiesta a través de originales mecanismos figurativos —de ahí que a esta ola renovadora se la conozca también como *segunda vanguardia*.<sup>63</sup>

La disyuntiva del escritor entre ser fiel al legado cultural e histórico local o ubicarse en una perspectiva moderna e internacional pudo ser superada con el hallazgo de mecanismos expresivos acordes con las nuevas técnicas narrativas pero que a la vez incorporaron cosmovisiones de la cultura dominada trasfundidas a la lengua del conquistador. Claro que tampoco se trató de un mero trasplante directo de técnicas, como las del llamado *fluir de la conciencia*; el instrumento moderno —que venía al rescate del ostracismo autóctono— no sólo resultaba modificado, adaptado a nuestra realidad, sino que en muchos casos se crearon mecanismos nuevos, originales, que provenían de giros discursivos propios o registros de la oralidad de las lenguas aborígenes reducidas por la Conquista. Tales los casos paradigmáticos

---

<sup>62</sup> Un balance crítico del período puede consultarse en Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado* (1981), Buenos Aires, Folios, 1984, que recoge diversos asedios al fenómeno. En su artículo “El boom en perspectiva”, Rama reproduce algunos datos estadísticos de las ediciones proporcionados por Francisco Porrúa. Ver pp. 87-90. Jean Franco, por su parte, acuña el término *superstar* para referirse a estos escritores en cuyos textos vislumbra un *topos* sin precedentes: la persistencia de una alegoría del autor. Véase Jean Franco, “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, en *ob.cit.*, p. 116 y ss.

<sup>63</sup> Aquí seguimos la distinción de Noé Jitrik; entendemos por *figuración* esa actitud dinámica, activa, de rescate hacia el significante concreto que ha sido desplazado, reducido por la *representación* que, al privilegiar su relación con el referente representado termina convalidando un sistema represivo, jerárquico. Véase Noé Jitrik, “Arte, violencia, ruptura”, en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, pp. 66-67.

de José María Arguedas con la cultura quechua y el de Augusto Roa Bastos con la lengua guaraní.<sup>64</sup>

Entre los diferentes cambios que produjo este ensanchamiento del horizonte literario están los que afectan a la profesionalización del escritor, proceso que se había iniciado hacia fines del siglo XIX pero que el auge editorial de los 60 termina por instalar definitivamente. Junto a esta transformación se produce otra que la refuerza: la figura del “narrador artista” –que conservaba cierta aureola torremarfilesca– es sustituida por la figura del “narrador intelectual”. La reconocida actividad pública de estos escritores hace innecesario redundar aquí al respecto, pero pensando en Carlos Fuentes, Octavio Paz o Borges –para tomar sólo tres casos ejemplares– y teniendo en cuenta sus producciones literarias y ensayísticas, es evidente la disolución de la antigua dicotomía que enfrentaba al crítico con el escritor.<sup>65</sup>

Pero ninguno de estos cambios locales o continentales favoreció demasiado el conocimiento de la obra de Felisberto, que permaneció prácticamente ignorada por el público de su época, y esta resistencia no se entiende solamente por la extrañeza de su prosa. Apuntemos algunos otros datos que pueden aportar elementos de comprensión. Aunque, como ya señalamos, los mecanismos figurativos de la nueva narrativa no respondían a una estética realista, en su gran mayoría los escritores del *boom* se encolumnaron en la causa de Revolución Cubana –al menos hasta el “caso Padilla”–, manteniendo paralelamente a la producción estética una actitud declarada y militante de compromiso político que no fue ajena al éxito internacional de la novela latinoamericana. Si bien hubo variaciones de posturas en el arco que puede trazarse entre la radicalización paulatina de Cortázar en un extremo y, en el otro, la gradual deserción de Vargas Llosa o Cabrera Infante, hay una matriz ideológica imbricada, inseparable de la literatura de esos años, y esa ideología, mal que nos pese, se traducía en ventas, es decir, el mercado editorial y sus anexos supieron explotar y extraer suculentas ganancias también de una propuesta que se formulaba contra las propias leyes del sistema: *la revolución latinoamericana vendía muy bien*.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> He trabajado particularmente sobre el procedimiento narrativo por el cual Roa hace irrumpir el guaraní transgrediendo la normativa gramatical del español, cribando la lengua del conquistador y articulando en esa interpenetración una persistencia y una demanda, cumpliendo a su vez un rol de tipificación y de síntesis del relato principal, a la manera de los *huaynos* introducidos por Arguedas en *Los ríos profundos*. Véase Gustavo Lespada, “Oralidad, cifra y utopía en la escritura de Roa Bastos”, en *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, Actas de las IX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1994, pp. 43-49.

<sup>65</sup> Véase Ángel Rama (1981), ob. cit., pp. 102-105.

<sup>66</sup> José Donoso, *Historia personal del “boom”*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984, pp. 45-46.

Ahora bien, Felisberto no participa de estos planteos ideológicos, es totalmente ajeno a ellos, no tanto por su legendario y exagerado “anticomunismo” –basado en su desafortunada participación en algunas audiciones radiales de derecha–, sino por carecer totalmente de formación política, como oportunamente lo ha señalado Paulina Medeiros.<sup>67</sup> Esta carencia, sumada a su falta de formación académica, estimuló prejuicios en su contra como era de esperar de un público lector muy politizado. Onetti, quien no perteneció al círculo de amigos de Felisberto, sugiere que el eco escaso de su obra se debió a factores políticos, catalogado como estaba de ser conservador, hombre de “extrema derecha”, y agrega: “Una vez más el hombre era juzgado por sus ideas políticas y no por lo hecho en el terreno de su vocación literaria”.<sup>68</sup>

En toda Latinoamérica se vivía una politización del arte, que en algunos casos devino en posturas dogmáticas sobre la función social de la literatura y el compromiso del escritor como puede verse en las declaraciones y polémicas de la época que de alguna manera reeditaban las de los años 30. La virulencia de estas confrontaciones fueron en aumento hasta desembocar en la escisión provocada en torno al caso Padilla; un claro ejemplo puede recogerse en la polémica que hacia 1970 protagonizaran Julio Cortázar y Oscar Collazos.<sup>69</sup> Al parecer, escritores como García Márquez o Cortázar pudieron entender, superar y hasta valorar esta falencia de Felisberto –de hecho ambos son reconocidos deudores y difusores de su narrativa–, en tanto el público universitario, intelectual o medianamente formado, no.

Lo que intentaremos demostrar es cómo, aún en contradicción con las declaradas convicciones del autor, la literatura de Felisberto es subversiva y revolucionaria, probablemente de una manera más radical y persistente que otras más explícitas de su época, porque el verdadero compromiso, ya se ha dicho, es con el trabajo de escritura, con la obra. A

<sup>67</sup> Dice al respecto Paulina Medeiros: “Es absurdo dedicar términos definitorios a un ser para quien no adquirió vigencia la realidad política”, que “vivió ausente de ésta y otros deberes cotidianos”, no sufriendolos sino con primario sentido de inmediatez”, y a quien “el desabastecimiento y las huelgas en Francia no le enseñaron a meditar acerca de las causas” y da otros ejemplos que ilustran su falta de formación o de elementos de análisis. E insiste Medeiros en que “no sólo se aislaba de las realidades sino que seguía *careciendo* de elementales conceptos científicos en tema de índole política y económica”. Además señala que nunca fue un “alineado político” ni nada que se le parezca y que el motivo de su participación en las mentadas audiciones es que “fueron bien retribuidas” en medio de una situación económica precaria. En ob. cit., 1982, pp. 24-25.

<sup>68</sup> Juan Carlos Onetti, “Felisberto, el *naif*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 302, Madrid, agosto de 1975.

<sup>69</sup> Para profundizar sobre el tema, véanse: Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, en *Revista Nuevos Aires*, Buenos Aires, N° 1, año 1, junio-julio-agosto de 1970, y “Literatura en la revolución y revolución en la literatura, II parte”, en *Nuevos Aires*, Buenos Aires, N° 2, año 1, setiembre-octubre-noviembre, 1970. Oscar Collazos, “La encrucijada del lenguaje”, *Nuevos Aires*, N° 1, Año 1, junio-julio-agosto, 1970 y “Contra-respuesta para armar (carta abierta a Julio Cortázar)”, en *Nuevos Aires*, N° 2, Año 1, setiembre-octubre-noviembre, 1970.

propósito de este viejo conflicto entre el arte y la política, César Vallejo, en una polémica con Diego Rivera, afirmaba que el artista es, sin lugar a dudas, un sujeto político, pero sostenía que la actitud política del artista no podía reducirse a la propaganda coyuntural o la vulgaridad del panfleto, porque su compromiso es más hondo: su creación libre *debe*, ante todo, *suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana*, cuyos resultados *sólo se verán después de siglos y no al día siguiente*. La acción del arte no es didáctica –dice el poeta– sino *el resorte supremo de creación política*, y entre los ejemplos que menciona privilegia la fecundidad de los cambios producidos por Dostoievsky por encima de los versos futuristas de Maiakovsky. Vallejo sostiene que, en última instancia, en el arte todo catecismo político es *un cliché, una cosa muerta*; que la verdadera política, la que conmueve y modifica las estructuras de la historia, no se construye con proclamas.<sup>70</sup>

Cuando Saer habla de “una literatura sin atributos”, propone el perfil de un escritor que “no se llene como un espantapájaros con un puñado de certezas” sino que rechace “*a priori* toda determinación”. Un hombre que reniegue de dogmas estéticos y políticos “aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad”, y sostiene que el mayor compromiso debe ser el de *construir una obra personal, un discurso único*. Entre los ocho “grandes escritores latinoamericanos del siglo XX” menciona a Felisberto Hernández.<sup>71</sup>

Si la escritura de Felisberto llegó a trascender el reducido ámbito local de sus pares y amigos –entre quienes se contaban, como es sabido, Carlos Vaz Ferreira, Alfredo Cáceres, Jules Supervielle, José Pedro Bellán y el pintor Joaquín Torres García, entre otros– y ensanchar paulatinamente su horizonte de recepción fue por sus valores intrínsecos, qué duda cabe, pero también por la generosa y constante tarea de algunos críticos y escritores que se dedicaron a difundirlo; resaltar este hecho y colocarlo en su verdadera dimensión justifica un tratamiento aquí de lo que comúnmente se denomina *estado de la cuestión*, sin que se pretenda circunscribir a esta zona *toda* la crítica –puesto que en los correspondientes análisis textuales me valdré de aquellos planteos que se relacionen con los míos–, sino más bien dejar una constancia de este trabajo intelectual en su justa medida.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> César Vallejo, “Los artistas ante la política” (1927), en *César Vallejo en Europa 1926-1938*, (Edición de Mónica Urrestarazu y Jorge Warley), Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, pp. 25-28.

<sup>71</sup> Juan José Saer, *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1988, pp. 19-20.

<sup>72</sup> En una primera etapa, ellos son: José Pedro Díaz y Norah Giraldo de Dei Cas (ambos curadores de la edición de la obra completa), Ángel Rama, Paulina Medeiros y Julio Cortázar; oportunamente haremos referencia a sus textos y trabajos.



### La mirada de la crítica: “Estado de la cuestión”

Después de casi cuarenta años de su primera publicación, más allá de las manifestaciones de Vaz Ferreira y Jules Supervielle y unos pocos comentarios y reseñas –algunas señalan la filiación con el lenguaje poético–,<sup>73</sup> muy poca repercusión había generado la narrativa de Felisberto –salvo por el homenaje de *Marcha* y unas páginas que le había dedicado Mario Benedetti en un ensayo sobre literatura uruguaya.<sup>74</sup> Recién en 1962 podemos decir que había ingresado –tímida y tardíamente– al canon uruguayo en una antología de cuentos preparada por Arturo Sergio Visca, en la que se incluyó “El cocodrilo”.<sup>75</sup> Será después de su fallecimiento, hacia mediados de la década del sesenta, cuando comiencen a aparecer lecturas críticas más abarcadoras y profesionales sobre su obra, que coinciden con la incorporación académica (en la cátedra de Literatura Uruguaya de la Universidad de la República el profesor Roberto Ibáñez dicta un curso especialmente dedicado a su narrativa) y la edición de la obra completa que la editorial Arca de Montevideo puso al cuidado de Norah Giraldi y José Pedro Díaz, cuyos trabajos siguen siendo una referencia insoslayable para los estudios contemporáneos.

En 1965, con motivo del prólogo al tomo de *Tierras de la memoria*, José Pedro Díaz escribe el primer intento cabal de abarcar toda la obra, así como de proporcionar elementos para definir su estilo: “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”. Como se trata de un ensayo que sienta un precedente clave para ulteriores abordajes, nos detendremos en sus planteos más relevantes.

Luego de dividir la obra en tres zonas bien diferenciadas, Díaz ingresa por la segunda, la etapa de los largos relatos sobre la memoria, en particular por *El caballo perdido*. Enseguida toma distancia del facilismo de las primeras lecturas que lo encasillan como un escritor memorialista –cita una repetida fórmula de Ramón Gómez de la Serna en la que se refiere a Felisberto como el “gran sonatista de los recuerdos y las quintas”–, señalando que a pesar de la introducción de *Por los tiempos de Clemente Colling* donde se evocan las quintas de Suárez u otras alusiones a Montevideo, no es éste el factor dominante de su obra:

<sup>73</sup> Una curiosidad, un dato que debo a la profesora uruguaya María del Carmen González: Juvenal Ortiz Saralegui había publicado una reseña sobre “El caballo perdido” en la que ponía el énfasis en el carácter introspectivo y poético del texto. Allí decía: “El bello poema en prosa –más que novela– de Hernández deshace los nudos de su rico indagar interior”, en *Correo literario*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1944. Archivo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

<sup>74</sup> Mario Benedetti, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Buenos Aires, Alfa, 1963.

<sup>75</sup> Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (1962), Montevideo, Banda Oriental, 1968.

La evocación del pasado, sea como ambiente, sea como historia personal –esto es: como evocación de su propia infancia y de los personajes que la rodean– no constituye el centro de su creación, aunque seguramente lo llevó a encontrar uno de sus centros.

Hernández se apoya en lo vivido para recordar, y usa sus recuerdos como el material más inmediato, pero *no para trabajar sobre lo recordado sino sobre los modos de su evocación*, sobre la relación de su presente con lo evocado, sobre el modo de asirlo de que dispone.<sup>76</sup> (el destacado es mío)

Allí señala uno de los aspectos fundamentales de esta narrativa, su carácter autorreflexivo, a la vez que pone el énfasis en la ruptura que el relato produce en las convenciones del género, pero sobre todo en el aspecto dispersivo, en el fluir temporal que *pierde su homogeneidad, se fragmenta y se mueve en direcciones diferentes*. Al referirse al proceso de disociación que sufre el narrador en la segunda parte de *El caballo...*, José Pedro Díaz acude al espesor literario que posee el tema del doble, interpretando esta disgregación y pérdida de la unidad ontológica como la condición de una conciencia que no encuentra arraigo en su tiempo, una *conciencia desdichada*. Partiendo de la constatación de que Hernández no alude directamente a cuestiones sociales ni políticas en su obra, uno de los mayores méritos de este ensayo es el de señalar cómo esta forma de hundirse en la inadecuación y el desarraigo existencial termina siendo *más representativa del mundo en que vive que una descripción directa de ese mundo*.<sup>77</sup> En suma, que resulta mucho más efectivo el tratamiento de lo social cuanto más involuntariamente aparezca en la obra literaria, cuanto menos se proponga transcribirlo en un lenguaje explícito y racionalista, afirmación en coincidencia con planteos teóricos que Theodor W. Adorno formula en varias ocasiones.<sup>78</sup>

Por este camino, la objetivación o cosificación de lo humano junto a la animación de los objetos –recurso frecuente en Felisberto–, cobran otra dimensión, ya que –según afirma José Pedro Díaz– el objeto cobra protagonismo *en la medida en que no es trascendido por la acción del hombre*. Díaz recuerda que para Sartre esta situación alude a la angustia por una realidad que no necesita del *yo* para existir señalando que la objetivación se corresponde con la inacción del sujeto, la cual se traduce en una pérdida de trascendencia del hombre y una actitud de servidumbre hacia el objeto: el ser queda atrapado en la materia, él mismo *se hace cosa*. Este planteo será conectado directamente con el concepto de *alienación* –desarrollado

<sup>76</sup> José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, 1, Montevideo, Arca, 1991, p. 104 y ss.

<sup>77</sup> José Pedro Díaz, ob. cit. pp. 110 y 114.

<sup>78</sup> Véase T. W. Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad” en *Notas de literatura*, ob. cit., p. 55 y ss; y en *Teoría estética*, ob. cit., pp. 33, 311 y ss.

por Marx en sus *Manuscritos de 1844*— que experimenta el trabajador moderno al no identificarse con el producto de su trabajo.<sup>79</sup>

Me interesa retener la aguda observación del crítico uruguayo, al referirse al último período —el que se inicia con *Nadie encendía las lámparas*—, cuando señala como característica de su narrativa que la conciencia ya no interfiere en el fluir de la imaginación, que se ha convertido en una especie de ley del relato por el que brota el misterio libremente. Por otra parte, Díaz es el primero en señalar esos dos polos productivos que tensan la escritura de Felisberto: uno con predominio de lo abstracto —vinculado sobre todo a sus textos iniciales—, cuando su estética todavía “no encarnaba lo suficiente en situaciones y acciones concretas”, y el otro en que el soporte de personajes y desarrollos con cierta argumentación encarnan su perplejidad frente al mundo.<sup>80</sup>

Ángel Rama, por su parte, en el prólogo de su antología *Aquí: 100 años de raros*, se refiere a la forma en que Felisberto se distingue de sus contemporáneos haciendo uso de ingredientes insólitos, pero no para conformar una propuesta fantástica sino que “los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo”; y señala que su literatura da cuenta del conflicto entre el hombre y la sociedad en un tratamiento crítico de la realidad “a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal”.<sup>81</sup> Y en otro texto más abarcador, ubica a Felisberto dentro de lo que llama “la constelación de los renovadores”, junto a Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, el colombiano Félix Fuenmayor —maestro del célebre grupo de Barranquilla, donde se formara García Márquez— y el venezolano Julio Garmendia.<sup>82</sup> A esta lista deberíamos incorporar al chileno Juan Emar y al ecuatoriano Pablo Palacio.

En este punto tal vez convenga distinguir el comportamiento de la prosa de aquellos años de la eferescente poesía. Salvo excepciones —pienso en Macedonio, referente y mentor de la vanguardia porteña—, los narradores no integran grupos ni se encolumnan detrás de manifiestos ni revistas, y aunque su trabajo se lleve a cabo de una manera más solitaria y aislada no por ello serán menos radicales o eficaces en la superación de la estética del fin de siglo. Claro que la coincidencia histórica con la llamada “novela de la tierra”, cuya expresión adhiere con distintos matices al realismo o al naturalismo, fue uno de los factores que produjo

<sup>79</sup> José Pedro Díaz, ob. cit. p. 135 y ss.

<sup>80</sup> José Pedro Díaz, “Prólogo” de *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, Obras Completas, vol. VI, Montevideo, Arca, 1974.

<sup>81</sup> Ángel Rama (ed.), *Aquí: 100 años de raros*, Montevideo, Arca, 1966, p. 9.

<sup>82</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, en *Capítulo Oriental*, No 29, CEAL, Montevideo, 1968, pp. 449-463.

el desplazamiento de los registros innovadores y hasta su marginación en algunos casos. El sistema los escamotea porque estos narradores le resultan ajenos y hasta contrarios a sus proyectos y emblemas de nación; son excéntricos, atípicos, imposibles de ser asimilados por el canon. La crítica literaria, funcional a las orientaciones nacionalistas e incapaz todavía de comprender una concepción autónoma del arte, no sabe qué hacer con ellos, no puede leerlos: la ejemplaridad estaba puesta en obras como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, y en el Uruguay en la narrativa de Amorim, Morosoli o –en el mejor de los casos– Espínola.<sup>83</sup> Tendrán que pasar muchos años –y ser superada esta corriente regionalista– antes de que la vanguardia narrativa pueda recuperarse en toda su dimensión estética.

Es de destacar que Rama también vincula la escritura de Felisberto a los procesos del lenguaje poético: “al construir sus novelas cortas y sus cuentos intentó una y otra vez abarcar un mundo poético”, no a la manera de Güiraldes –aclara– sino más bien pensando en Gómez de la Serna, “se desentendió de las reglas convencionales acerca de los géneros literarios y consideró que la obra de arte era una invención de poesía”. Por otra parte, señala la explícita renuncia de la concepción del escritor como *deus ex machina*, realizando la desmitificación del trabajo de la escritura, cuyos pliegues y repliegues se exhiben ante los ojos del lector: “Todo se hace a la vista”. Antes que contar peripecias que ilustren una realidad externa, su preocupación está puesta en narrar el proceso de elaboración de su propia escritura: “la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística”.<sup>84</sup>

Refiriéndose a las deficiencias de escritura que la crítica le reprochaba, como también ocurrió con Roberto Arlt, y aunque admite “las torpezas sintácticas de los primeros escritos de Hernández”, advierte que “no deben confundirse con la pobreza de su léxico, con el giro complicado de su expresión, el aire torpón de sus descripciones, porque son esos los elementos, quizás originariamente magros, con que compuso un estilo original”; además, denuncia el “error cultista” en el que cayeron algunas revistas de la época que le corregían los textos: “donde él escribía *pastitos* ellos ponían *hierbas*” –según comentarios del propio Felisberto–, destacando además el carácter lúdico y el valor exploratorio de aquellos primeros textos.

Respecto de los relatos pertenecientes al último período –como los de *Nadie encendía las lámparas* y *Las hortensias*– también percibe la relación profunda del misterio con la

<sup>83</sup> Algunos ejemplos de la prosa nativista son: *Raza ciega* (1926), de Francisco Espínola; *La carreta* (1932), de Enrique Amorim; *Los albañiles de “Los Tapes”* (1936), de Juan José Morosoli.

<sup>84</sup> Ángel Rama, ob. cit. p. 452 y ss.

realidad: “Tal modo particular de operar no lo alejó de la realidad, en cierta medida puede decirse que lo aproximó íntimamente a ella, permitiéndole prescindir de las formas consabidas para acechar su manifestación auténtica”. Si bien hace alguna mención al componente “fantástico” sin especificar qué entiende por eso –más bien parece usarlo para aludir a la irrupción de lo insólito–, lo que a nuestro entender reviste mayor importancia es esta reivindicación del procedimiento narrativo que por vías del extrañamiento permite acceder a una realidad más honda, más auténtica que aquella explícita y racionalista propia del siglo XIX de la que aún eran deudoras las corrientes regionalistas.<sup>85</sup>

Norah Giraldi, en el prólogo a las *Primeras invenciones*, además de brindarnos datos, referencias y vicisitudes acerca de la recolección del material, las dificultades para reunir y clasificar los inéditos dispersos –y muchas veces carentes de fechas–, se refiere a las tempranas preocupaciones filosóficas del autor “por desentrañar el sentido de la vida de la actividad humana”, a la vez que señala el conflicto del personaje hernandiano, esa situación de permanente *inestabilidad e inadaptación entre su interioridad y las exigencias misteriosas de un mundo que le era ajeno*.<sup>86</sup>

Julio Cortázar, en prólogos, textos críticos y conferencias, no se cansa de recomendar su lectura y de señalar su rechazo a la filiación surrealista tanto como a la “etiqueta fantástica”; nadie como Felisberto –dice Cortázar– para disolverla en un *enriquecimiento de la realidad total*, que “no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú”, a la vez que destaca “el extrañamiento, la indecible toma de contacto con lo inmediato, es decir, con todo eso que continuamente ignoramos o distanciamos en nombre de lo que se llama vivir”.<sup>87</sup> Hay testimonios del magisterio de Cortázar en diferentes lugares del mundo sobre el “entusiasmo verdaderamente contagioso” con que se refería a Felisberto.<sup>88</sup> Es conocida su “Carta en mano propia” que relata cuando descubre, leyendo el epistolario de Norah Giraldi, que el 26 de diciembre de 1939 Felisberto había dado un concierto en el Club Social de Chivilcoy, ciudad en la que entonces vivía Cortázar dando clases como profesor en la Escuela Normal, y que se desencontraron por haber viajado este último a Buenos Aires durante el receso escolar. En esa

<sup>85</sup> Ángel Rama (1968), ob. cit. p. 461.

<sup>86</sup> Véase Norah Giraldi de Dei Cás, “Prólogo” a Felisberto Hernández, *Primeras invenciones*, Montevideo, Arca, 1969, pp. 7-12.

<sup>87</sup> Julio Cortázar, “Prólogo” a Felisberto Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 7.

<sup>88</sup> Véase Horacio Xaubet, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, p. 9.

carta abierta que a Felisberto le hubiera encantado leer, en estas entrañables páginas (le) dice Cortázar:

Ya sé que para admirarte basta leer tus textos, pero si además se los ha vivido paralelamente, si además se ha conocido la vida de provincia, la miseria del fin de mes, el olor de las pensiones, el nivel de los diálogos, la tristeza de las vueltas a la plaza al atardecer, entonces se te conoce y se te admira de otra manera, se te vive y convive y de golpe es tan natural que hayas estado en mi hotel, que el gallego Cesteros te haya traído las papas fritas, que los socios del club te hayan discutido unas pocas monedas entre dos golpes de billar.<sup>89</sup>

Se ha dicho muchas veces que, a diferencia de sus contemporáneos Onetti y Espínola, Felisberto no dejó discípulos, pero cabría preguntarse cuánto de su herencia digresiva y extrañada recorre las páginas de las *Historias de cronopios y de famas*, cuánto perdura y alienta en la forma de percibir los pliegues de la realidad asomándose por debajo de los estereotipos en *Un tal Lucas* y tantos otros relatos de Cortázar que subvierten lo estatuido. Con Ricardo Pallares nos preguntamos cuánto del peculiar empleo de la catacresis, de la animación de los objetos o de la irrupción de lo insólito del uruguayo subyace en esa forma de narrar los sucesos más inverosímiles con la misma naturalidad con que se trata lo cotidiano, propia de García Márquez.<sup>90</sup>

Ya entrados los 70 se produce un hecho relevante en la recepción crítica de Felisberto al formarse en Francia un equipo de investigación para el estudio de su obra. El cónclave estuvo organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers y contó con ponentes de la categoría de Jaime Concha, Saúl Yurkievich, Walter Mignolo, Fernando Moreno Turner, Mario Goloboff, Juan José Saer, Maryse Renaud y Nicasio Perera, entre otros. Estos trabajos fueron posteriormente compilados por Alain Sicard y editados en 1977 bajo el título *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, e incluye los debates suscitados por las ponencias, y resulta por demás interesante asistir tanto al actualizado nivel de las reflexiones –en las que predomina la teoría literaria– como a las polémicas que en muchos casos produjeron ampliaciones y cambios en los planteos originales de los investigadores.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> “Felisberto Hernández: carta en mano propia” (1980), publicado como presentación del volumen sobre la obra de Hernández de la Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1985) y recogido en Julio Cortázar, *Obra crítica/3*, ed. de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 263-269.

<sup>90</sup> Ricardo Pallares, “Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió”, Montevideo, Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (mimeo), octubre de 1980, p. 7.

<sup>91</sup> Véase *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Alain Sicard (comp.), Caracas, Monte Ávila, 1977. Por ejemplo, Saúl Yurkievich primero sostiene la superficialidad y condición lábil del discurso

Mientras que Jean Andreu rescataba la incorporación del cine y el espectáculo cifrados en el relato “Las hortensias” –llega a afirmar que ese ruido de las máquinas hacia donde se dirige Horacio al final sería “el ruido del proyector”–, Yurkievich insistía en el carácter disperso cuya única continuidad estaba en una textualidad carente de conceptualización o espesor reflexivo: “Felisberto traba en superficie”, repite en varias oportunidades. Jaime Concha por su parte, prudente partidario de considerar toda la obra antes de sacar conclusiones estilísticas, se retrotrae a los primeros textos, en los que percibe las figuraciones larvarias de lo que llama “incrustaciones de la inercia” en la percepción hernandiana.

Claude Fell habla de la representación de la ineptitud para apoderarnos de la realidad como una “metáfora del fracaso” frente a lo real, y Saer observa que “lo que entrevén siempre los personajes de Felisberto es el inconsciente”, convencido de que hay una utilización estética de la teoría de Freud. A Yurkievich esta interpretación le parece excesiva, y plantea que los acontecimientos narrados son tan erráticos que es muy difícil “dotarlos de una significación precisa”. Mario Goloboff hace una síntesis entre ambos planteos al hablar de “escenificación del inconsciente” y del miedo paralizante que provoca en el personaje una “interpretación superficial”.<sup>92</sup>

Anticipando líneas analíticas que desarrollaré más adelante quiero referirme brevemente al tratamiento de dos lecturas críticas respecto del uso tan particular que Felisberto hace de la homonimia en sus relatos. En un afinado recorrido por toda su obra, Jaime Concha señala el desplazamiento de sentido que provocan estas duplicidades semánticas y sus anclajes en la precaria situación del artista provinciano, así como la desarticulación del estereotipo romántico idealizado. Esta duplicidad de la narrativa de Felisberto le permite al crítico chileno deslizarse de un plano formal interno a un plano sociológico.<sup>93</sup> Por su parte, Mario Goloboff señala el aspecto corrosivo, profanador de ese personaje principal que transforma las relaciones y los hábitos de los espacios en los que incursiona –ya sea producto de una intrusión *voyeurista* o de una invasión lisa y llana–, profanación que no es ajena al acto de la escritura donde la sinonimia pervierte toda

---

hernandiano (35) y en otro momento llega a hablar de “metáfora epistemológica”, afirmando que “todas las relaciones que tiene Felisberto con el mundo serían metafóricas” (124); o también los matices que introduce Juan José Saer en su propia interpretación psicoanalítica inicial, partiendo de la convicción de que los textos de Felisberto son una puesta en escena de Freud (48), hasta llegar a formular “que sería tal vez peligroso un psicoanálisis de los textos de Felisberto” (125), ya que en el momento de su exposición el análisis psicoanalítico se ha descartado de plano (318). Es realmente un hallazgo que se hayan publicado junto con las ponencias estos debates realizados entre 1973 y 1974.

<sup>92</sup> Véase Alain Sicard (comp.), ob. cit., pp. 11-59.

<sup>93</sup> Jaime Concha, “Los empleados del cielo”, ídem, pp. 63-83.

inocencia, permitiendo esos pasajes lúdicos, contaminantes, como los que se dan entre *tocar* una pieza musical y una *pieza de ropa íntima*.<sup>94</sup>

En cambio, para Maryse Renaud estos deslizamientos de un lexema a otro generan la incertidumbre propia del género fantástico, y aquí surgen los problemas porque, como la propia crítica señala, se trataría de “otra clase de Fantástico, un fantástico más *humano*, que provoca la destrucción de las categorías establecidas por Todorov”, un nuevo tipo de fantástico “que admite la coincidencia de lo Maravilloso y de lo Extraño”. Este deslizamiento también será asociado con la “lógica del sueño”, lo cual nos remite a los planteos de Saer.<sup>95</sup>

Para el escritor santafesino es notoria la enorme cantidad de elementos propios de la simbología freudiana, por lo que le parece esencial preguntarse si constituyen el contenido latente o manifiesto del relato, es decir, si son inconscientes o si fueron deliberadamente sembrados por el autor. “¿Felisberto leyó a Freud?”, se pregunta Saer, y se (nos) responde afirmativamente, aportando una “prueba” cifrada en un pasaje de *Tierras de la memoria*, en la que se dice que al sueño “le gusta componer sus locuras tomando algún tema cercano” (evidente alusión a la primera regla de Freud sobre la interpretación de los sueños). Saer no se maneja con datos biográficos, pero la amistad de Felisberto con el psiquiatra Alfredo Cáceres apuntalaría su certeza. De todas formas lo más interesante es la conclusión que finalmente extrae: que dada la intención de utilizar poéticamente la teoría freudiana, una interpretación psicoanalítica sería “caer en la trampa de concebir *Tierras de la memoria* como un texto enfermo”.<sup>96</sup> Por otra parte, justo es decirlo, esta conclusión ya había sido adelantada por Mario Benedetti en el ensayo mencionado anteriormente.<sup>97</sup>

En un texto más bien centrado en la propia modulación y en la exhibición de abundantes referencias teóricas, filosóficas y hermenéuticas diversas antes que en la textura hernandiana –al punto que por momentos la escritura de Felisberto desaparece–, Walter Mignolo se apoya en “Las dos historias” para afirmar que en la lengua española textos como los de Felisberto, Macedonio, Borges y Antonio Machado –a pesar del apócrifo *Juan de Mairena*, esta última incorporación resulta un tanto inesperada– producen, con diferentes grados de coincidencia, “la desarticulación del sujeto, la desaparición del autor”. Pasando de Lacan a Laing para retomar –aunque en otra dimensión– el tópico del “yo encarnado y el yo

<sup>94</sup> Mario Goloboff, “Felisberto Hernández: la literatura como profanación”, *idem*, pp. 129-152.

<sup>95</sup> Maryse Renaud, “*El acomodador*, texto fantástico”, A. Sicard (comp.), *ob. cit.*, pp. 259-277.

<sup>96</sup> Juan José Saer, “*Tierras de la memoria*”, *idem*, pp. 309-321. Reproducido también en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 132-144.

<sup>97</sup> Mario Benedetti había señalado que las abundantes claves y símbolos freudianos aparecían “con deliberada estrategia”. Véase “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”, en *Literatura uruguaya del siglo XX*, Buenos Aires, Alfa, 1963, pp. 62-65.



desencarnado”, y luego por Foucault y Bajtín (encuentra una forma de “desencarnación” en el dialogismo de Dostoievsky), llegará a concluir que en este “juego de energía excéntrica, en la desencarnación que dispersa los lazos entre el yo del cual hablo y el yo que soy cuando hablo” reside la importancia de la instancia *yo* en los textos “F. Hernández” (en vez de hablar de narrador, Mignolo denomina así a la “fuente de enunciación”, categoría que toma de una cita de Austin). Quisiéramos retener de su ponencia la importancia que atribuye a la instancia del *yo* en el texto en relación a la problematización del acto de escritura.<sup>98</sup>

En un gesto en el que aparta interpretaciones contenidistas como se espantara moscas de la cara, Yurkievich hace una lectura impresionista, casi táctil de la escritura de Felisberto –así se lo señala atinadamente Jaime Concha–, destacando una especificidad que reside en lo difuso, en la falta de límites precisos y de determinación semántica o causal, en el puro devenir de un “yo abúlico”, no comprometido e impersonal, en suma, dando cuenta de esa pasividad exasperante que ha llevado muchas veces a compararlo con Kafka. Pero si bien afirma que “no hay subversión activa” –lo cual puede ser cierto a nivel de personajes y peripecias, al menos en algunos cuentos–, también llega a la conclusión de que este discurso “desbarata la estabilidad semántica”, y esto tiene consecuencias significativas. Así se lo señalan en el debate posterior. Alain Sicard, entre otros, restablece la implicancia sociológica justamente a partir de las singulares marcas de la textualidad hernandiana que con tanta precisión ha caracterizado Yurkiévich quien, en la discusión, llegará a afirmar que el de Felisberto “es el máximo realismo, es el más grande realismo que se ha inventado”. Ya retomaremos este punto.<sup>99</sup>

La variedad y la solidez teórica de la mayoría de estos ensayos hacen imposible que se los pueda resumir aquí en su totalidad, sólo hemos intentado un ligero panorama que permitiera advertir, aunque más no sea parcialmente, la importancia que revistió esa instancia investigativa. A lo largo de nuestro desarrollo volveremos sobre algunos de estos trabajos, según su pertinencia para nuestro análisis. Sólo quisiéramos señalar que las sustanciosas polémicas generadas en torno de las distintas interpretaciones del uso figurativo, sobre las categorías de verosimilitud y de fantástico, o la dicotomía realidad-ficción, así como sobre la productividad de la mirada o los pasajes entre diferentes planos, nuevamente ponen de manifiesto el carácter indomeñable de esta narrativa y su facultad de desbaratar objetivos e instrumentos analíticos, haciendo evidente que en esta condición de inasible –sus lecturas

<sup>98</sup> Véase Walter Mignolo, “La instancia del “Yo” en *Las dos historias*”, en A. Sicard (comp.), ob. cit., pp. 171-184.

<sup>99</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, ídem, ob. cit., pp. 363-383, y el debate en pp. 387-402.

siempre se vuelven parciales, insatisfactorias, sobre todo aquellas que tienden a interpretarlo— reside su inagotable potencial de sugestión. La diversidad de enfoques y planteos contradictorios que suscita parece resumirse en la conclusión de Claude Fell: “no creo que se puedan encasillar los textos de Felisberto dentro de un sistema”.<sup>100</sup>

Un par de años antes de la edición de los estudios de Poitiers, la editorial del semanario *Marcha* había publicado el entrañable epistolario de Paulina Medeiros: *Felisberto Hernández y yo*, y al año siguiente, aparece *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, de Norah Giraldi de Dei Cas, un texto que, además de aportar datos importantes acerca de las modalidades y los vínculos que repercutieron en la escritura de Felisberto —como su relación con Vaz Ferreira y el poeta Jules Supervielle o la correspondencia con Lorenzo Destoc—, trasciende el aspecto biográfico en tanto se involucra también en la valoración estética.<sup>101</sup>

Ana María Barrenechea publica en Buenos Aires *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, y uno de los ensayos que integran el volumen está dedicado a la obra de Felisberto. Centrando su estudio en el procedimiento formal y sin atenerse a un orden cronológico de los relatos, Barrenechea destaca el carácter *excéntrico* “tanto en el enunciado como en la enunciación”, donde a la vez que se instauran nexos inéditos, se realizan rupturas en las relaciones de dependencia como las de las partes del cuerpo, que “subvierten su jerarquía” con respecto del todo. Barrenechea releva esta actitud de ruptura tanto en lo anecdótico, en el modo de vivir o de percibir la vida de los personajes, como en las formas de narrar, es decir, con respecto a las “costumbres literarias”. Al caracterizar este estilo anómalo de fragmentaciones, desdoblamientos y uniones disímiles —de elementos pertenecientes a diferentes órdenes semánticos o niveles de abstracción—, señala que “lo más característico de este movimiento relacional de disyunciones y conjunciones es la autonomía que alcanzan los *predicados* (funciones y cualificaciones) por su transformación en *actantes*”, realizando una clara descripción —en diversos ejemplos— del mecanismo mediante el cual estos atributos “se convierten en elementos autónomos”. Ya volveremos sobre este aspecto.<sup>102</sup>

En otro momento del análisis se detiene especialmente en los relatos que ficcionalizan el acto de escritura, o sea aquellos en los que el nivel de la enunciación ocupa el protagonismo, desplazando “cualquier otra fábula que no sea la del proceso de su

<sup>100</sup> A. Sicard (comp.), ob. cit., p. 59.

<sup>101</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, pp. 111-116.

<sup>102</sup> Ana María Barrenechea, “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1978, pp. 159-170.

engendramiento”, como sucede en “Las dos historias” o en la segunda parte de *El caballo perdido*, donde “la fragmentación del Yo y la impenetrabilidad de los espacios van unidas a la disyunción temporal del *antes* y el *ahora*”. El texto de Hernández –concluye Barrenechea– genera permanentemente un movimiento de conjunción y disyunción, unificación y dispersión, movimiento este que se traslada también a la forma de narrar, en plena conciencia del hecho poético *como significancia y no como significado, como proceso y no como resultado*.<sup>103</sup>

En el comienzo de los 80 aparece *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, de Francisco Lasarte, cuya tesis formula la atipicidad de Hernández en el contexto uruguayo y caracteriza *lo otro* hernandiano como “perder la comodidad de lo previsible” por medio de una “escritura oblicua y escurridiza” y hasta “críptica”. Como si asumiera el punto de vista del *realismo campestre* de sus contemporáneos, Lasarte sostiene que la *realidad* de Felisberto no se corresponde con la del Uruguay de su época.<sup>104</sup>

Tal vez lo más destacable se encuentre en sus referencias a un “narrador taimado” y a su “exasperante reticencia”, además de señalar un punto clave de esta poética: el núcleo productivo del misterio, donde la ambigüedad y lo *no dicho* significan tanto o más que lo expresado, en nítida coincidencia con los planteos de Pierre Macherey, para quien la obra instituye la diferencia que la hace ser estableciendo relaciones con lo que ella *no es*.<sup>105</sup> Esto se vincula con un tópico que aísla, el del “narrador sin asunto”, donde el narrador resulta desplazado a un segundo plano y el protagonismo recae en los procesos de la subjetividad y de la creación artística. Las referencias al mundo infantil de *El caballo perdido* lo inspiran para hablar de un estado de receptividad trascendente, en cuya percepción vislumbra un *trasfondo poético*, y para sostener que sus imágenes provienen de “una transformación metonímica de la realidad”.<sup>106</sup>

En el mismo año Roberto Echavarren publica el que probablemente sea el trabajo crítico más ambicioso de la década sobre esta narrativa: *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Aunque tiene una breve introducción con datos biográficos, como el subtítulo lo indica, desde una perspectiva psicoanalítica se centra en la práctica textual, sobre todo en ciertos efectos de lectura que provocan la introducción del misterio y lo inexplicable en relación a un supuesto código de verosimilitud, así como el esbozo de una poética a partir de “Explicación falsa de mis cuentos”. Si bien no compartimos la adscripción

<sup>103</sup> Ana María Barrenechea, ob. cit., pp. 181-194.

<sup>104</sup> Francisco Lasarte, *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, Madrid, Ínsula, 1981.

<sup>105</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, 1966.

<sup>106</sup> Lasarte, ídem, pp. 30-91.

de Felisberto al género fantástico, es de destacar el rigor del análisis atendiendo a los procedimientos destinados a provocar una “conmoción en la conciencia”, lo cual le permite relacionarlo con la escritura de Macedonio Fernández.<sup>107</sup>

El primer capítulo –luego de la introducción– se centra en los vínculos de interacción social que se generan en “El cocodrilo” en torno al circuito de compra-venta en que se encuentra inmerso el personaje principal. Tomando conceptos de Lacan sobre el proceso de ontogénesis del hablante que se retrotrae a una instancia prelingüística –en este caso con la finalidad de vender–, y habilitado por los desplazamientos metonímicos del texto, Echavarren realiza una articulación de la lectura psicoanalítica con la sociológica en la que el recurso del llanto de este “burgués de la angustia” pasa a detentar un valor de cambio: “adquiere propiamente la calidad de producto tal como lo entiende Marx”, con la consecuente degradación del personaje al ser puesto “al servicio de la mayor ganancia”.<sup>108</sup>

El *espacio* que nos propone Echavarren es un espacio hermenéutico que persigue una verdad cifrada en el texto, convencido de que esta búsqueda ha de revelarnos *el verdadero* significado de la angustia –al igual que Saer concluye que “el narrador piensa como un lector de *La interpretación de los sueños*”<sup>109</sup>–, así como habrá de descubrirnos aquello que se oculta en los recuerdos, tanto en *Tierras de la memoria* como en *El caballo perdido*. Sobre este último hay un trabajo exhaustivo en torno a la transgresión y el deseo del infante, al que interpreta sus sueños; fundamentalmente a partir de la escena del castigo que evidencia el trauma, la herida narcisista que divide en dos al relato. Partiendo de la afirmación de Freud sobre que *conciencia y memoria se excluyen mutuamente*, señala el paralelismo con la segunda mitad del relato, en que se “elabora la cuestión de la imposible coincidencia” del sujeto emergente de los recuerdos –el mundo inalcanzable del niño que fue– y la conciencia de sí del adulto. Sendos estudios del mismo tenor sobre “La casa inundada” y “Úrsula” completan el volumen. Al hacer nuestro propio análisis de *El caballo perdido*, volveremos más de una vez sobre su lectura.<sup>110</sup>

Cuando se cumplieron los 80 años del nacimiento de Felisberto Hernández la revista venezolana *Escritura* le dedicó un volumen de más de 350 páginas preparado por Ángel Rama y con ensayos de tal calidad que pronto se constituyó en un material insoslayable para

<sup>107</sup> Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981, pp. 9-27.

<sup>108</sup> Echavarren, ídem, pp. 34-41.

<sup>109</sup> Echavarren coincide con Saer en la cita y en la interpretación. Véase “El sueño de angustia en *Tierras de la memoria*”, ob. cit., p. 54.

<sup>110</sup> Echavarren, ídem, pp. 45-148.

los investigadores. El volumen, que con justicia se abre con un ensayo de José Pedro Díaz, se cierra con una documentada reseña de Wilfredo Penco sobre el itinerario bibliográfico hasta llegar a la edición definitiva de las *Obras Completas* en tres tomos de Arca-Calicanto realizada en Montevideo entre 1981 y 1983, la misma que tomará la editorial Siglo XXI para su primera edición mexicana. Junto a los mencionados incluye trabajos imprescindibles de Jaime Alazraki, Ana María Barrenechea, Silvia Molloy, Roberto Echavarrén, Josefina Ludmer, Jorge Panesi, Rosario Ferré, Enrique Pezzoni, Ángel Rama, Ricardo Pallares y Norah Giraldi, entre otros, además de un texto entonces inédito de Felisberto y una nota de valor testimonial de su hija Ana María. Si no desplegamos aquí todo su contenido es porque, oportunamente y en diferentes momentos del desarrollo de esta investigación, haremos referencias y entablaremos diálogos con casi todos ellos.<sup>111</sup>

Como característica distintiva –y a pesar de trabajar con un corpus acotado–, Rosario Ferré observa que la lucha que obsesiona a los personajes-protagonistas es siempre la misma: “la de imponer una realidad ficticia sobre la realidad real”, y es esta disociación existencial la que los impulsa a escribir o practicar otras actividades donde la creación estaría cifrada o enmascarada. Esta “lucha del escritor (...) por imponer el mundo que imagina” se daría en dos niveles: al nivel del texto mismo y al nivel de la escritura del texto. En la medida en que el autor se convence a sí mismo y a los personajes del relato, logra también la *verosimilitud* de esa ficción que va creando. El tópico del autor figurado –o representado– en el texto encuentra el grado de ficcionalización más pura en “La casa inundada”, la cual sería –para Ferré– una parábola o alegoría de la propia escritura, cuya textualidad perpetuamente evanescente se enlaza y desenlaza ante el lector como un laberinto de agua, tanto en el aspecto conceptual como en el nivel de la imagen.<sup>112</sup>

Pero la escritora puertorriqueña hará su mayor apuesta unos años después con su libro: “*El acomodador*”. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, donde el adjetivo no califica a la propia lectura de Ferré sino *modificando* a Felisberto o mejor dicho, a su narrativa en tanto “perteneciente al género Fantástico”. A pesar de que la crítica declara su asombro porque no existiera aún un solo estudio desde la perspectiva fantástica, al menos Mario Benedetti y Maryse Renaud –del cónclave de Poitiers– ya lo habían leído desde esa perspectiva, como vimos. Ferré justifica sus esfuerzos por calzarle el modelo de Todorov de la siguiente manera: “la ambigüedad fantástica constituye, en la obra de Felisberto, una forma de infinitud, una manera de perpetuar, en los múltiples significados posibles, la supervivencia

<sup>111</sup> Revista *Escritura*, Año VII, Nos. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982.

<sup>112</sup> Rosario Ferré, “El acomodador-autor”, en *Escritura*, ob. cit., pp. 189-209.

del texto”, como si la pluralidad semántica fuera un rasgo privativo de este género o de cualquier otro.<sup>113</sup> Puesto que la clasificación de “fantástica” se interpone con mi propia lectura de la obra, no han de faltar oportunidades para que nos detengamos a discutir esta categorización en detalle, así como para trabajar sobre algunos puntos problemáticos del texto de Todorov.

La revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay publica, en 1983, un estudio riguroso de Ana Inés Larre Borges que llega a conclusiones insoslayables sobre las relaciones entre lenguaje y realidad, o sea aquellas preocupaciones de tipo ontológico que atraviesan toda la obra de Felisberto, en relación con la filosofía de Carlos Vaz Ferreira y otros filósofos como Henri Bergson y William James. En el momento de tratar la relación con Vaz ahondaremos en su ensayo.<sup>114</sup>

Bajo el título *¿Otro Felisberto?* se publican las cartas que Felisberto le escribiera a Reina Reyes entre agosto y setiembre de 1954, junto con un texto testimonial de quien fuera su cuarta esposa, donde además de consignar su impresión personal sobre el autor y sobre algunas de sus lecturas, nos cuenta cómo surgió “Explicación falsa de mis cuentos”:

Roger Caillois en su visita al Uruguay y en ocasión de una reunión de la UNESCO, le pidió que explicara la forma en que creaba sus cuentos. Felisberto comentó: “los franceses quieren explicarlo todo”, y ya en casa improvisó esa página que aprobaría Delacroix en cuanto a la intervención de la conciencia en la creación de las obras de arte.<sup>115</sup>

El libro se completa con un ensayo del profesor Ricardo Pallares: un análisis cuidadoso de motivos y detalles de estilo donde se resalta la dimensión estética del epistolario. En la reedición de 1994, se incorpora otro artículo que comienza con la epopeya de la anotación del nombre de Felisberto en el registro civil, contándonos cómo el “Feliciano Felisberto” que había formulado el padre fue transformado por el escribiente en “Feliciano Felix Verti” y los problemas que este episodio le trajo siempre a Felisberto a la hora de tener que acreditar su identidad. Con un elegante deslizamiento asociativo Pallares nos recuerda la tendencia del narrador uruguayo a no registrar el nombre de los protagonistas de sus cuentos: “por momentos, parece que hay una especie de asimbolía en los modos de nombrar”.

<sup>113</sup> Rosario Ferré, *“El acomodador”*. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 24-25.

<sup>114</sup> Ana Inés Larre Borges, “Felisberto Hernández: una conciencia filosófica”, ob. cit., pp. 5-28.

<sup>115</sup> Ricardo Pallares / Reina Reyes, *¿Otro Felisberto?* (1983), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994, p. 26.

Posteriormente, se dedica al estudio de aquellos pasajes de *Nadie encendía las lámparas* en los que la literatura o sus representaciones aparecen como tema de los relatos.<sup>116</sup>

Entre los casos literarios con los que fundamenta su interesante libro sobre las funciones del lector y la retórica –ya sea en su acepción de especulaciones dialécticas como en el de la elocuencia–, Lisa Block de Behar recurre a la narrativa de Felisberto como ejemplo ilustrativo de las representaciones del silencio así como de la naturaleza particular que asumen en su poética ciertas manifestaciones retóricas, a saber, la repetición, la focalización fragmentaria, las vías discursivas paralelas que abre la comparación, la metonimia y su vínculo con la estética cinematográfica, que ya mencionáramos al comienzo. Por la vigencia de sus planteos sobre algunos aspectos del procedimiento figurativo, tema que fundamentalmente nos ocupa, así como por las interesantes conclusiones a las que arriba, volveremos a él con más detenimiento en la especificidad del análisis formal.<sup>117</sup>

En 1985 aparece *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*, de José Pedro Díaz –el tomo II estará dedicado a la narrativa de Onetti–, que tiene una introducción sobre el tema del espectáculo en la narrativa de Felisberto desde sus primeros textos hasta “Las hortensias”, vinculándolo con la figura del espectador y otro tema caro al psicoanálisis, el del *doble*. Incorpora al volumen “Una conciencia que se rehúsa a la existencia”, de 1965 –al que ya nos referimos–, y un trabajo nuevo, “La formación de F. H. en la década de los veinte”, que sitúa la producción inicial de Felisberto en el contexto uruguayo, donde sostiene que, aunque renovadora, su orientación literaria no responde a las motivaciones de los autores de vanguardia, al tiempo que proporciona, muchos datos importantes sobre la estrecha relación con los postulados de Vaz Ferreira. En su reedición de 1991 se incorporan un texto sobre la influencia de Jules Supervielle y una autobiografía anotada de Felisberto.<sup>118</sup>

Entre los numerosos artículos y ponencias que se publican en esta época destacamos una lectura de “El acomodador” donde, con precisión de relojero, Jorge Panesi desmonta peripecias y motivos del relato centrándose en la pareja conceptual *adentro-afuera*, así como en “las jerarquías y las respectivas apropiaciones que se ligan a la interioridad o la exterioridad”. Otro eje se destaca en el duelo soterrado entre el *yo-artista* y un *otro poderoso*, que culmina con la derrota y la desposesión absoluta del artista. Este duelo y su manifestación

<sup>116</sup> “A propósito de Felisberto Hernández”, como consigna el autor en nota al pie, una primera versión de estas notas apareció en el N° 2 de la revista “Garcín”, Montevideo, 1981.

<sup>117</sup> Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México, 1984.

<sup>118</sup> José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*, Montevideo, Arca, 1991.

discursiva ya habían sido estudiados por el autor en su ensayo “Felisberto Hernández, un artista del hambre” –sobre “La casa inundada” –, incluido en la revista *Escritura* de 1982.<sup>119</sup>

Centrando su tesis en las distintas expresiones de la primera persona, Rocío Antúnez publica, en México, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. Luego de deslindar al sujeto biográfico del textual, caracteriza el tratamiento de estas formas pronominales en los primeros relatos hasta “Las dos historias”. También da cuenta de sus diferentes grados de conocimiento u omnisciencia, llegando a afirmar que estas máscaras retóricas constituyen un impedimento para la acción y otras “virtualidades del ser novelesco”. En tanto este *Yo* iniciático se encuentra “lastrado de los géneros que intenta parodiar: la fábula, el diario íntimo, el diálogo retórico, la semblanza”, se trataría de un “yolleo preparatorio”.<sup>120</sup> A esta etapa experimental Antúnez opone la del “género memoria” –categoría que distingue de la autobiografía–, y después de analizar extensas citas de las tres *nouvelles* memorialistas, concluye que el carácter dramático de la palabra del “yo” reside en el diálogo imposible con el pasado. Bajo la consigna “el cuento autobiográfico”, hará referencia a las diferentes “máscaras dramáticas” que se manifiestan en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y *La casa inundada* y a la tendencia a la escenificación de estos “placeres solitarios generados y orientados por el sujeto” tratados como *compensaciones subjetivas*. En el último capítulo la reflexión se orienta hacia lo que la crítica uruguaya denomina un “diálogo entre el texto y sus contextos”, donde alterna entre una síntesis del propio trabajo y un relevamiento de las fuentes en las que abreva la escritura de Felisberto, subrayando su carácter de “vanguardista sin escuela”. Señala tanto la intención de satirizar los modelos retóricos de su época como la relativización e incompletud de rasgos y lenguajes en la búsqueda de una expresión auténtica, verdadera, en consonancia con las propuestas de la *Lógica viva* de Vaz Ferreira, y culmina con una pertinente digresión sobre “el modelo descolonizado de pensamiento” del filósofo uruguayo.<sup>121</sup>

En 1991 aparece un trabajo de Washington Lockhart, cuya característica fundamental es presentar vida y obra de Felisberto trenzadas en una unidad tan indisoluble que se iluminan la una a la otra y viceversa, ya que, según el historiador, “no nos daremos cuenta cabalmente de lo que escribió si ignoramos como debió sobrellevar su vida”.<sup>122</sup> ¿Qué significa esto, que

<sup>119</sup> Jorge Panesi, “La música interior del yo”, en revista *Vuelta Sudamericana*, No 8, Buenos Aires, marzo de 1987.

<sup>120</sup> Rocío Antúnez, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México, Katún, 1985, pp. 27-37. Un capítulo de esta tesis fue adelantado en la revista *Escritura* (1982), ob. cit., pp. 293-311.

<sup>121</sup> Ídem, pp. 37-66 y 115-139.

<sup>122</sup> Washington Lochhart, *Felisberto Hernandez, una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991, p. 6.



“El cocodrilo” se *explica* por las actividades pedestres que debió realizar Hernández para sobrevivir? Resulta anacrónico este determinismo biográfico puesto que ninguna obra puede “explicarse” y mucho menos por las peripecias de la vida de quien la escribió. Por otra parte, si nos interesa en algo la vida de aquél hombre que fuera Felisberto Hernández, no es porque tuviera una abuela que le pegaba o porque trabajara en su adolescencia como pianista de cine mudo o llegara a casarse con una espía rusa, sino porque escribió esa obra singular: es su escritura la que mantiene viva su biografía y no a la inversa. A pesar de este planteo errado, por momentos Lockhart arriba a conclusiones interesantes –algunas contradictorias incluso respecto de su planteo biografista–, tales como señalar el carácter poético del uso figurativo y cómo sus desarrollos se encuentran en función de los propios mecanismos narrativos en que “el tiempo y el espacio no valen sino como demandas de escritura”.<sup>123</sup>

Producto de un curso dictado en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires –según se declara en el prólogo–, se concreta *Felisberto Hernández*, de Jorge Panesi. En un análisis textual riguroso y una lectura atenta a los significantes, clasifica la obra entre el nivel de abstracción de los primeros textos y aquellos relatos de la memoria en que el personaje felisbertiano adquiere mayor espesor y carnadura. La primera etapa será caracterizada por el afán de originalidad con la preferencia por “la búsqueda del chiste y la extravagancia”, en que el juego con ideas abstractas y un enfrentamiento velado con los intelectuales de su época “pagan su tributo de parálisis narrativa”.<sup>124</sup> Dentro de esta primera manifestación *desencarnada* de su estética, los enfrentamientos conceptuales son externos, en tanto que en el período memorialista este combate se interioriza, a veces con independencia del sujeto. La excepción para Panesi sería “La cara de Ana” que, a pesar de pertenecer a la época inicial posee, tempranamente, muchos de los rasgos definitivos de su poética, a saber: *la calidad del recuerdo* que es doméstico, familiar; la centralidad del punto de vista infantil en contraste con el del adulto que lo enuncia; la intención de asombrar al lector, de desacomodarlo; al tiempo que se evitan el tono trascendente y la interpretación simbólica, mientras el predominio de la relación metonímica permite unir elementos que no se alían comúnmente.<sup>125</sup>

Aunque –siguiendo un orden cronológico– los tres extensos textos memorialistas dividen la obra en tres zonas bien diferenciadas, según lo señalaron oportunamente Díaz y Rama –y Panesi no contradice este esquema–, el énfasis con que se reformula este concepto

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 121-132.

<sup>124</sup> Jorge Panesi, *Felisberto Hernandez*, ob. cit., p. 39.

<sup>125</sup> *Ibidem*, pp. 42-65.

de *encarnación* permitiría otro tipo de consideración del material más atento al comportamiento intrínseco de los textos, habilitándonos a relacionar, por vía del procedimiento, relatos de la primera etapa como “La casa de Irene” o “El vestido blanco” con otros del último período como “El balcón” o “Menos Julia” aunque, como es notorio, estos últimos se constituyan en expresiones más acabadas y complejas.

La “estética encarnada” será trabajada con detenimiento en las *nouvelles* memorialistas, particularmente en *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*. Resulta ejemplar la estrategia –de cuño deleuziano– con que esta lectura incorpora, hilvana, entreteje al desmenuzamiento textual y la atención sobre el significante, los elementos ideológicos, culturales: sin hacer una reducción mecanicista ni unidireccional se construye un sentido o, si se prefiere, se aíslan y caracterizan las hebras de esa lógica del *enrarecimiento* propia de Felisberto. Así, el animismo de la prosopopeya adquiere otra dimensión cuando se estudia ese objeto privilegiado que es la *casa* y que en esta narrativa está signada por la ajenidad: “la casa propia siempre es ajena, *impropia*”, lo cual descubre una estética de “lo inquietante económico” en el corazón mismo de lo familiar, en una pertinente alusión a lo siniestro (*das unheimliche*). “Estética de la precariedad”, entonces, que nunca deja de hablar de “servidumbre y poderes socialmente enmarcados” en una verdadera telaraña de relaciones mercantilistas y conflictos con la ley: dominio de la ley del piano, dominio de la ley narrativa: la contigüidad del relato y la falta de límites precisos permite, suscita desdoblamiento continuo del sentido. Los recuerdos no importan por sí mismos –se trata de hechos triviales, cotidianos–; lo que interesa es el entramado, la forma en que se accede o se *hilan* esos recuerdos y las posibilidades económicas –productivas– que el *sujeto de la carencia* puede extraer de ellos. Volveremos sobre estos planteos.<sup>126</sup>

Producto de años de investigación, lecturas y recopilación de datos biográficos –que el autor se ocupa de detallar en la introducción y en el primer capítulo– aparece un estudio de Horacio Xaubet sobre la trilogía memorialista.<sup>127</sup> Aunque los asedios, que no descuidan los mecanismos narrativos, estén centrados fundamentalmente en los aspectos autobiográficos y en señalar el carácter “híbrido” de este período, una excesiva preocupación por exponer referencias teóricas y citar diferentes entradas críticas por momentos saturan, cuando no tornan ecléctica la lectura de Xaubet. Además, y a pesar de la exaltación de la escritura de Hernández, a veces se percibe cierta incomodidad justamente frente al carácter ambiguo de su

<sup>126</sup> Jorge Panesi, ob. cit., pp. 11-30.

<sup>127</sup> Horacio Xaubet, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.

prosa, como cuando dice en un pasaje: “La escritura no es totalmente clara y las ideas no parecen cuajar del todo, pero el pasaje encierra, o por lo menos sugiere, toda una poética, e incluso en sus imperfecciones muestra el fervor característico de la escritura de Felisberto”.<sup>128</sup>

Esto no impide que podamos coincidir con algunas de sus conclusiones, por ejemplo cuando sostiene que *El caballo perdido* “no es siquiera una autobiografía parcial de un tal Felisberto Hernández que firma la primera página y fecha la última en Montevideo, su ciudad natal, en el año 1943”. Y no lo es –continúa– aunque la Celina del relato tenga como referente a Celina Moulié, su profesora de piano; no lo es aunque el texto recurra con frecuencia a materiales autobiográficos porque “la contaminación del discurso es inevitable” y estos recuerdos “no pueden concebirse más que como literatura, sea quien fuere quien la escribe”. “Autobiografía y ficción, como yo y el otro, son aquí dos caras de la misma moneda”.<sup>129</sup>

Hugo Verani, en un libro que abarca estudios sobre literatura uruguaya publicada hasta 1995, dedica un capítulo a la obra de Felisberto, en particular a *El caballo perdido*. Aunque comienza su ensayo empeñado en demostrar el carácter fantástico de la narrativa hernandiana –para lo cual realiza previamente un relevamiento del género y sus manifestaciones en el siglo XX, agrupando diferencias y matices respecto de la época clásica bajo la categoría de *neofantástico*–, este objetivo luego se diluye para centrarse en el estudio de un lenguaje que intenta develar la realidad profunda, la que se esconde bajo la apariencia cotidiana, a la manera en que los formalistas rusos concibieron el extrañamiento provocado por el lenguaje poético. Al terminar de leer su texto, una nota al pie nos explica esta dualidad: se trata de la fusión de dos trabajos anteriores.<sup>130</sup>

Aunque tiende a evitar la interpretación psicoanalítica, se apoya en la concepción freudiana de lo siniestro –como Echarvarren–, en tanto extrañamiento inquietante, perturbador, que emerge del seno de lo familiar. Esta caracterización resulta un tanto conflictiva, sin embargo, ya que para Verani “lo inquietante no se encuentra en lo descrito, sino en el comportamiento del narrador, en la particular modalidad narrativa”, en tanto que para Todorov lo fantástico es un fenómeno de lectura, en el que se reclama como condición genérica –además de la excluyente incompatibilidad con la alegoría y la poesía– que se

<sup>128</sup> Horacio Xaubet, ob. cit., pp. 112 y 113.

<sup>129</sup> Aparentemente por error, el último párrafo de este capítulo comienza con la contradictoria cláusula: “El relato puede calificarse como autobiográfico”. Entendemos, por el contexto, que falta el adverbio de negación en virtud del cual la frase diría todo lo contrario. Véase H. Xaubet, ob. cit., pp. 117-118.

<sup>130</sup> Hugo J. Verani, “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, ob. cit., p. 58.

provoque en el lector y en el héroe una vacilación acerca de la explicación natural o sobrenatural del acontecimiento narrado.<sup>131</sup>

Además, el posterior relevamiento de los recursos narrativos pareciera aportar elementos que contradicen esta adscripción. Allí se nos habla de “fantasía compensatoria”, de fragmentación del discurso, de “incertidumbre y arbitrariedad”, de “transgresión de categorías racionales y neutralización de la función referencial del lenguaje”, del abandono de las leyes causales y del desplazamiento de la lógica por el devenir disgresivo de la narración, y de que “el mundo representado se traslada a la subjetividad del narrador”. Todo esto *es* Felisberto, qué duda cabe, pero puesto que se afirma con certeza que lo *extraño* proviene de una singular percepción subjetiva, pues entonces ya no hay tal vacilación, ni duda, ni misterio, en suma, no hay género fantástico. Como el propio Verani sostiene hacia el final de su ensayo: “el afán de Felisberto de escribir sobre lo desconocido y de acceder a zonas ocultas del yo, su lucha por decir lo indecible hacen posible una plena liberación significativa”. Para culminar proclamando las “perspectivas ilimitadas al texto” en función de dar cuenta de “la otra realidad agazapada detrás de las cosas”, con un lenguaje que remueve “la *tierra de la memoria* en busca de las raíces secretas de la vida, de imágenes de una inasible realidad fantasmática, de una realidad hecha poesía”.<sup>132</sup>

En 1997, al cumplirse los 50 años de la primera edición de *Nadie encendía las lámparas*, la Academia de Letras del Uruguay organizó en Montevideo un concurso internacional de ensayos sobre la obra del escritor y, en diciembre del mismo año, se realizó un coloquio en París, verdadero homenaje a Felisberto de la comunidad de investigadores y críticos hispanoamericanos –dada la variada y numerosa participación de reconocidos referentes del campo de las Letras–, que estuvo auspiciado por la UNESCO, la Universidad de Lille III y el Ministerio de Cultura y la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Las ponencias presentadas fueron recogidas en el N° 19 de la Revista *Río de la Plata – Culturas*, editada por la UNESCO en 1999. Además de Norah Giraldi –que coordinó el volumen–, Fernando Aínsa y Wilfredo Penco –de la Academia de Letras del Uruguay–, contó con los aportes de Nicasio Perera, Noemí Ulla, Rocío Antúnez, Enriqueta Morillas, Horacio Xaubet, Emil Volek, Hebert Benítez Pezzolano, Milagros Ezquerro y Frank Graciano, entre muchos otros. Algunas de sus ponencias serán tenidas en cuenta en nuestros planteos.

Desde un enfoque filosófico, Reinaldo Laddaga caracteriza la “familiaridad” de Felisberto con Piñera y Wilcock, particularmente en la construcción de personajes perfilados

<sup>131</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 32.

<sup>132</sup> Hugo Verani, ob. cit., pp. 71-72.

por “falta de talento o de voluntad” para integrarse a la comunidad activa. Una mayoría abrumadora de sus escritos –dice Laddaga– son “fantasías producidas allí donde se pierde la unidad, la integración orgánica de las propias partes, la autonomía, la propia capacidad de ponerse a distancia del mundo”; se trata de personajes laxos, que “disfrutan de sí mismos” como sumas incompletas de partes dispersas, como “acumulaciones que se disgregan” o subjetividades que se libran a una radical pasividad y encuentran, así, su satisfacción en placeres subjetivos o “bajos”, en alusión al contraste con la trascendencia de los héroes de autores centrales del canon latinoamericano como Carpentier, Octavio Paz o Cortázar.<sup>133</sup>

Además de varios encuentros y homenajes realizados en Montevideo al cumplirse los 100 años de su nacimiento, en 2002, la Universidad Autónoma de México y la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán organizaron un congreso en el Palacio de Minería (D. F.) con la participación de Frank Graciano, Jorge Sclavo, María del Carmen Hernández, Nicasio Perera, Horacio Xaubet, Liliana Guaragno, Romero Luque, Alicia Borinsky y el historiador Carlos Machado, entre otros. A su vez la revista *Fragmentos*, de la Universidad de Santa Catarina (Brasil), le dedicó un número organizado por Pablo Rocca, con aproximaciones críticas de Alejandro Gortázar –que estudia la problemática relación de Felisberto con el canon literario uruguayo–, Nicolás Gropp –que explora, entre otros, los vínculos estéticos con Gómez de la Serna y José Pedro Bellán–, y del propio Rocca –que realiza la apertura del volumen con un vasto recorrido sobre la modernidad rioplatense y uruguayo hasta la irrupción trabajosa de Felisberto en la escena literaria–, además de entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes. Contiene también un curioso reportaje realizado a Felisberto Hernández en 1926, cuando era un joven pianista que comenzaba a escribir.<sup>134</sup>

En este mismo año se edita otra tesis norteamericana que materializa –en la escritura– el encuentro que Cortázar tanto lamentara que nunca se hubiera producido entre los dos escritores más singulares de ambas orillas del Plata, Felisberto y Macedonio. Atendiendo al carácter excéntrico de estos inclasificables narradores, la conexión parece fundamentada, entre otras afinidades por la ambivalencia de ambos ante el discurso vanguardista, lo que justificaría la fórmula alternativa de una “poética de la extrañeza” dirigida –mediante procedimientos particulares– hacia un objetivo común: el descentramiento del *logos* y la desestabilización hermenéutica. El estudio de Julio Prieto queda un tanto desequilibrado, sin

<sup>133</sup> Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

<sup>134</sup> Véase *Fragmentos*, Revista de língua e literatura estrangeiras, N° 19, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, jul-dez/2000.

embargo, a favor de la obra de Macedonio –del cual analiza textos capitales como *Museo de la novela de la eterna*–, en tanto que de Felisberto solamente se tratan los textos de la primera etapa (1925 a 1931), dejando afuera sus principales relatos. Por otra parte, incurre en algunos deslices como redescubrir el vínculo con el concepto de *alienación* o referirse en un apartado a la estudiada relación con la obra de Vaz Ferreira, basándose exclusivamente en el prólogo de *Fermentario*. De todas formas el trabajo de Prieto presenta aspectos que retomaremos en el capítulo destinado al análisis de estas *Primeras invenciones*.<sup>135</sup>

Dentro del volumen dedicado al Río de la Plata y el Paraguay en la ambiciosa colección *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico* –tal el título general que abarcaría alrededor de 10 tomos–, en la sección correspondiente a Uruguay, además de la reedición de textos canónicos de Rama y de Díaz, incluye trabajos en que Felisberto ocupa un lugar destacado.<sup>136</sup> Sin que falten estudios sobre la vanguardia y la cultura popular, donde se destacan los elementos de la oralidad en los primeros textos de Hernández, vinculándolo con Roberto Arlt, Nicolás Olivari y González Tuñón.<sup>137</sup>

Todo parece indicar que ya nadie puede ignorar a Felisberto Hernández, quien –a pesar de que tal vez nunca llegue a integrar las listas de los best-seller– hoy tiene un lugar asegurado en la literatura latinoamericana del siglo XX. Y, además, pareciera que esa particular extrañeza, que torna difícil su propagación masiva y dificulta su lectura, fuera justamente lo que estimula el abordaje de la crítica: en la actualidad existe una presencia casi diríamos *obligada* de Felisberto en proyectos de investigación, tesis y tesinas, cursos, congresos y publicaciones sobre literatura latinoamericana. Probablemente, en este extrañamiento inclasificable, en esta condición de inasible resida el mayor atractivo y desafío para los estudios literarios.

<sup>135</sup> Julio Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario – Argentina, Beatriz Viterbo, 2002. Véase en particular pp. 272-273 y 323 y ss. donde se refiere al concepto de *alienación* ya propuesto por José Pedro Díaz en *El espectáculo imaginario I*, sin mencionarlo, pese a que lo incluye en la bibliografía.

<sup>136</sup> AA.VV., *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay* (Ángel Rama, José Pedro Díaz, Pablo Rocca y otros) Carlos García / Dieter Reichardt editores, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 415-480. Eduardo Espina, en “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”, señala que respecto de las exploraciones estéticas radicales en el Uruguay dos nombres sobresalen: Julio Herrera y Reissig y Felisberto Hernández, p. 429.

<sup>137</sup> Véase Viviana Gelado, *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 283-285.

## 2. SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS Y SUS MECANISMOS FIGURATIVOS

### 2.1 LOS PRIMEROS TEXTOS

#### **Libros sin tapas: formulaciones embrionarias**

Mis cuentos no tienen *estructuras lógicas*. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí *nacerá* una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo *esperar* un tiempo ignorado: *no sé* cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer ni cuidar su *crecimiento*; sólo *presiento* o *deseo* que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en *poesía* si la miran ciertos ojos.<sup>1</sup>

La sabiduría reside en ese *no saber* –como si Felisberto intuyera que la carencia es su morada más auténtica–, en el abandono de toda presunción inmanentista y en la apertura a la recepción, al proceso transformador del arte que implica, que incluye la actividad del lector: *si la miran ciertos ojos*. O sea que lo poético no responde a la lógica ni al dominio absoluto de la conciencia, tampoco se lo considera como algo concluido, sino como un proceso –se habla de germinación, de espera, de crecimiento y de transformación– que dependerá del involucramiento del destinatario, del lector. La sincera conclusión a la que arriba cuando más adelante nos dice “Lo más seguro de todo es que yo *no sé* cómo hago mis cuentos” señala la incongruencia de cualquier explicación racional acerca de la génesis del arte y lo impropio que resulta –por no decir obsceno– que un escritor “explique” el proceso de producción de sus obras como si se tratase de fórmulas matemáticas. Ante el requerimiento, Felisberto responde con una prosa poética, con figuraciones y hasta con cierto humor, en una palabra, en vez de una “explicación” nos brinda *otro* relato, una ficción sobre el propio acto de escritura.

Como pocas, su narrativa pareciera obedecer a las paradójicas leyes de la lírica que postulan la profana y trascendente comunión con el universo humano a través de la individualidad más absoluta. Individualidad que diluye los límites del yo para asumir su carencia constitutiva –frente al *no sé*, se perfilan la intuición y el *deseo*– y que se arroja sobre lo que aún no es para hacerlo ser, con la lógica argumentativa de la figura, es decir, del desvío, descartando las *estructuras lógicas*, en la morosidad de una escritura que brota de intersticios o incisiones practicadas al fluir temporal y que, al expandirlo, promueve una manera diferente de percibir el tiempo. Regodeo ambiguo que se detiene en materiales humildes, insignificantes casi, instalándonos en otras formas de valoración.

<sup>1</sup> Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, en *Obras Completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1998, p. 175 (el destacado es mío).

Sus protagonistas son seres extraños que no pertenecen a ningún lugar, son extranjeros que nunca terminan de comprender y mucho menos de dominar las situaciones a las que se ven arrojados; resultan torpes para la acción y por momentos hasta incapaces de articular una respuesta adecuada, pero empeñados en transgredir el *statu quo* aun en la más desventajosa de las situaciones; nunca transigen en devolverle al mundo una imagen especular o tautológica como medida de sí mismo. El personaje de Felisberto tiene mucho del héroe moderno, solitario, equilibrista entre lo abstracto y lo concreto, empeñado en causas perdidas cuando no absurdas. Mucho del hombre sartreano, con su desborde y proyección sobre el desamparo y el sinsentido existencial, pero siempre haciéndose a sí mismo al hacer y al aceptar la más radical de las carencias: la ausencia de dios.<sup>2</sup>

Desde los primeros relatos aparece esta falta, este desfase agónico de existencia a la intemperie, esta insatisfacción visceral que a su vez suele provocar la –tantas veces señalada– escisión o desdoblamiento de sus personajes. Esa radical originalidad con que la emprende contra las fórmulas literarias vigentes acorde a las exhortaciones de Vaz Ferreira de “hacer obra personal”, cuyo vínculo trataremos más adelante.<sup>3</sup> Felisberto opera como un pintor vanguardista al renegar de simetrías y concordancias, y que en lugar de pincel utiliza el lenguaje para cuestionar la equivalencia de ese mismo lenguaje con el mundo. Pulsión por un vacío que pareciera prefigurar la muerte, pero que también se comporta como segregación *contra* la muerte. Despojamiento ante la página en blanco, pero también exploración en el misterio de lo *no dicho*. Y es aquí, en la caída que implica la imposibilidad de concluir la incierta misión –se evitan los finales catárticos o pedagógicos–, es en ese vacío subterráneo de la escritura de Felisberto donde lo indecible comienza a decirnos algo.

La fragmentación es fundamental en esta narrativa, los miembros cercenados por la focalización del relato o la autonomía que cobran ciertos estados de conciencia respecto de la integridad y dirección del *yo*, como partes del ser que se desplazan de manera independiente y hasta desafiando la voluntad organizadora del individuo. Blanchot ha caracterizado al fragmento como *un sustantivo que tiene la fuerza de un verbo*, en tanto remite a la acción violenta que se ha ejercido sobre alguna integridad previa, como la hoja arrancada remite al libro mutilado. Pero también, dice Blanchot, en la incompletud del fragmento reside una fuerza incitadora hacia el *porvenir*, hacia lo que aún no es o apenas se encuentra en estado larvario. Instigación, entonces, hacia la pérdida –en tanto forma de *habitar sin hábito*–, hacia

<sup>2</sup> Véase Jean Paul Sastre, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 82-87.

<sup>3</sup> Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), abogado y filósofo uruguayo. Véase *Moral para intelectuales* (1909), Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 32-38.



el desprendimiento de lastres o herencias de dudosa legitimidad; un despojarse también para encontrar una manera más auténtica de residir en el extrañamiento del mundo.<sup>4</sup>

En el marco de la publicación de las obras completas de Felisberto Hernández iniciada en 1965 por la Editorial Arca de Montevideo, bajo el cuidado de algunos integrantes de la llamada Generación Crítica o de *Marcha*, aparece en el año 1969 el primer tomo de la colección con el título *Primeras invenciones*, presentado por Norah Giraldi de Dei Cas, que en su prólogo anuncia:

Este volumen que reúne materiales dispares y dispersos, sale a luz para satisfacer la necesidad imperiosa de difundir sus *Primeras invenciones*: obras breves editadas con un tiraje muy reducido entre 1925 y 1931, que actualmente se han convertido en joyas bibliográficas y que contienen textos valiosísimos para una interpretación cabal e íntegra de la obra de este autor; cuentos inéditos y varios escritos publicados en forma de colaboraciones esporádicas en diarios y revistas nacionales y argentinas.<sup>5</sup>

Más allá de algunas imprecisiones propias de la problemática recolección y del ordenamiento de papeles dispersos –por ejemplo que algunos textos de la “Filosofía de gángster”, “La pelota” o “Mi primera maestra” sean de edición posterior al período consignado en la cita– y, de las dificultades para fechar y clasificar el material inédito, básicamente este volumen reúne sus primeras publicaciones, a saber, *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). Los cuatro librillos tienen muchos elementos en común –además del tamaño minúsculo y de carecer de tapas–, a saber, su condición de apuntes o instantáneas, ocurrencias, esbozos, y el hecho de que todos fueron escritos mientras su autor se ganaba la vida como pianista, dando conciertos por el interior del Uruguay y la Argentina. Su vida trashumante aparece pautada en los pies de imprenta de las ediciones en diferentes lugares del Uruguay: Montevideo, Rocha, Mercedes y Florida, cuando la literatura era sólo una actividad secundaria del joven músico. Si consideramos aquellos relatos o fragmentos no recogidos en libro, este primer período podría extenderse casi hasta los años cuarenta, momento en que Felisberto se dedica de lleno al oficio de escritor y se aboca a sus narraciones más extensas, las tres *nouvelles* de la memoria.

Salvo excepciones, en general la crítica no se ocupa de estos primeros “libros sin tapas”, en parte por el carácter experimental de sus comienzos, en los que prevalece la búsqueda de la diferenciación, de la originalidad articulada con un humor extravagante que juega con rótulos y etiquetas de prestigio social, muchas veces forzando el contraste entre

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, “Palabra de fragmento”, en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 481.

<sup>5</sup> Norah Giraldi, “Prólogo” de *Primeras invenciones*, Montevideo, Arca, 1969, p. 8.

abstracciones “trascendentes” con elementos cotidianos, vulgares. José Pedro Díaz, quien fuera el curador de su obra y acaso el primero en abordar seriamente su estudio, se refiere a ellos como “vislumbres, escorzos, situaciones ocasionales que no ofrecían fundamento bastante para una narración propiamente dicha”. Estos textos constituyen –para el crítico y escritor uruguayo– apenas una “práctica previa del relato oral [que] le enseñó a apoyarse en el soporte natural que la narración necesita”.<sup>6</sup> Se trata de los gestos irónicos, ingeniosos, mordaces, de un adolescente resentido o del *outsider*, cuando frecuentemente el relato se subordina a la ocurrencia –como dice Jorge Panesi– o la dominante novedosa termina pagando tributo al estancamiento narrativo.<sup>7</sup>

Sin embargo, también hay en estos primeros librillos varios relatos –que procederemos a analizar– en que aparecen muchos de los temas y recursos literarios que caracterizan su estilo definitivo, a saber, el que se consolida a partir de los textos memorialistas de los años 40. Algunos de ellos son, por ejemplo, la percepción de una realidad *otra* subyacente o superpuesta en la cotidianeidad; el uso de la prosopopeya o animación de abstracciones y objetos con la consecuente cosificación de los personajes; la irrupción del *misterio* en lo cotidiano –pero no el misterio como amenaza, propio del género fantástico o del policial, sino que se trata de un *misterio doméstico*, esparcido entre las cosas más comunes de todos los días–; la fragmentación como estrategia discursiva; la conjunción de elementos disímiles a la manera de ciertas figuras o tropos como la metáfora o el zeugma; la morosidad del relato junto a la intrascendencia temática; la exacerbación metonímica o deslizamientos por contigüidad que generan disturbios o alteraciones en las propias figuras retóricas; el humor asociativo que por momentos raya en el absurdo; y la presencia de un narrador-protagonista o incluido en el relato. Y, sobre todo –como señala Roberto Echavarren–, lo que impresiona es “la integridad y lo radical del modo en que plantea los problemas sin pretender resolverlos, sin pretender llegar a falsas conclusiones”.<sup>8</sup>

Pero además, esta zona inicial de su producción nos permite asistir al progresivo abandono de un estilo conceptual –propio de los primeros textos–, cuando las ideas y planteos eran formulados desde una instancia abstracta sin el concurso de personajes, como sucede en

<sup>6</sup> José Pedro Díaz, “Mas allá de la memoria”, en revista *Escritura*, ob. cit., pp. 7-13.

<sup>7</sup> Jorge Panesi, *Felisberto Hernández*, ob. cit., p. 39 y ss.

<sup>8</sup> Roberto Echavarren, “Poética y ética (Felisberto Hernández)”, en revista *Hermes Criollo*, Montevideo, La Gotera, Año 2 – N° 4 – noviembre de 2002-marzo de 2003, p. 11.

“Cosas para leer en el tranvía” y “Diario”, de *Fulano de tal*, o en el “Prólogo”, “Acunamiento” y “La piedra filosofal”, de *Libro sin tapas*, entre otros.<sup>9</sup>

### ***Fulano de tal* o la mirada excluida**

Ya es legendaria la precariedad de las primeras publicaciones de Felisberto Hernández, por lo que no vamos a ahondar en la condición paupérrima de aquellos librillos impresos en un papel que Onetti llegó a comparar con el de envolver los fideos. Tuve oportunidad de tener en mis manos un ejemplar de la primera edición de *Fulano de tal*, de 1925: el papel es ordinario aunque no sea de estraza, pero lo que realmente llama la atención es el minúsculo formato de ocho por diez centímetros, más parecido a un folleto que a un libro, y que corresponde a sólo cuatro hojas en la edición de sus *Obras Completas*.<sup>10</sup>

*Fulano de tal* se compone de cuatro secciones: “Prólogo”, “Cosas para leer en el tranvía”, “Diario” y “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, cuyo registro se caracteriza por formulaciones abstractas, fragmentarias, observaciones hechas como al pasar, triviales y provocativas, de humor ácido y hasta morboso. La crítica ha señalado esta “ambigüedad radical en cuanto a su status literario”, esta actitud programática de una *poética de lo intrascendente*.<sup>11</sup> Pero tal “intrascendencia” encierra un juicio crítico hacia los comportamientos y convenciones sociales “prestigiosas”, como lo veremos en los textos.

Desde el comienzo del “Prólogo” se menciona la locura: “Conocí un hombre, una vez, que era consagrado como loco y que me parecía inteligente. Conocí otro hombre, otra vez, que estaba de acuerdo en que el loco consagrado fuera loco, pero no en que me pareciera inteligente”. A partir de allí la reproducción del discurso del alienado –del hombre que se volvió loco por no importársele “el porqué de nada” y no poder entretenerse como los demás hombres– será el artificio utilizado para invertir el enfoque de lo extraño, volcándolo sobre las convenciones del mundo de los ‘cuerdos’. Así, las “trampas de entretenimiento” tanto del arte como de la ciencia y todas las actividades humanas comienzan con los “entretenimientos” simples y espontáneos de los niños que, bajo la mirada embelesada de los padres, irán

<sup>9</sup> José Pedro Díaz señaló desde el comienzo la alternancia de estas dos modalidades en su escritura de acuerdo con las obras y las épocas: el carácter *abstracto* y la *encarnación* en situaciones y acciones concretas. Véase su “Anotaciones de trabajo sobre *Diario del sinvergüenza*”, en Felisberto Hernández, *Obras Completas*, t. VI, Montevideo, Arca, 1974, p. 149.

<sup>10</sup> Aparentemente, el minúsculo tamaño responde al de las columnas de periódicos y revistas en las que Felisberto publicara sus primeros textos como colaboraciones; al conservar aquellas “cajas” con los plomos de imprenta pudo volver a utilizarlas, por obvios motivos económicos, para la edición posterior como “libros”.

<sup>11</sup> Emil Volek, “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández”, en *RÍO DE LA PLATA*, N° 19, ob. cit., p. 164.

desarrollando trampas más complejas “a medida que van siendo hombrecitos”. Como vemos, no se trata de un prólogo en el sentido convencional, puesto que lejos de ser una presentación o una reflexión introductoria, se trata de una ficción que se integra al resto del volumen. El texto, escrito a la manera de un diario, culmina con este último párrafo imbuido de una truculenta y cínica claudicación:

Me he entregado a una trampa de entretenimiento a pesar de saber que era trampa; me alivia en casi todas las horas del día de mi tragedia y me hace conciliar con las demás trampas. Esta maravillosa trampa, en vez de queso, tiene un pedazo de jugosa carne chorreando sangre: me casé y tengo hijos.<sup>12</sup>

No cambia demasiado el tono adolescente y socarrón en “Cosas para leer en el tranvía”. Ahora es el turno de las creencias, la religión, las conductas de los intelectuales. Por lo pronto el título, además de recordarnos el poemario de Oliverio Girondo, acusa la huella referencial de la modernidad: en las muchedumbres sujetas a desplazamientos y ritmos más acelerados aparece la necesidad de aprovechar el tiempo de los viajes; la lectura escapa de la parsimonia de salas y bibliotecas para entablar nuevas relaciones ocasionales y vertiginosas en la calle – de ahí los cortes, las interrupciones, la percepción de la fugacidad en las formas fragmentarias–, con un público bullicioso y en constante movimiento.

El “Diario” es el recurso narrativo que permite aunar bajo un supuesto emisor –del cual nada sabemos, salvo la materia de sus microrrelatos– un compendio de anotaciones disímiles, que buscan ser ocurrentes, imágenes que pueden alternar un tono simbólico como el de un “idealista” pisando su propio sombrero verde que se confunde con el pasto, con una descripción morosa, detenida –y aquí es donde se asoma, embrionariamente, su singularidad futura– en actos cotidianos, como pueden ser una votación electoral o un juego de bochas. Detrás del gesto burlón e irreverente que recae sobre la conducta gregaria de los humanos a veces también se percibe cierta nostalgia en la distancia crítica; por momentos, parece aflorar la mirada del excluido, áspera, pero también dolida por estar *fuera*.

El volumen se cierra con un epílogo titulado como prólogo –me niego a repetir la desgastada fórmula de “circularidad” aunque se abra y se cierre con “prólogos”–, cuya disonancia se incrementa en tanto “prólogo” de algo inexistente. Pero lo destacable es que en este “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” –dedicado al Dr. Carlos Vaz Ferreira– se propone “decir lo que sabe que no podrá decir”, consignando, tempranamente, esta atracción

<sup>12</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1998, p. 9 y ss. En adelante, salvo indicación en contrario, todas las citas se harán por esta edición, por lo cual se consignará el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

por lo que se esconde detrás de la apariencia de las cosas, junto a un descreimiento hacia los circuitos consagrados del sentido común y las fórmulas racionales, pero además haciendo un uso de ese *no saber* –como viéramos en la introducción de “Explicación falsa de mis cuentos”–, dando cuenta de la falta en vez de esquivarla o taparla con una capa de falsa erudición. Hay como una anagnórisis en la carencia, una asunción identitaria de la falta –Felisberto repite una y mil veces que *no sabe*–, una pulsión que lo empuja contra todo lo que ignora y contra los propios límites del lenguaje, y que verá su continuidad y reformulación en los comienzos de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

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

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

*Lo otro*, lo que no sabe; lo que las palabras no sustentan y quizá sólo puedan escasamente asediar, sugerir; *lo otro*, eso que las imágenes de las cosas no admiten en su superficie sino que relegan a una zona oculta, impenetrable, *fatalmente oscura*. Díaz caracteriza esta singular forma de percepción como una “abierta disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento”.<sup>13</sup> Es importante que reparemos en este concepto de *lateralidad* porque hay en él algo específico de la escritura hernandiana. *Lateral* en un sentido político del término, como desplazamiento de un eje o rango jerárquico mediante la reubicación de elementos nimios, de materiales desplazados, de restos intrascendentes respecto de la racionalidad central. Lateralidad; presencia de lo desconocido que hace de esta literatura una codificación *fronteriza* siempre gestándose en otra parte, siempre a caballo de la cifra y el silencio. Escritura *lateral* que pareciera proceder como el automovilista de cualquier gran metrópoli que circula con la mirada centrada en el abigarrado tránsito, hacia delante, pero dependiendo para su desplazamiento del campo periférico de su visión, sin el cual se expondría a innumerables accidentes. De esa zona borrosa e indefinida, de ese borde sombrío que llevamos a todas partes provienen los indicios o alertas que nos resguardan, como una reserva de caracteres recesivos. Felisberto conoce esa reserva, la escribe en su indecibilidad.

Esta precoz inquietud por el misterio y lo indecible revela una preocupación por el alcance de las palabras, por el fluir del sentido que nunca concluye, por lo inefable: como invocando aquello que aún no tiene nombre, o justamente por eso, porque no tiene nombre se

<sup>13</sup> José Pedro Díaz, “Mas allá de la memoria”, en revista *Escritura*, ob. cit., p. 16.

lo invoca, para que diga su silencio sin marca, su sentido sin rótulo. Si “sólo en lo desconocido canta la poesía” –como ha dicho Juan Gelman–, Felisberto nunca cae en la servidumbre de proporcionar explicaciones innecesarias que sólo resbalarían por los agujeros de lo no dicho, por el contrario, esgrime sus pedazos discretos, sus imágenes incompletas, transidas de incertidumbre y de opacos silencios *reteniendo en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro*.<sup>14</sup>

Por otra parte, si bien es absolutamente cierto que Felisberto privilegia los modos de narrar sobre lo narrado –como sostiene Pallares–,<sup>15</sup> es indudable también que existe una motivación de desciframiento y aprehensión de lo real, sólo que a contrapelo de lugares comunes, estereotipos y cristalizaciones ideológicas, motivación vinculada también con el carácter renovador de su prosa. Aunque resulte paradójico, en Felisberto se dan intensamente ambos aspectos: por un lado un extremo uso figurativo, es decir, la utilización de un lenguaje que se percibe como tal; por otro, una conexión novedosa con la vida cotidiana en la que manifiesta su descreimiento ante cualquier fijación del sentido, llámense costumbres, hábitos, idiosincracia. En los primeros textos veremos que aparece de manera más evidente esta inquietud crítica y antiintelectualista, constituyéndose luego en un componente menos explícito –aunque también más agudo– de su percepción.

#### **“Tal vez un movimiento”: el registro *otro***

Sólo a manera de ejemplo nos detendremos en uno de los inéditos de esta primera etapa –aunque su escritura sea un poco posterior, cronológicamente hablando–, “Tal vez un movimiento”, en que se narran las peripecias de un personaje que se presenta en una clínica psiquiátrica a pedir hospedaje, a sabiendas de que no van a creer en su sinceridad:

Fui al escritorio y le dije al director: mire señor, yo tengo una idea. Después él tocó un timbre, yo seguí exponiendo la idea y él revisando unos papeles. Cuando vino el médico de guardia el Director dijo: “este señor tiene una idea, pabellón primero, pieza dieciocho”. (132)

Más allá de la ironía con que se alude al desfase de la reacción del psiquiatra, resulta interesante reparar en cómo la focalización narrativa se ubica del lado del loco, que es el lugar de la negación, de la exclusión, de la *no voz*, puesto que, como enseña Foucault, desde los más antiguos registros la marca de la locura es su carácter de otredad: aun cuando “el loco no

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 218.

<sup>15</sup> Ricardo Pallares Cárdenas, “La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández”, en revista *Escritura*, ob cit, p. 284.

sea manifiesto en su ser, pero si es indubitable es por ser *otro*". Al punto que frecuentemente la consecuencia de ser diferente devino en ser calificado como loco. A partir del siglo XVIII la locura existe en una doble relación con la razón, ya sea por oposición a la racionalidad como por convertirse en objeto de estudio del conocimiento, no obstante nunca abandonará el signo de la negatividad y del misterio.<sup>16</sup>

Cómo abordar eso *otro* situado en las regiones de la anomalía y el desvío, *eso* que no pertenece al ámbito de lo propio, es decir, de la luminosa razón. Cómo descifrar los secretos del universo demencial, cómo comprender aquello que por definición nos es ajeno (*alienus*), cuando desde su propia etimología la comprensión requiere *contener, ponerse en el lugar*, es decir, cierto grado de identificación con el objeto. He aquí el límite como problema inherente a la locura: ella siempre será evaluada, clasificada, dicha *desde* un lugar impropio.

Volviendo al relato, tenemos a este interno del pabellón de los paranoicos que se distingue a sí mismo por tener *no* una idea fija –como el resto de los locos–, sino una “idea movida”, una idea que no se endurece, una idea que participa de un flujo permanente, que “se alimenta de movimiento”. La vida es un movimiento constante; las cristalizaciones ideológicas sólo reducen, empobrecen el espíritu, parece decirnos el texto. Y será en el registro del loco donde el matiz se torna principio productivo: “un movimiento vivo que se realice fuera de mí y que siga viviendo y moviéndose solo”. Formulación embrionaria de una poética que nos recuerda aquella de Antonio Machado, con la metáfora de los “peces que puedan vivir después de pescados”.<sup>17</sup> Porque lo que más le importa –dice el loco– es “la idea del movimiento”. La analogía con el propio proyecto de escritura le otorga al relato un matiz metadieético, en términos de Genette.<sup>18</sup> Esta búsqueda del dinamismo como una forma de reanimar el pensamiento anquilosado de los hombres se patentiza en la reflexión final:

Yo he visto fracasar relacionismos, implicancias, deduccionismos y determinismos, en la flor de la juventud. He conocido artificiosidades espontáneas, he conocido naturalidades artificiales; he visto, en personas espontáneas, gestos artificiosos que se les quedaron olvidados en el cuerpo desde la época de la adolescencia; he visto personas que espontáneamente nunca pudieron quedar naturales; y otras que no saben ser naturales y espontáneas. (133)

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 284.

<sup>17</sup> Dice Antonio Machado: “El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos: entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados”, en *Juan de Mairena* (1936), Valencia, Clásicos Castalia, 1972, p. 80.

<sup>18</sup> Genette distingue tres tipos de textos metadieéticos, y éste correspondería al segundo grupo, o sea a aquellos que proponen una poética dentro del propio relato, operación también conocida como *mise en abyme*. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., p. 288.

Y en “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” de su siguiente libro afirma: “lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo” (47). Postulación de una poética que se decide por el riesgo de lo *otro*, por el misterio irreductible del relato: eso que acaso las palabras sólo puedan aludir, merodear, eso desconocido y oscuro, contracara y sustento del mundo luminoso. La preocupación por lo que escapa a las certezas racionales en que se apoya toda la construcción social será una constante en la narrativa hernandiana. Su escritura pareciera ser un arduo trabajo destinado a desenmascarar las convenciones, impugnar las jerarquías y poner en evidencia la realidad latente debajo de sus cáscaras; en suma, pelar al mundo como si fuera una naranja.

### **El magisterio de Vaz Ferreira**

Ahora bien, llegados a este punto no podemos dejar de mencionar que la misma concepción del conocimiento como proceso, el mismo interés por la dinámica de las ideas, el pensamiento lateral y las desviaciones o errores en los que incurren los hombres al razonar fueron temas centrales en los cursos filosóficos de Carlos Vaz Ferreira, cuya incidencia en la narrativa de Felisberto ha sido estudiada en múltiples ocasiones.<sup>19</sup> Al menos en el aspecto anecdótico y biográfico es bien conocida la relación con Vaz Ferreira, relación de reciprocidad por otra parte, puesto que mientras que Felisberto encontró en Vaz un maestro, este a su vez se constituyó en uno de sus primeros y más fervientes lectores.<sup>20</sup>

La actitud crítica frente a los problemas del conocimiento y los originales análisis desplegados por el filósofo uruguayo, su lucha contra las falacias, sofismas, trampas y desvíos por el mal uso de la lengua preñan, en muchos sentidos, la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. Las conferencias que Vaz Ferreira dio en la Universidad de la República en 1909 –cuya publicación como libro apareció un año después bajo el título de *Lógica viva*–,

<sup>19</sup> Para citar algunos de los estudios que dan cuenta de esta relación con la filosofía de Vaz Ferreira – además de Rama y Díaz –, remitimos a los trabajos de Ana Inés Larre Borges, “Felisberto Hernández: una conciencia filosófica”, ob. cit., pp. 5-28; Rocío Antúnez, “Yo, mi personaje central”, en revista *Escritura*, 1982, ob. cit., pp. 293-311, y en su tesis, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México, Katún, 1985; Hebert Benítez Pezzolano, “Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreira y las trazas del soplo original”, Montevideo, *Papeles de trabajo*, Facultad de Humanidades, Universidad de la República, 1996; Juan Luis Romero Luque, “La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández”, en París, *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, reproducido en *Río de la Plata: Culturas*, N° 19, 1998; Ricardo Pallares, “Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira”, en *Revista de la Academia Nacional de Letras* (número homenaje a Vaz Ferreira), Montevideo, Año 3, N° 5, julio-diciembre de 2008, pp. 77-88.

<sup>20</sup> Recordemos el comentario del filósofo sobre los primeros escritos de Felisberto que transcribe Norah Giraldi: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de esas diez”, en *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p. 47.



concebidas como diálogos socráticos por los numerosos ejemplos del habla cotidiana con que ilustra su pensamiento, se encuentran orientadas a dismantelar muchos lugares comunes, estereotipos y prejuicios que nos inducen a pensar mal. El razonamiento es una buena herramienta –sostiene Vaz–, siempre y cuando se la utilice de manera adecuada y se conozcan sus limitaciones.<sup>21</sup>

Respecto del dinamismo –mencionado a propósito de “Tal vez un movimiento”–, Vaz Ferreira alerta sobre la tendencia apresurada a sistematizar las observaciones, cayendo así en generalizaciones tan rígidas como falsas; por el contrario, él propone no quedarse con una sola explicación sino permanecer atentos al “juego libre de las ideas” diversas, utilizando unas u otras según cada caso en particular.<sup>22</sup> Y no se trata de una nueva versión de eclecticismo –postura de la que el propio Vaz aborreciera en sus conferencias de 1920 sobre los problemas sociales–, al que consideraba una actitud mezquina en la que el conocimiento no avanza, se transforma en mera repetición; ser ecléctico implica “condenarse de antemano a permanecer dentro de lo pensado, a determinarse por lo pensado”, decía Vaz, porque “eclecticismo es estancamiento”; y no olvidemos la duda radical con que examinó todo el sistema de saberes y creencias de su época. Su propuesta es la de continuar trabajando sobre los temas no resueltos a partir de las soluciones que han encontrado otros, en un trabajo de interacción, integrador, pero también crítico.<sup>23</sup>

Esta flexibilidad y amplitud de perspectiva brindará una mayor riqueza y penetración al pensamiento, siendo un claro ejemplo el Principio de Complementariedad al que recurre la Física para poder explicar la unidad lumínica –el fotón–, conciliando las dos teorías contrapuestas, la ondulatoria y la corpuscular, sobre la naturaleza de la luz.<sup>24</sup>

Probablemente, una de las consecuencias reflexivas de Vaz Ferreira que más deben de haber impactado en Felisberto haya sido el dismantelamiento de muchas certezas filosóficas al poner en evidencia la falsedad de sus precisiones, de allí que sus procedimientos tiendan a desdeñar la posibilidad de inferir conclusiones donde sólo podemos aventurar hipótesis o predicciones, como sucede en el caso de la *abducción*, entendida como un método analógico para formular una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito. Sus planteos implican un metalenguaje permanente y una revisión alerta que rescata el valor de la duda y el *psiqueo*, término este último acuñado por Vaz para referirse al pensamiento

<sup>21</sup> Véase el capítulo 9: “Valor y uso del razonamiento”, en Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva* (1910), Montevideo, Técnica, 1983, en particular p. 173 y ss.

<sup>22</sup> Véase Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva*, ob. cit., pp. 103-123.

<sup>23</sup> Carlos Vaz Ferreira, *Sobre los problemas sociales*, Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 86-87.

<sup>24</sup> Véase Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 63 y ss.

previo a su formulación lingüística, independiente y en desfase respecto de las reducciones y desvíos a que nos someten las estructuras lógicas del lenguaje.

Imagínense ustedes que un Kant no nos hubiera dado solamente su sistematización; imagínense que pudiéramos hoy saber, no sólo las divisiones que hizo Kant, cómo separó el espíritu en compartimientos, cómo puso tabiques y cómo dijo que A era esto, que B era lo otro y que C se dividía en primero, segundo y tercero, sino que hubiéramos sabido lo que Kant dudaba, lo que Kant ignoraba; y, sobre todo cómo ignoraba [...]. Si pudiéramos ver la franja psicológica, la penumbra, el halo, lo que hay alrededor de lo absolutamente claro; si pudiéramos saber hoy, por ejemplo, cómo piensa un Bergson, qué dudas tiene, en qué contradicciones se ve envuelto (de las que se salva con tal o cual artificio de la lógica...). Ese era el “libro futuro”; y eso ha de comprender la filosofía futura [...]<sup>25</sup>

Esta *nebulosa* o *masa amorfa* del pensamiento anterior a la lengua es la misma que descartara Saussure, quien por aquellos mismos años dictaba sus cursos en Ginebra. En el rescate que hace Vaz Ferreira de estos “fermentos”, de esa actividad previa a la idea *cristalizada* en el lenguaje –para decirlo en términos que volverá a retomar en su *Fermentario*–, se anticipa al famoso planteo de Wittgenstein acerca de que *no todo lo que se puede pensar se puede decir*. Idéntica formulación en un registro literario se lee en un pasaje de *Tierras de la memoria*: “Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan con palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos”.<sup>26</sup>

Soslayando la compleja discusión –que excedería el alcance de este trabajo– sobre la posibilidad de existencia de ideas *fuera* del lenguaje, me interesa retener esta valoración conceptual de lo menor, del resto, de todo aquello que la organización social soslaya o descarta. Y cómo en sus lecciones, que se desplazan de la lógica esquemática para centrarse en los usos reales, es decir “vivos”, de la lengua efectivamente hablada o escrita, Vaz Ferreira modifica el objeto de estudio puesto en la relación entre el mundo y la mente humana trasladándolo hacia el eje mundo-lenguaje. Entre el mundo y el hombre se interpone el lenguaje, cuyo espesor y opacidad intervienen en la producción de conocimiento.

El relevamiento de veinte paralogismos –la mayoría derivados de usos insinceros o incorrectos del lenguaje–, como construir sistemas ilegítimos o tomar como opuesto lo que es complementario, además de las confusiones por la falta de rigor en la atribución de significados, convierten estos análisis sobre las implicancias de los enunciados en un claro antecedente de la Filosofía del Lenguaje, es decir, de la rama de la Filosofía que se dedica a estudiar los problemas que derivan del uso del lenguaje. De hecho, muchas de las

<sup>25</sup> Vaz Ferreira, *Lógica viva*, ob. cit., p. 117.

<sup>26</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 33.

modalidades e implicancias del decir que enumera y clasifica Vaz prefiguran los estudios que décadas más tarde hiciera John L. Austin en la Universidad de Oxford y en los que basara John Searle su teoría de los Actos de Habla.<sup>27</sup>

Aunque a la hora de aprehender una realidad que se presenta diversa y compleja el pensamiento de Vaz apuesta a la razón –y esto lo diferencia tanto de Henri Bergson como de William James para quienes la intuición y el inconsciente constituían las vías fundamentales de acceso al conocimiento–, también es cierto que plantea sus limitaciones, señalando que a veces el razonamiento no alcanza, que resulta “impotente” y que en esos casos una especie de instinto, que denomina *hiperlógico*, es lo que nos resuelve la cuestión. Esta suerte de disección de los procesos mentales que hace Vaz, así como el rescate cuidadoso y sincero de esos estados larvarios previos a cualquier sistematización será, tomados como tema narrativo por Felisberto desde sus primeros textos, como es el caso de “Juan Méndez, o Almacén de Ideas o Diario de pocos días”:

Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento. En caso de que la obra valga poco, tampoco les extrañará que lo que valga menos tenga más proceso y más comentario. Yo quiero rellenar bien mis equivocaciones y, aunque sepa por experiencia ajena que una cosa es vulgar y yo en realidad no la siento así, la confesaré y la gustaré hasta que espontáneamente mi espíritu la elimine y la desprecie. (103)

Adorno decía que el arte verdadero debe correr riesgos; en consecuencia, creemos que en este pasaje se asume claramente el riesgo de la sinceridad, el riesgo de hundirse en el error ante el índice reprobatorio de los demás. Lo que el narrador formula está muy a tono con los términos de una conferencia que en los años 20 diera Vaz Ferreira en el paraninfo de la Universidad, titulada “Sobre la sinceridad literaria”. Allí recomienda decir *todo* y *sólo* lo que se cree verdadero y nunca escribir para halagar al público o a la crítica. Afirma que “la escritura lineal no basta para expresar la complejidad del pensamiento”, que debiéramos inventar procedimientos gráficos (como escribir en pentagrama o en “líneas divergentes”) para poder decir las muchas cosas que pensamos a un mismo tiempo, o cuando a veces se nos ocurre el

<sup>27</sup> John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), Barcelona, Paidós, 1982. Remitimos a las reflexiones de Austin respecto de lo que hacemos cuando decimos algo –más allá de la verdad o falsedad del enunciado– y a su clasificación en actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios, destacando sobre todo en los dos últimos el accionar que se proyecta fuera de la órbita del lenguaje; véanse particularmente sus conferencias ii, xi y xii. Al igual que Vaz, Austin procede a partir del estudio de ejemplos concretos que toma de la vida cotidiana. No es extraño que los europeos desconozcan el pensamiento precursor de Vaz Ferreira –el etnocentrismo europeo es absoluto, al menos cuando se trata de conocimiento teórico–, lo lamentable es que nuestra formación tan pluralista, continúe ignorando este original aporte latinoamericano a los estudios sobre el lenguaje.

pro y el contra de una cuestión simultáneamente, o poder dar cuenta de aquellas ideas y pensamientos accesorios al principal, para concluir sugiriendo que la forma tradicional de escribir ha envejecido, que ya es hora de archivarla y de intentar escribir de una forma más amplia y sincera (pensemos en el impacto de estos consejos en el joven Felisberto, quien efectivamente buscó dar cuenta de esa simultaneidad mediante un registro expansivo y divergente). Luego de relativizar la opinión de los demás, Vaz continúa con un discurso heterogéneo lleno de anotaciones y anécdotas diversas que suscitan la reflexión, explayándose particularmente sobre una serie de ejemplos, algunos muy graciosos, de desviaciones narrativas o “cuentos intelectuales” malogrados.<sup>28</sup>

El filósofo uruguayo diferenciaba tempranamente la palabra de la cosa, advirtiendo sobre la problemática relación entre el signo lingüístico y el referente, separando las “cuestiones de hechos” de las “cuestiones de palabras”, dirigiendo su crítica a las aporías y otras formas de “errores bien vestidos” por la retórica. Resultan por demás interesantes los planteos fragmentarios y “en crudo” de su *Fermentario* –de nítida continuidad con *Lógica viva* y *Conocimiento y acción*–, compuesto por una serie de fragmentos o apuntes breves, borradores y aforismos –en los que no se descarta el humor–, con la preocupación manifiesta desde el prefacio por todo lo que el pensamiento puede perder –*espontaneidad, sinceridad, fecundidad*– al cristalizar en sistemas o tratados. De ahí el gesto de recuperar esos “fermentos” o embriones de ideas, esa mirada siempre preocupada por la autenticidad y por lo que las artificiosas “certezas” desplazan, preocupación tan presente también en las ficciones de Felisberto.<sup>29</sup>

En su riguroso estudio acerca de las coincidencias entre la literatura de Felisberto y la filosofía de Vaz Ferreira, Larre Borges identifica los siguientes núcleos temáticos: a) el postulado de Vaz acerca del carácter complejo de la realidad que excede las posibilidades del razonamiento encuentra su correlato en el carácter de inaprehensible *misterio* con que Felisberto trabaja lo *impenetrable* y *oscuro* en sus relatos; b) la actitud crítica del filósofo respecto de los procesos del pensamiento así como la reivindicación de la duda y la vacilación pueden relevarse en la constante reflexión del escritor sobre los procesos mentales, sobre todo en sus largos relatos retrospectivos, como sucede en la segunda parte de *El caballo perdido*; y

<sup>28</sup> Carlos Vaz Ferreira, “Sobre la sinceridad literaria”, en *Inéditos, Obras Completas*, vol. XX, edición homenaje de la Cámara de Representantes, Montevideo, 1963, pp. 377-437.

<sup>29</sup> Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario* (1938), Buenos Aires, Losada, 1962. Además, el filósofo había dedicado un libro al pensamiento de William James donde expresaba su identificación con muchos postulados del pragmatismo: *Conocimiento y acción. En los márgenes de la experiencia religiosa de W. James*, Montevideo, Mariño y Caballero Impresores, 1908.

c) las dicotomías materia-espíritu, sujeto-objeto, pensamiento-lenguaje y, en general, la concepción dualista de la realidad que maneja Vaz Ferreira están presentes siempre en la narrativa de Felisberto, pero en este punto Larre Borges señala una diferencia sustancial a favor de la literatura: la *transgresión* de esas dualidades al buscar la *verdad* –en tanto forma de conciliar el pensamiento con la realidad– por vías intuitivas y mecanismos asociativos, analógicos, en suma, poéticos, antes que por medio de una lógica racional. Justamente una de las peculiaridades de esta narrativa reside en “la disolución de los límites entre sujeto y objeto”.<sup>30</sup>

Esta diferencia específica que Larre Borges detecta respecto del magisterio de Vaz Ferreira nos resulta oportuna para referirnos al tema de las “influencias” a las que, a pesar de su registro tan original, Felisberto tampoco escapa. Es mucho lo que ignoramos acerca de las desordenadas lecturas de Felisberto; además de Vaz sabemos de su admiración por Proust –hay un vínculo innegable en su proyecto retrospectivo–, su conocimiento de la escritura de Dostoievsky, Kafka, Bergson, Whitehead y, probablemente, de Hesse, Rilke y Freud, y muchos puntos de contacto con su maestro y amigo José Pedro Bellán. Numerosos críticos han buscado las huellas de sus precursores, además de Larre Borges: José Pedro Díaz, Ricardo Pallares, Hebert Benítez Pezzolano, Daniel Balderston, Nicolás Gropp y Lucio Sessa, entre otros, han señalado rasgos de intertextualidad. Una lectura sagaz de Ida Vitale<sup>31</sup> revela el parentesco con algunas formas de animación de Rainer María Rilke, sobre todo de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, como el que transcribimos, a modo de muestra:

Cuando algo avanzaba desde el fondo de su agua turbia, más lentamente que vosotros mismos, pues *el espejo no lo creía* más que a medias y soñoliento como estaba, no quería repetir enseguida lo que le decían. [...] Experimentaba entonces la influencia que, sin otra intervención, puede ejercer sobre nosotros un vestido determinado. Apenas me había endosado uno de estos vestidos, tengo que confesar que quedaba en su poder; él dirigía mis movimientos, la expresión de mi rostro; sí, hasta mis ideas; mi mano sobre la que caía y recaía el puño de encajes, no era ciertamente mi mano habitual; se movía como un actor, sí, podría incluso decirse que se miraba hacer, por exagerado que esto parezca.<sup>32</sup>

En este sugestivo ejemplo del escritor austriaco, al que seguramente Felisberto leyó porque circulaba por aquel entonces en el Río de la Plata, podemos apreciar que la animación del objeto se encuentra acompañada de una explicación o, al menos, de una introducción y cierre mitigador, concesión de la que Felisberto prescinde, por lo que, en él, el recurso se torna más

<sup>30</sup> Ana Inés Larre Borges, ob. cit., pp. 5-28.

<sup>31</sup> Ida Vitale, “Felisberto para muchos”, en revista *Jaque*, Montevideo, 7 de diciembre de 1984, p. 8.

<sup>32</sup> Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, México, Premiá, 1990, p. 76.

notorio y radical. Tal vez sea oportuno traer aquí el concepto de “mala lectura” que utiliza Harold Bloom para ilustrar uno de los seis pasos que, a su entender, conforman el proceso por el cual el poeta se aparta de sus ascendientes para fortalecer su propio estilo; puesto que aun estableciendo prolijos paralelismos con pasajes de Vaz, de James, de Proust o de Rilke, en ellos no encontraremos una identidad absoluta con los mecanismos narrativos de Felisberto.<sup>33</sup>

Sin angustias y sin culpas, entonces, el propio Felisberto escribió un texto –una huella de su propia lectura– sobre Vaz Ferreira en el que destaca la *conexión directa* con la realidad, esa radicalidad ontológica del filósofo que lo llevó a prescindir de esquemas, fórmulas y generalizaciones que se interpusieran con el objeto de conocimiento, cualquiera que este fuera, aunque esa forma de abordaje resultara más difícil y trabajosa:

El humanismo de Vaz Ferreira es un humanismo cercano, inmediato a la realidad [...] Siempre respira unidad natural entre lo real y el hombre, y leyéndolo, reconocemos instantáneamente el hecho real de que estamos rodeados y en el que estamos inmersos. El humanismo de Vaz Ferreira lo encontramos después de todo lo que se sabe, [...] como una comprensión del inaprensible hecho real en su real complejidad.

Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas [...] intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad.<sup>34</sup>

Resulta fácilmente reconocible la identificación respecto del carácter autárquico de su propia escritura así como de la configuración de núcleos inasibles o misteriosos en sus relatos, pero además en Felisberto existe –desde una dimensión estética más que filosófica– esa intención de hundir los dedos en la materia de una realidad profunda, evitando lugares comunes y preconceptos; el resultado es esta forma de liberar a la percepción del *automatismo* –esa reducción del objeto, derivada de hábitos y costumbres, que no permite verlo en su especificidad sino apenas reconocerlo–, deteniéndose morosamente en la descripción de la imagen como si fuera nueva, única, provocando ese *extrañamiento* que alguna crítica todavía confunde con literatura fantástica.

### ***Libro sin tapas o el uso de la falta***

El título nos adelanta una identidad signada por la falta, pero más allá de la condición paupérrima de aquellas primeras ediciones –que sólo eran unas cuantas hojas abrochadas– hay

<sup>33</sup> Harold Bloom, “Clinamen o mala interpretación poética”, en *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 29-56.

<sup>34</sup> “Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”: este texto fue dictado por Felisberto a Reina Reyes, publicado luego en revista *Prometeo*, año I, N° 1, Montevideo, 1979, y reproducido por Larre Borges como “Anexo II”, en ob. cit., pp. 37-40.

una apertura explícita desde el epígrafe-dedicatoria (“al doctor Carlos Vaz Ferreira”) de la primera edición: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”. Donde la “falta” se trocaba en propuesta de interacción para el lector. Carencia, entonces, de lo que serían traje y corbata del libro, anunciándose como impresentable ante la prolijidad canónica, como si se tratara de un precario apunte: texto de *entre-casa*. Pero también desprovisto de los límites que materializan las tapas; incitación a *liberarse* del marco y de los protocolos literarios. Y no se trata sólo de un irreverente gesto vanguardista, en el caso de Felisberto la *carencia* es un tópico recurrente –ya lo hemos dicho– porque constituye una de las fuentes en que esta literatura abreva.

Nos proponemos relevar, a lo largo de nuestro análisis, los diferentes usos que se hacen de la ignorancia y otras formas de desposeimiento así como esa desconfianza radical respecto de las certezas ostentadas por el conocimiento. En varios relatos de *Libro sin tapas* aparece el misterio como un componente irreductible de lo cotidiano y, nuevamente, desde la apertura del “Prólogo” encontramos una alusión al registro de la locura que invalida la posterior disquisición sobre el advenimiento de una nueva religión, cuya parte *más esencial, atrayente y fomentadora* –resume con sacrílega ironía– será *el castigo*: “Tenemos muchos datos. A los locos nos tienen mucha confianza en estas cosas” (16).

En otro relato, respecto del misterio, su “Piedra Filosofal” reflexionando sobre los humanos, dice:

Se ha hecho para los vivos y no para los muertos el porqué metafísico y las reflexiones sobre la vida y la muerte, pero no les hace falta aclarar todo el misterio, les hace falta *distraerse y soñar* con aclararlo. (30; el destacado es mío)

La piedra, que se reconoce “muy degenerada” según la categoría que utilizan los humanos, participa de la dureza de las piedras –lo que le brinda cierto grado de distancia objetiva a su análisis– y de la blandura de los hombres –lo cual la vincula con los problemas de la existencia– y así puede esbozar una “Teoría de las graduaciones” y las leyes que, en su discurrir, deduce, del tipo: “cuanto más dureza más simplicidad y más salud, cuanto más blandura más complejidad y más enfermedad”; o “cuanto más blandura más propósito, cuanto más dureza más inercia”. El humorístico y pragmático final interrumpe el filosofar de La Piedra ya que un albañil encuentra adecuada su forma y termina resultando muy útil “para los cimientos de la casa del hombre”. A pesar de ser uno de los relatos en tercera persona, de tono conceptual y sin personajes, es decir, perteneciente a esa línea narrativa *desencarnada* que afortunadamente Felisberto abandonaría, quisiéramos anotar dos cosas además del recurso

humorístico: la referencia al “misterio” y a la sensibilidad como “enfermedad”, ya que hay en ellos una insistencia posterior, una obsesión temática, podríamos decir (27-31).

**“El vestido blanco”: cuando el objeto se *anima***

Pero veamos ahora el que quizá sea su primer relato con personajes y donde la prosopopeya se instala como recurso narrativo de humanización del objeto. “El vestido blanco” es un texto brevísimo (poco más de dos páginas en la edición de Arca) compuesto de cinco fragmentos con un narrador homodiegético, que se abre con una referencia al umbral: “Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra”. O sea que la *apertura* del relato coincide con la descripción de una *apertura*, en tanto límite del adentro y el afuera. Esta descripción pronto se transforma en tema e irá cobrando trascendencia en forma progresiva, ya que al finalizar este primer fragmento y al desaparecer Marisa, uno de los dos actantes –o al menos en quienes debieran radicarse las acciones– no queda un “vacío”, sino un *lleno* “de una cosa fija”. La presencia de la pareja en el romántico balcón nos remite al codificado escenario amoroso, pero sólo para desalentar nuestras expectativas, puesto que en vez de sentir angustia por la ausencia de su enamorada, el protagonista percibe que ella estaba interfiriendo con algo, casi como si fuera un estorbo. Leemos:

Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana. Al contrario. Sentí como que las hojas se habían estado mirando frente a frente y que ella había estado de más. Ella había interrumpido ese espacio simétrico lleno de una cosa fija que resultaba de mirarse las dos hojas. (32)

De la figura al fondo: lo que debiera ser el relato inicial de los amantes se desplaza hacia la focalización de un elemento secundario, un objeto de la escena: las puertas-ventanas del balcón. Más aún, no sólo se produce un desfase en torno al objeto de deseo, puesto que el pretendiente parece estar más preocupado por las ventanas del balcón que de cortejar a su Julieta, sino que además se menciona que ambas hojas se habían estado mirando, es decir, que nuestro Romeo se transforma en un espectador pasivo, un *voyeur* del *romance de las puertas*.<sup>35</sup> En el segundo fragmento se les atribuye “posiciones de placer” y las posibilidades

<sup>35</sup> No puedo dejar de relacionar esta inversión de los roles clásicos del amor cortesano con la que realiza el dramaturgo británico Tom Stoppard sobre la obra de Shakespeare en *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1967), en que el protagonismo –absurdo, por otra parte– lo asumen los personajes más insignificantes mientras que el drama de *Hamlet* transcurre entre bambalinas. Claro que las implicancias en el relato de Felisberto son, en cierto modo, más extremas puesto que la acción se traslada a los objetos.



de “un odio silencioso y fijo” ante la intromisión de los personajes. El clímax pareciera llegar en el tercero:

Los momentos más terribles y *violadores* de una de las *posiciones de placer* ocurrían algunas de las noches al despedirnos.

Ella *amagaba* a cerrar las ventanas y nunca terminaba de cerrarlas. Ignoraba esa violenta *necesidad física* que tenían las ventanas de *estar juntas* ya, pronto, cuanto antes.

En el espacio *oscuro* que aún quedaba *entre* las hojas, *calzaba* justo la cabeza de Marisa. En la cara había una cosa inconsciente e ingenua que sonreía en la demora de despedirse. Y eso no sabía nada de esa *otra cosa dura* y amenazantemente imprecisa que había en la demora de cerrarse. (32-33; el destacado es mío)

He resaltado aquellos términos –adjetivos, verbos y construcciones– en que se percibe el desfase respecto de lo narrado; como si se tratara de un relato de fuerte contenido erótico –y hasta con visos de pornografía– al que se le hubieran sustituido los actantes por objetos. O como si el relato siguiera la lógica del desplazamiento onírico, en que el episodio soñado siempre remite a *otra cosa*.

Observemos que nuevamente se habla de “posiciones de placer” y el calificativo “violadores” recae sobre *el momento* de la despedida, acto diferido en el tiempo cuya consumación nunca se alcanza. El lector podría suponer que la zozobra por el deseo no satisfecho y las expectativas de la conquista se hubieran transferido a los objetos, en los que se coloca esa urgencia, “esa violenta necesidad física” de la unión, de juntarse ambas hojas. ¿Los objetos *se animan* a aquello que los personajes reprimen? Pero esa animación, esa personificación no parece ser la de las fábulas, no parece remitir a ninguna simbología alegórica ni construir otro relato paralelo. A lo sumo esa animación pone en evidencia, o mejor, denuncia la inacción del sujeto. Su parálisis resalta por contraste ante el frenesí del objeto. El malogrado héroe se ha convertido en piedra ante la percepción de lo *obsceno*, es decir, aquello que no debiera participar de escena alguna salvo como decorado. Además la obsesión por el contacto de las puertas provoca *el retiro del amante* del contacto con Marisa, en un claro ejemplo del *fading* caracterizado por Barthes, ese abandono del rol amoroso que se hace en provecho de nadie; el actante se diluye en una fatiga tan dolorosa y profunda como desprovista de contenido trágico.<sup>36</sup>

Si el objeto se anima el sujeto se *des-anima*, y esta inversión hace que caigan las fronteras que los separan como entidades de distintos órdenes. Por otra parte, la cosificación del personaje, su tratamiento como objeto pareciera implicar que quien no está a la altura de

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 131-135.

su deseo no merece el protagonismo. “La cabeza de Marisa” puede, entonces, desprendida del cuerpo, calzar justo en el espacio oscuro, y ya no ser ella quien sonría, sino “una *cosa* inconsciente e ingenua” de su cara.

En “IV” se produce la nocturna y alegre transposición del umbral (“Una noche estaba contentísimo...”), pero este acto, que puede percibirse como un intento del personaje de recuperar el protagonismo, resultará neutralizado por la escolta de las ventanas. Él no sabe qué pensar pero siente que “esos lacayos de ventanas” sí piensan algo antes y después de atravesar su espacio. Como vemos, la dicotomía sujeto-objeto aquí no sólo se interrumpe sino que se ha invertido su jerarquía, ya que los objetos prevalecen con su oscura voluntad sobre el sujeto. El fragmento se cierra con el pensamiento del narrador de “saltar el balcón y sacar a Marisa de allí”, lo cual se materializa en el siguiente fragmento.

El quinto y último se abre con una cláusula paralela y opuesta a la primera del anterior: “Una mañana estaba contentísimo...”; el contraste cobra sentido inmediatamente: los amantes han formalizado su vínculo en el contrato matrimonial que es *bendecido* por la luz matutina, como si la claridad razonable de la hogareña legalidad espantara los nocturnos fantasmas. Y el deseo que imantaba las puertas, la ignorancia de la “cosa dura” que se escondía en la demora de cerrarse, el diferimiento moroso y obsesivo por la consumación, aquel misterio en suma, una vez que el narrador se casa con Marisa se verá reducido a “un roperito de dos hojas”. Versión doméstica o domesticación del “asunto”, en que la cosificación ya se encuentra instalada, definitivamente, sobre el “vestido blanco” que parecía Marisa “sin cabeza, ni brazos, ni piernas” (33).

#### **“Historia de un cigarrillo”: La conspiración de lo mínimo**

“Historia de un cigarrillo” es otro relato minúsculo que presenta la particularidad de estar a medio camino entre sus textos filosóficos y los relatos con personajes. Lo primero que llama la atención del título es que se recurra a la “Historia” para hablar de un objeto tan insignificante y efímero como un cigarrillo, algo que, por sus características, no puede tener historia. Anunciar la “Historia de un cigarrillo” es reírse de la grandilocuencia y el monumento. La conspiración de lo mínimo proyecta su gesto burlesco sobre una de las piedras angulares de nuestra civilización al cuestionar –por irónico contraste– las pretensiones de verdad absoluta de cualquier versión que se quiera única y definitiva de la Historia. Pero, además, recordemos que desde la antigüedad la verdad y lo real estaban del lado de la Historia, cuyo discurso se convierte en modelo narrativo en los albores del Realismo. Barthes nos ilustra cómo su pretérito registro brinda la ilusión de un mundo construido, cerrado,

definitivo, cuyo orden presenta la seguridad de lo incuestionable; de allí sacará materia la novela realista para construir su artificio y su verosimilitud.<sup>37</sup>

Como un vestigio conceptual, la introducción clasifica las actividades del espíritu en cuatro: consigo mismo, en relación con los demás hombres, del espíritu con las cosas y, por último, alude a la posibilidad de que exista un *espíritu de las cosas* que pudiera actuar en relación con los hombres. A partir de allí, como ilustrando este último caso, se desarrolla una ficción con un protagonista que narra en primera persona sus vicisitudes con un cigarrillo – identificable por estar roto en la punta– que pareciera resistirse a ser fumado.

Antes que provocar el sentimiento de lo  *siniestro*  –la duda acerca de si el objeto posee algún tipo de animación en este caso no suscita ningún espanto ni amenaza, a lo sumo un poco de curiosa perplejidad–,<sup>38</sup> el relato parece vincularse con algo más sencillo y frecuente en la vida cotidiana; quién de nosotros alguna vez no se complicó con algún objeto al punto de decir: “pero, esta cosa parece que tuviera vida”. Este relato ilustra, juega,  *da vida*  a ese lugar común, a esa figuración de la experiencia.

Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos –los cigarrillos– podrían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros. (37)

Las graciosas peripecias y desajustes entre el personaje y los objetos –en este caso reducidos a frágiles e insignificantes cilindros de tabaco y papel–, además de disparar su “obsesión” ante una realidad que, literalmente,  *se le escapa de entre los dedos* , denotan la interposición del lenguaje entre los seres y el mundo, y allí también reside otra instancia de desfases y desencuentros, ya que la lengua aporta su opacidad y las palabras no significan lo mismo para todos:

Esa misma noche en otra de las veces que saqué la cajilla me encontré con lo siguiente: el cigarrillo roto no me lo había fumado, se había caído y había quedado horizontal en el fondo de la cajilla. [...] Tuve una fuerte curiosidad por ver qué ocurría si se fumara. Salí al patio, saqué todos los que quedaban en la cajilla sin ser el roto; entré a la pieza y se lo ofrecí a mi compañero, era el único y tendría que fumar “ese”. Él hizo mención de tomarlo y no lo tomó. Me miró con una sonrisa. Yo le pregunté. “¿Usted se dio cuenta?”. Él me respondió: “pero cómo no me voy a dar cuenta”. Yo me quedé frío,

<sup>37</sup> Véase Roland Barthes,  *El grado cero de la escritura* , México, Siglo XXI, 1996, pp. 31-46.

<sup>38</sup> Véase Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en  *Obras completas* , vol. 13, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993, pp. 2483-2489.

pero él enseguida agregó: “¿le quedaba uno solo y me lo iba a fumar yo?”. Entonces sacó los de él y fumamos los dos del mismo paquete. (38)

Al final, cuando el personaje se propone derrotar su obsesión y fumarlo con “tanta naturalidad” –es decir, con una naturalidad *antinatural*, en tanto consciente de sí–, el cigarrillo se cae en una zona mojada del piso y se estropea. La narración ha convertido al acto más simple y común *casi* en un hecho sobrenatural: un cigarrillo se ha caído, pero a esta altura el lector sospecha que se ha tirado o, mejor, es la forma del relato la que induce en el lector esa irrisoria sospecha. Ya sin mediaciones, se menciona explícitamente la *actividad* del objeto: “una cosa *activa* que ahora ocurría en el piso”, al irse oscureciendo, mojándose, como si el cigarrillo hubiera optado por esa forma de sacrificio para evitar ser consumido por el fuego. El atractivo reside en que la ambigüedad nunca se disipa totalmente, dejándose entrever que todo pudiera estar en la mentalidad obsesiva del narrador... *o no*. (38-39)

Leer este texto, u otros de Felisberto, como una versión de la patología freudiana conocida como “neurosis obsesiva” es casi una perogrullada, dado que la obsesión es el elemento generativo del relato.<sup>39</sup> El gesto cambia o se matiza, sin embargo, si lo tomamos como un buen ejemplo de aquel *uso estético* de la teoría freudiana que proponía Saer. Se ha señalado también que los desequilibrios psíquicos que en estos primeros textos suelen encarnar en el *Yo* narrador, en los relatos posteriores –sobre todo a partir de *Nadie encendía las lámparas*– se desplazan hacia un personaje *otro*, lo cual es cierto salvo por “La cara de Ana”, texto de la primera etapa donde este desplazamiento ya se ha efectuado, como veremos oportunamente.

### “La casa de Irene” o el misterio de lo cotidiano

No rebusca la originalidad en asuntos raros; es original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes.

Felisberto Hernández: “El Fray”

“La casa de Irene” es un relato compuesto de siete fragmentos también identificados por números romanos que comienzan con sendos adverbios de tiempo: I) “Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene”; II) “Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene”; III) “Hoy he vuelto a la casa de Irene...”; IV) “Hoy encontré a Irene...”; V) “Hoy le he tomado las manos a Irene”; VI) “Anoche no pude dormir...”; y VII) “Hace muchos días que...”. Este ordenamiento secuencial, además de utilizar la repetición como recurso –elemento frecuente

<sup>39</sup> Véase Julio Prieto, *Desencuadrados...*, ob. cit., pp. 308-309.

en esta narrativa–, reproduce con las marcas de temporalidad la estructura del diario íntimo, pero pronto advertimos que se trata sólo de un simulacro, dado que la ausencia de fechas termina vaciando la temporalidad de los adverbios y el resultado es una sucesión en orden secuencial y atemporal a la vez.

El narrador-personaje consigna que ha descubierto *otro* tipo de misterio: “Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco”. La particularidad de este misterio se encuentra en la misma contraposición con el misterio oscuro, literario, codificado por el género policial, el relato fantástico o la novela gótica. Este misterio es blanco, pareciera decirnos el texto, porque reside en lo más común y cotidiano, y porque no produce ningún temor o aprensión: “uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más”. Pero además, en tanto que el “misterio negro” –llamémosle *tradicional*– insta a dilucidarlo, esto es equivalente a “destruirlo” en tanto misterio, este otro no genera necesidad alguna de desciframiento. Al avanzar el relato, este misterio será atribuido a esa especial relación de Irene con las cosas, pero nunca resuelto. Se encuentra vinculado a una muchacha nada extraordinaria, una de esas personas –según nos dice el narrador– que podríamos calificar como “simpáticamente normal [...] muy sana, franca y expresiva”: un simple “ejemplar de ser humano”.

Y sin embargo, en su misma espontaneidad está el misterio blanco. Cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos. (39)

Ese *misterio* es el que se manifiesta en torno al objeto de deseo que además se constituye como *objeto estético*, puesto que reclama una percepción singular, una impresión máxima, extraña y misteriosa en tanto nueva, única. De allí “las formas tan libres y caprichosas” que adquieren manos o labios al ser recortados, fragmentados por la focalización que actúa como el primer plano de una lente cinematográfica. Fragmentación estética, entonces, en tanto se las *separa* de la previsible totalidad que propondría el reconocimiento por habituación (40).

Es interesante el manejo elíptico mediante el cual el narrador evita decirnos lo que siente respecto de Irene: después de un “me parece que Irene me ama” sigue un “que *a ella también le parece* que yo la amo y que sufre porque no se lo digo”. Y esta vez de manera explícita el narrador reconoce su parálisis frente a la acción; que a pesar de su “angustia” por no decírselo se declara incapaz de “romper la inercia de ese estado de cosas” (41).

Nuevamente –como en “El vestido blanco”– intuimos que la animación de las sillas se relaciona con la inacción del personaje, que esta percepción distorsionada de los objetos que rodean a Irene, en tanto se les atribuyen propiedades humanas como la personalidad, el carácter, el servilismo o la intencionalidad, proporciona un camino analógico para acceder al intraducible encanto de la joven y una perífrasis sobre los elusivos sentimientos del narrador.

Irene me llamó de adentro porque decidió que tocáramos el piano. La silla que tomó para tocar era igual de forma, a la que había visto antes, pero parecía que de espíritu era distinta. Esta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y, con el respaldo libre, me miraba de reojo. (41)

La elisión del sujeto de la última cláusula de la cita introduce un matiz ambiguo: ¿quién ejerce la acción de sujetar a Irene? La silla, al menos eso es lo que nos dice el narrador. La silla es el sujeto que *sujeta*, aunque todos sepamos que las sillas *no sujetan*, que en todo caso el deseo de sujeción reside en otra parte. La actitud de complicidad que la percepción le atribuye a la silla nos dice más sobre las intenciones del narrador de lo que él está dispuesto a admitir.

Cuando finalmente se decide y le toma las manos a Irene con “una violencia absurda, increíble”, el factor desencadenante es la curiosidad manifiesta del personaje, curiosidad por saber “qué pasaría” y “cómo serían los momentos que improvisaríamos”, para lo cual no quiere “traicionarla al pensar primero lo que haría”. Como vemos, lo que prevalece, antes que un plan de conquista acorde con alguna *ars* amatoria, es la búsqueda de lo verdadero, de la autenticidad, de allí la decisión de *improvisar* descartando todo libreto previo. El pensamiento aparece como una *traición* a los sentimientos; pero la espontaneidad tiene su costo. Como resultado del “zarpazo” la joven, en un primer momento, se asusta y reacciona “en contra y después a favor”. Luego del primer beso y que ella ha escapado corriendo, el narrador todavía se pregunta, sorprendido de su audacia, cómo pudo romper la inercia, tal vez porque presente que allí, con ese acto, algo se perdió definitivamente:

No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás. (42)

El fragmento final es claro y conciso como un telegrama: “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien, pero entonces poco a poco fue desapareciendo el misterio blanco”. Ese “me fue bien”, además de conformar un salto elíptico –donde nuevamente la seducción que se ha venido anunciando queda *fuera* del relato–, pareciera aludir a un pacto con el lugar común,

lo cual conlleva a la cancelación del *extrañamiento*. Como si nos estuviera diciendo que mientras no hubo certeza hubo imaginación, encantamiento, incitantes complicidades, pero que al consumarse la seducción y entrar el vínculo en el cauce de lo previsible se termina la animación de los objetos, es decir, desaparece el “misterio blanco”. Y como este misterio era lo que generaba la escritura como compensación, al desaparecer, el relato pierde sustento y concluye.

Por otra parte, y volviendo la semántica del enunciado sobre el propio texto, resulta compatible con la estilística que el encauzamiento en la previsibilidad “cancele” el relato, puesto que si lo previsible constituye la norma –mientras que en la transgresión reside la función poética o estilística–, es coherente que el retorno a la “normalidad” cancele la lectura figurada, es decir, *poética* del texto.<sup>40</sup>

### ***La cara de Ana o el rostro de una estética***

Si bien sólo cinco relatos integran esta tercera publicación de 1930, y algunos como “Amalia” o “La suma” repiten el esquema de ocurrencia instantánea sobre un tema intrascendente, tenemos aquí algunas novedades en lo que concierne a los procedimientos, sobre todo en el que da nombre al libro, donde a pesar de una introducción de tipo “conceptual” a la manera de “Historia de un cigarrillo”, se inaugura el relato de la memoria con un desarrollo y una densidad narrativa que nada tienen que envidiarle a muchos relatos de *Nadie encendía las lámparas*.<sup>41</sup> Además de la inquietante conformación del personaje de Ana, encontramos aquí un personaje-narrador infantil –similar al que se construye en la primera parte de *El caballo perdido*–, nuevas manifestaciones de la prosopopeya en el uso de abstracciones como actantes –reciben ese trato elementos que forman parte de la subjetividad del narrador, como sentimientos, recuerdos o estados de conciencia, pudiendo atribuirse el carácter de “caprichoso” a un propósito o asignarse “movimiento” o crueldad a un destino– y cierta singularidad en el manejo de otras figuras retóricas como la comparación, la elipsis y el zeugma. Veamos el texto.

Compuesto por cinco fragmentos, al primero corresponde una instancia explicativa o abstracta, dando cuenta de un comportamiento doble del *yo narrador* que es un niño: a veces

<sup>40</sup> Véase Michael Riffaterre, “La función estilística”, en ob. cit., pp. 175-190.

<sup>41</sup> Como señala Panesi, en “La cara de Ana” ya están todos los elementos que conforman la poética de Felisberto Hernández, a saber: la calidad del recuerdo, que además es doméstico; el punto de vista infantil es central y contrasta con el del adulto que lo enuncia; el relato evita un sentido trascendente a la vez que recurre al asombro y a lo novedoso (de la locura), a la comicidad y a la risa; la narración dispone sus elementos por contigüidad metonímica. Véase Jorge Panesi, ob. cit., pp. 42-43.

siente *parecido* a las demás personas y otras veces de manera distinta o *especial*. Cuando coincide con la percepción de los demás, “las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban entre sí” y había un destino incierto pero con “movimiento”, “propósito” y “comentario” donde las cosas “eran un poco más humanas que objetos”; pero cuando siente las cosas y el destino de su manera “especial”, se produce la disociación de objetos, personas e ideas y aunque el destino es concreto, carece de propósito y lo humano se cosifica. Esta duplicidad genera en el personaje una alternancia entre lo quieto y lo movido, el dolor y la alegría. Pronto veremos que el segundo registro asume rasgos metadieéticos, es decir, se vuelca sobre sí, reflexiona sobre su forma particular de percepción y caracteriza los mecanismos con que esa percepción se inscribe. Barrenechea advierte en esta forma de sentir diferente del niño una alusión a “una poética de la obra abierta” y a una escritura que produce trastrocamientos e inversiones.<sup>42</sup>

La irrupción de Ana –que se produce en II– viene a reforzar la zona de la diferencia, es más, Ana es la personificación de lo imprevisible, del misterio, la libertad, la transgresión y la antítesis del estereotipo, o sea, el lado oscuro y creativo del narrador exteriorizado, hecho personaje: la *obra* misma que ríe. Sin hacer promoción de criterios evolucionistas es evidente que hubo un avance respecto de los experimentos y gestos fragmentarios: aquí se asoma *la cara* de la estética de Felisberto.

Ella se llamaba Ana y no era traviesa ni sacudida. Pero tenía unos ojos negros muy abiertos y miraba todo con una *curiosidad libre y desfachatada*. Yo la miraba mientras ella miraba todo, y ella miraba todo como si yo no estuviera. Entonces fui a decirle a mi madre que ella miraba todo. Cuando volví al patio Ana estaba haciendo lo mismo que yo: caminaba por las lozas sin pisar las rayas. (54)

Desfachatada: *descarada*. “La cara de Ana” es el escenario del *descaro*; el lugar emblemático del nombre –del título– presenta una identidad atravesada por la contradicción, una doble contradicción. En el nivel semántico, Ana encarna la insolencia, el atrevimiento de lo distinto en franca oposición a los adultos que representan el sistema de reglas y convenciones, en suma, el rol conservador de la Ley que rige el *statu quo*. A su vez la risa de Ana, al *violar* –la dureza del verbo empleado expresa el antónimo de la contención, el respeto y el acatamiento– el silencio de los mayores produce dos consecuencias, también inscritas en el sistema

<sup>42</sup> Barrenechea afirma que “la nota persistente de este meta-texto es la oposición YO VS. LOS DEMÁS”, a la vez que señala la interacción de una línea eufórica (donde el personaje se afirma en una visión positiva, integradora con la diversidad) y otra disfórica (en la que prevalecen la angustia, la discordancia, la desintegración). Véase Ana María Barrenechea, “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: *La cara de Ana*”, ob. cit., pp. 57-68.



dicotómico del planteo inicial: por un lado la represión –el castigo que le inflige su madre–, por otro, la identificación alegre y solidaria del narrador, en franco desafío a la censura y la admonición:

Hubo un silencio raro porque todavía no había una confianza definitiva en todos los que había en la mesa. Ana los empezó a mirar y a sentir el silencio raro, pero al momento sintió ganas de *violar ese silencio*: me miró para ver si a mí me ocurría lo mismo y aunque no me encontró con la misma predisposición, no pudo aguantar la risa y soltó una carcajada desvergonzada. A ella, la madre le dio un pellizcón; pero me empecé a tentar yo. Cuando la volví a mirar ella estaba llorando, y cuando ella me volvió a mirar a mí, los dos soltamos la risa. (54; el destacado es mío)

La última cláusula de la cita reproduce, con una economía ejemplar, la intermitencia transgresora del niño que, sabiéndose vigilado, oscila entre la sumisión de agachar la cabeza sobre el plato e intercambiar la mirada cómplice con su par. La risa –aquel rasgo distintivo de lo humano para Aristóteles– aparece como una expansión disruptiva, liberadora y “desvergonzada” de la niña frente al silencio solemne y circunspecto de los mayores, que todavía no han entrado en confianza, como aclara el texto. Vamos a detenernos un poco en este elemento clave del personaje y del relato, que es justamente *la risa*.

Bajtín ha estudiado exhaustivamente el carácter desacralizador de la risa y su funcionalidad para transgredir interdictos y trastocar jerarquías, sobre todo como manifestación popular en oposición a la alta cultura y los cultos oficiales: ante la comicidad y el desborde festivo *la distinción entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano pierde toda su fuerza*. Pero no sólo como elemento paródico o de burla; la consideración de este elemento no puede reducirse a la vulgata del carnaval y lo grotesco. El análisis de Bajtín va mucho más allá cuando en su libro sobre Rabelais dedica un extenso capítulo al estudio de la risa tanto para consignar sus manifestaciones en el devenir histórico como para dar cuenta de su dimensión filosófica y cognitiva:

La verdadera risa, ambivalente y universal, *no excluye lo serio*, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, *de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento*.

*La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente*. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura.<sup>43</sup> (El destacado es mío)

<sup>43</sup> Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 112. Véase particularmente el capítulo: “Rabelais y la historia de la risa”, pp. 59-176.

La risa acorta todas las distancias, acerca al objeto, lo torna familiar, y en esa familiaridad puede trocarlo, darlo vuelta, ponerlo del revés, en suma, analizarlo, porque la risa es el preámbulo de la libertad de pensamiento, como lo entendió la sátira menipea. Su contrario se reviste de hierática solemnidad ante el peligro de la burla y la indisciplina: se trata de esa *seriedad* intransigente y represiva que se instala a partir de la Edad Media como un instrumento de dominación –en nombre de las “nobles causas” o de la fe religiosa–, que no tolera ninguna disidencia, ningún gesto que pueda significar un matiz de ambivalencia o de interpretación herética de aquello que se quiere unívoco y universal y “para siempre jamás”. Es esa pacatería a ultranza que aún sobrevive parasitariamente en los laberintos de la Ley o en las pedanterías académicas, la que hace un dogma de los protocolos y los “buenos modales” o califica de “poco serio” cualquier desliz heterodoxo. Residuo vestigial de un arcaísmo egipcio que responde a una concepción de la cultura como conservación del museo y cuyo mayor objetivo es que tanto en lo simbólico como en la sociedad nada cambie.

Pero volviendo al cuento, también se trata de la seria rigidez de la muerte. A ese “silencio quieto” –de los adultos, del abuelo muerto– se le opone la risa de Ana, esa que estimula la expansión de la “simultaneidad extraña” en la percepción del personaje-narrador, o sea, esa *otra* actitud que le abre el mundo hacia nuevas relaciones, o mejor, a un *nuevo conocimiento* del mundo: *esa risa es algo que debe tomarse en serio*. Esa risa cumple también el rol de corregir las imperfecciones individuales o colectivas, como sostiene Bergson.<sup>44</sup>

Ante el desacato, la reacción de los mayores no se hace esperar. El orden debe ser restaurado; el desborde, contenido; la trasgresión, castigada, y *quien ríe deberá llorar*, aunque la risa haya “cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la Tierra” –como leemos en una “Morelliana” de *Rayuela*. La risa introduce la *osadía*, dice Bajtín, y por ese camino conduce a la desmitificación en tanto destruye el miedo y las formalidades del acatamiento irreflexivo; en consecuencia, el circuito dentro de lo familiar, dice el teórico ruso, es “risa-blasfemia-azotes”.<sup>45</sup> A pesar de provocar el llanto inmediato, el escarmiento tiene una eficacia relativa, como toda represión, y a la larga sólo consigue multiplicar la hilarante rebeldía en los niños. Veamos otro pasaje, durante el velatorio del abuelo:

En otras de las veces sentí el destino de mi manera *especial*: yo estaba parado en el zaguán; en la pieza de la derecha los de mi familia lloraban y nombraban a Dios –a

<sup>44</sup> Henri Bergson, *La risa*, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 71.

<sup>45</sup> Es por demás interesante la articulación que hace Bajtín entre la comicidad y las reflexiones filosóficas, así como destaca el rol de la ironía en los diálogos socráticos y la desacralización de la épica en manos de la sátira menipea. Véase Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; particularmente los capítulos “Épica y novela” y “Rabelais y Gógol”.

veces detenían el llanto un poco como para dar vuelo al comentario y después volvían a llorar–; en la pieza de la izquierda estaba mi abuelo que no se le importaba nada de los demás; por la vereda pasaba la gente muy alegre y no se le importaba nada de lo de adentro; y por alguna otra parte debía estar Ana *riéndose del silencio* de los demás y del silencio que tenía mi abuelo por *la muerte*. (55; el destacado es mío)

Detengámonos en esta oposición entre la risa y el silencio, un *silencio de muerte*. En las antípodas del planeta un teórico ruso, contemporáneo de Felisberto –aunque ninguno haya sabido nada del otro–, reflexionaba sobre el género narrativo y lo anteponía al universo cerrado de la epopeya, encontrando precisamente en la risa uno de los factores que hicieron posible la abolición de la distancia épica y el sometimiento incuestionable a los valores tradicionales, es decir, el carácter “oficial” de la idealización del pasado, para poder centrarse en los aspectos de la realidad contemporánea y, sobre todo, poder hundirse en las divergentes complejidades de la subjetividad.

Mijaíl Bajtín –que es a quien nuevamente me refiero– dice que la narrativa tiende *hacia lo que no está acabado*, por eso también señalaba esta diferencia entre la cercanía de la vida cotidiana y la veneración de un pasado muerto, propia de la épica: “La palabra acerca de un hombre muerto se diferencia profundamente, desde el punto de vista estilístico, de la palabra acerca de un hombre vivo”. La risa es, precisamente, la que destruye esa distancia épica pero sobre todo la que destruye todo tipo de distancia: jerárquica, normativa, de valores. Introduce el diálogo, la diversidad, la investigación sin restricciones, el desenmascaramiento del interior y la apariencia, el dinamismo, la plasticidad de la *no coincidencia*.<sup>46</sup> Todo esto provoca Ana con su risa; todo este desacomodo produce la poética de Felisberto con su constante presencia humorística, corrosiva, alerta, mostrando el envés de los actos cotidianos.

Hay un segundo aspecto de la contradicción en el personaje de Ana. En tanto adopta los rasgos de *lo extraño*, y como tal se constituye en un personaje impredecible y ambiguo, reúne todos los riesgos y temores del espacio cognitivo que se quiere claro y unívoco. Como define Zygmunt Bauman, el *extraño* constituye una amenaza. Es esa especie de inquietante vecino y forastero que implica la cercanía física de lo socialmente distante: es el *építome del caos*. Curiosidad, miedo, rechazo, todo un espectro de aprehensiones y sentimientos ambivalentes genera la presencia del extraño, de ahí que defina a la metrópolis actual, antes que el espacio de la concentración, como “un lugar de desencuentros” regido por un conjunto de reglas y estrategias con la función de neutralizar y segregar las diferencias, puesto que la vida moderna *no puede prescindir de los extraños*. Estas “técnicas del desencuentro” que

<sup>46</sup> Véase Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, ob. cit. pp. 460-484.

limitan y reducen el espacio social responden a una actitud de *no compromiso*, y esta indiferencia –según Bauman– conduce a *la pérdida de rostro* –retengamos estos conceptos para pensar el vínculo entre el narrador y la extraña.<sup>47</sup>

*Entonces sentí todo con una simultaneidad extraña*: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros –con excepción de las llamitas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza–, el ruido y la alegría en la vereda y la risa que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. *Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras*; me parecía que cada una de ellas me pegaba en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban detenidas y otras se movían. (55; el destacado es mío)

La *simultaneidad extraña* es la que rompe con la alineación causal y sucesiva a que nos obliga el lenguaje. *Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras*: como si la percepción del niño estuviera caracterizando la manera de proceder del propio texto, al tiempo que se pone de manifiesto la artificialidad de toda coherencia lineal y progresiva.<sup>48</sup>

La figura que ronda esta prefiguración del aleph borgeano se denomina *zeugma* o *silepsis*, que además de ser una variante de la *elipsis* es una forma singular de coordinación: participa de la acción de unirse, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas.<sup>49</sup> Justamente una de las maneras que tienen estos relatos de producir extrañamiento es la de tratar bajo un mismo régimen entes, objetos y personajes. Esta conjunción de lo distinto vuelve porosos los límites, embosca el lugar común, disuelve los casilleros de los compartimentos estancos. Al caracterizar esta forma de narrar, podríamos hablar de *comportamiento zeugmático*, si tal cosa existiera en la narratología.

Estas anomalías del personaje, metonimia mediante, se las podemos atribuir a la propia literatura de Felisberto, ya lo hemos dicho. En Ana parecieran concentrarse los

<sup>47</sup> Para Bauman no sólo la multitud no tiene rostro, tampoco los individuos que la conforman. Estas “unidades móviles” del congestionamiento urbano son intercambiables, desechables, y es por su carencia de rostro que pueden ser desactivadas como posibles fuentes de compromiso social y político. Bauman llama proteofobia al rechazo que suscita la presencia de extraños, esa aprehensión provocada por fenómenos multiformes y alotrópicos que desafían al conocimiento, tan adicto a las retículas clasificatorias o a las reductoras dualidades. En última instancia, dice Bauman, la proteofobia remite al desagrado que nos provocan ciertas “situaciones en las que nos sentimos perdidos, confusos, carentes de poder”. Véanse especialmente los apartados “El arcano arte del desencuentro” y “La aporía del extraño”, en Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

<sup>48</sup> Como dice Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”. Véase Jorge L. Borges, *El Aleph, Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1998, p. 625.

<sup>49</sup> Del tipo: “Parecían verse dos hembras grises, vestidas de andrajos y desaliento”. Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 497-8, y Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Salamanca, Cátedra, 1991, p. 258.

mecanismos del extrañamiento como una prefiguración o condensación de los procedimientos narrativos que confrontan con todos los estereotipos de las estéticas realistas o naturalistas dominantes en el Uruguay de 1930; en suma, en su despliegue de imprevisibilidad, desacralización y misterio, este personaje encarna también un nivel metadieético que se identifica con la percepción original –“especial”– del narrador en la que, además, parecieran cifrarse los propios principios estéticos. Podemos ver su rostro, leer su cara extraña y bella como la faz de una poética en la que todos sus elementos son significativos.<sup>50</sup>

Ángel Rama, para quien éste fuera un *texto capital* en la producción de Felisberto, señala la conexión con una corriente del arte posterior a la Primera Guerra Mundial, llamada *unanimismo* o *simultaneísmo* o enumeración caótica, caracterizada por una aglomeración de elementos dispares, sin sentido o de aparente incoherencia, en la que el artista intentaba dar cuenta de la eclosión vertiginosa y simultánea de la vida moderna, sobre todo del ajetreo urbano de las grandes ciudades. En la continuación de esta línea perceptiva está el “encuentro fortuito” de Lautréamont –el paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección– que el Surrealismo transformara en emblema. Asociar lo disociado, disociar lo unido, romper las cadenas lógicas, la recuperación del registro infantil: son marcas de una época que se rebela contra el reinado causalista y lineal de la Razón, aunque en la prosa hernandiana estos elementos poseen sello propio, se presentan con cualidades particulares que no encontraremos en ningún programa de vanguardia.<sup>51</sup> Volvamos al relato:

En mi manera de sentir el destino *me parecía que Ana con su risa miraba a la Tierra dar vuelta*, pero era tan natural que Ana de acuerdo a su fisiología se encontrara así como que la Tierra diera vueltas. Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había *cuatro cosas* que formaban un *acorde*, dos *figuras* paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. El perchero parecía meditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo; mi hermano dormía y el misterio de su sueño no tenía nada que ver con nosotros tres; y yo sentía mi destino con la *simultaneidad* rara. (58-59; el destacado es mío)

Nuevamente asistimos a la incongruencia provocada por la conjunción de lo disímil componiendo los vértices de una figura geométrica o las notas de un acorde musical, luego de

<sup>50</sup> Jakobson ilustra esta característica del lenguaje poético con una hermosa anécdota: en África, ante la recriminación del misionero porque andan desnudos, los indígenas, señalándole el rostro, le contestan que él también tiene parte de su cuerpo desnudo. A lo que el misionero responde: “Seguro, pero es mi rostro”. Y ellos replican: “entre nosotros todo el cuerpo es rostro”. Lo mismo ocurre con la poesía –dice Jakobson–, en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético. Véase Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en AA.VV., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1979, p. 47.

<sup>51</sup> Véase Ángel Rama, “Su manera original de enfrentar al mundo”, ob. cit., pp. 244-248.

congelar la locura de Ana con la comparación que recae sobre su risa y su mirada.<sup>52</sup> Comparación imposible, por otra parte, puesto que nadie sabe cómo es una cara riéndose mientras mira a la Tierra moverse –salvo que se trate de un astronauta–; sin embargo la imagen de la alienación es tan contundente como la de aquellos idiotas mirando el sol *como si fuera comida*, en el comienzo de “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga. La carga figurativa salta sobre la racionalidad de la frase equivalente que la calificaría como “una mirada *fuera del mundo*”, para lo cual coloca, literalmente, a Ana en la ingravidez del espacio, contemplando girar al planeta a la vez que viviendo, respirando *en él*, allí mismo, a dos pasos. En la descripción de los elementos que integran el *acorde* –que nos recuerda el concepto de figura de Cortázar–, la unión de lo diferente bajo el mismo rubro de “cosas”, igualando personajes y objetos, abre el camino a la personificación del perchero, pasible de atributos humanos, al tiempo que disuelve las fronteras y las jerarquías convencionales.<sup>53</sup>

Otro rasgo importante para señalar es que sólo en el último fragmento se consigna que Ana había estado en un manicomio, cuando ya el personaje-narrador ha entablado con ella un vínculo solidario y afectivo que traslada al lector, evitando así cualquier tipo de aprensión o juicio previo sobre el personaje, al que se caracteriza desde el extrañamiento pero eludiendo el estigma de la enfermedad. De esta manera, sin preconceptos, podemos acompañar hasta el fin la percepción del narrador que, transcurrido el tiempo, ahora tiene quince años –en tanto que la niña se ha transformado en una bella muchacha. Más aún, la mágica escena final del encuentro con Ana en camisa de dormir en mitad de la noche, apenas iluminados por la penumbra de una vela, sugiere la seducción que provoca en el joven su “locura fija”, cuya imagen prevalece en la oscuridad: “la única sensación que tenía era de que la cara de Ana era linda” (59). El rostro de la extraña no sólo ha vencido miedos y aprensiones suscitando el compromiso del personaje-narrador, sino que ha generado una textualidad diferente y acerca de *lo diferente*. El cierre del relato permanece suspendido en la valoración de la belleza de lo extraño que también significa postular una estética *otra*.

Por último, creemos preciso señalar que el tratamiento de la locura bajo el signo de la complicidad y la seducción socava, de alguna manera, la actitud “oficial” del Estado sobre estas patologías que, de acuerdo con sus esquemas higienistas y disciplinarios, promovía la

<sup>52</sup> Se trata de una comparación canónica o copulativa, introducida por el nexos “como” o sus afines tal, cual, parecer, etc. Véase Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 187-189.

<sup>53</sup> Lasarte destaca el poder disociativo del misterio, que altera el sistema jerárquico de relaciones entre los elementos de la realidad (“objetos”, “hechos”, “sentimientos” e “ideas”). Al erosionarse las fronteras –dice Lasarte–, las categorías reales pierden su identidad corriente para reorganizarse en combinaciones inesperadas y a veces inexplicables. Véase Francisco Lasarte, *ob. cit.*, p. 53.

reclusión de los enfermos. La condena institucional se extiende al conjunto de las prácticas sociales y simbólicas, haciendo recaer en la diferencia excluida todos los caracteres execrables y deterministas de la frenología lombrosiana. Recordemos que la ideología positivista, predominante en las instituciones de la modernidad desde el fin de siglo, en resguardo y prevención de los valores morales pero sobre todo *económicos*, caracteriza y segrega por igual al delito, a la prostitución y a la enfermedad en tanto instancias improductivas, construyendo en consecuencia y junto a sus mecanismos de coerción, un sistema preventivo de higiene pública, con la finalidad de neutralizar y erradicar el peligro que para la sociedad representaban estos agentes de la pérdida y el despilfarro.<sup>54</sup>

### “El vapor”: la génesis literaria en escena

Palabras son hechos.  
Ludwig Wittgenstein

En este brevísimo relato en primera persona del librito *La cara de Ana*, el narrador comienza diciendo que fue a *otra* ciudad que tenía un río *como* para llegar o salir en barco. En la segunda cláusula ya sabemos que en aquella ciudad no sucedió nada interesante: “No me ocurrió nada raro hasta que salí de allí”. Pero pronto veremos que tampoco ocurrió *nada* cuando salió de la ciudad, es decir, que lo que sigue es una expansión verbal que, lejos de referirnos algún acontecimiento —como sería de esperar—,<sup>55</sup> se desliza hacia el interior del personaje para constituirse en una indagación introspectiva acerca de ciertas sensaciones: el protagonista ha dado conciertos en esa ciudad y ahora lo asalta un sentimiento de frustración ante la indiferencia de la gente que no lo reconoce.

Ahora en el muelle había muy poca gente y de esa gente parecía que nadie me conocía ni nadie había ido a mis conciertos. Entonces tuve una *angustia* parecida a la de los *niños mimados* cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo. Me reí de esa ridiculez y traté de reaccionar, pero entonces caí en otra *angustia* mucho más vieja, más cruel y que por primera vez vi que era de una crueldad ridícula. (65; destacados míos)

Retengamos la referencia al origen narcisista del malestar y a la comparación con el berrinche de los niños, porque a partir de aquí sobreviene una repetición inmotivada —caprichosa

<sup>54</sup> Para el caso resulta ejemplar la afirmación de Guillermo Rawson: “la higiene pública y la economía política se dan la mano y se estrechan tan fuertemente que, con cuanto más empeño se las mire, tanto más confundidas y aunadas se las ve”. Véase Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Folios, 1983, p. 23.

<sup>55</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., p. 86.

podríamos decir, en asociación con esos “niños mimados”– de la palabra “angustia”, término que se repite siete veces en el primer y extenso párrafo. Relato sobre *nada* –justamente la *angustia* sobreviene porque el narrador percibe el vacío, la *falta* de respuesta y reconocimiento por parte de los habitantes– y una monótona *repetición*: carencia y exceso, o tal vez se trate de un exceso que opera en función de resaltar una carencia.

Lisa Block de Behar sostiene que la repetición de Felisberto es atípica ya que no se ajusta a las funciones que reviste en la retórica clásica ni a los requisitos de coherencia desde el punto de vista lingüístico, sino que articula una formación textual diferente creando una especie de ad-texto, una lateralidad narrativa que no se conecta claramente con el desarrollo principal pero que tampoco llega a descontextualizarse totalmente. Y añade, como consecuencia: “El discurso no avanza; queda como envasado por una insistencia que no responde a intenciones de énfasis, de expresividad emotiva o aliterativa; no constituye una figura onomatopéyica ni rítmica”. Esta obstinada recurrencia, que Block vincula a la noción de *isotopía*, produce una “inflación iterativa” que afecta a la coherencia y da lugar a una “dispersión temática que desagrega la unidad narrativa”.<sup>56</sup>

Noé Jitrik, por su parte, ha reflexionado sobre diferentes roles de la repetición, tanto en el lenguaje poético como prosaico, y distingue al menos tres modos de manifestarse en lo que denomina una “retórica de la repetición”, a saber: como deficiencia involuntaria, como exaltación fonética –sobre todo en virtud de un ritmo poético–, y como “incesancia” o insistencia compulsiva de efectos anfibológicos y hasta de un *más allá* del texto.<sup>57</sup> A esta última pertenecería el uso de la repetición que hace Felisberto, ya que hay una insistencia extraña en el significante que por momentos pareciera obedecer a una intención de vaciamiento del significado, o al menos de adelgazar el vínculo entre uno y otro, como señalando el carácter arbitrario o no motivado de esa correspondencia, y por esa vía expresar una desconfianza hacia las posibilidades del lenguaje. Esa forma de machacar que nos obliga a reparar en ella como cuando percibimos un ruido inusual –un golpeteo de válvulas– en el funcionamiento de un motor: allí hay algo en el orden del aviso o de la alarma.

Ahora bien, paralelamente, pareciera que esta introspección –que atiende casi exclusivamente a los mecanismos internos mediante los cuales se procesan percepciones y

<sup>56</sup> Lisa Block de Behar, “Familiaridad y extrañeza. La repetición-fragmentación. Narrativa de Felisberto Hernández”, en *Una retórica del silencio*, ob. cit., pp. 129-133.

<sup>57</sup> Para Noé Jitrik esta “repetición-reparación” *significa*, por dos motivos: primero, “porque desplaza el lugar del significado”, y segundo, porque instala esta dimensión de la “incesancia” que no sólo se relaciona con la configuración del texto sino también con un “más allá” del texto. Véase “La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición”, en *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, ob. cit., pp. 91-100.



sentimientos— no pudiera ser narrada en un lenguaje neutro, es decir, que ese deslizamiento entre el adentro y el afuera, entre los sentimientos y las percepciones, entre sujeto y objeto, entre lo ideal y lo material, también se transmitiera a las estructuras formales del discurso que ya no distingue entre el sentido referencial y el figurado. Veámoslo en el texto.

Pero de pronto la angustia me volvió a atacar y la sentí más precisa que nunca en su cruel ridiculez. La sentí *como* si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado. Cuando la angustia se me aquietaba, ellos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían encontrado en mí el que les convenía para ir adonde yo hubiera querido ir solo. Habían descubierto mi placer y se me colaban, llegaban hasta donde iba mi imaginación y no me dejaban ir al placer libre de la impersonalidad. (65-66)

El narrador se refiere a su angustia con una comparación totalmente *inmotivada* respecto de la analogía —según Genette<sup>58</sup>— que, además, relaciona un singular con un plural: “La sentí *como* si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado”. Pero en seguida desaparece el nexos copulativo y esos avechuchos *cobran vuelo* propio en las cláusulas siguientes. Se independizan del personaje y del primer término de la comparación, es decir, de *la angustia*, pero además, del rol secundario que revestían en la zona predicativa saltan al protagonismo de la acción: pasan a tomar posesión del sujeto, del que ejerce la praxis verbal; ahora ellos sacuden las alas y perturban al narrador. Además, dado que el sentido directo o literal debe su comprensión a las reglas gramaticales, la infracción de estas últimas conlleva diferentes grados de anfibología e indeterminación que lo tornan menos “directo”: la expresión pierde univocidad, la sugestión agita sus alas sobre lo expresado como los avechuchos sobre el personaje.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Genette se posiciona contra la reducción de las figuras tanto al modelo espacial de la metonimia como al analógico de la metáfora, señalando que la comparación puede compensar la falta de intensidad que la caracteriza recurriendo a efectos anómalos o arbitrarios que la metáfora apenas puede permitirse, a riesgo de resultar ininteligible, justamente por carecer del nexos comparativo. Variados ejemplos fundamentan la riqueza de matices irónicos y antifrásticos que es capaz de brindar la comparación. Transcribo sólo un par; uno de la lengua literaria: “los muslos abiertos como el misal de una devota”, y otro del habla popular: “bronceado como una aspirina”. Luego procede a clasificar a la comparación según los diferentes grados de analogía y motivación de la figura. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., pp. 25-34.

<sup>59</sup> Todorov señala que desde la antigüedad se diferencia nítidamente el sentido directo (expresado, literal o propio) del sugerido o figurado, atribuyendo al primero su intelección sujeta a las reglas gramaticales de la lengua, univocidad e inmediatez, en tanto que el sentido figurado es posterior, indeterminado y plural. Véase Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 9-23.

Hay un término utilizado en medicina para referirse a partes u órganos que se salen de sus límites normales: *protrusión*.<sup>60</sup> Como veremos, esta forma de impulso o desborde que desestructura sin respetar categorías ni hiatos resulta una constante en la narrativa de Felisberto. Como sea, esta desestructuración no es algo menor. Si la comparación se funda en una percepción estática de afinidades –y en esta característica se plantea la principal diferencia con la metáfora–,<sup>61</sup> es obvio que ese estatismo aquí se ha roto y que la dinámica que se imprime a esta figura la *transforma* en otra cosa. Metamorfosis que concentra el dinamismo de una forma de narrar que no respeta categorías ni divisiones epistemológicas: el lenguaje ya no designa ni refiere, sino que *confiere*; la imagen se ha convertido en el puro devenir. La ficción de los avechuchos nace de una figura retórica que escenifica la génesis literaria del relato, entendido este último como negación de cualquier actitud especular o mimética: *las palabras empollan a las palabras*.

Por otra parte, que el término subordinado se deshaga de la sujeción sintáctica y sea capaz de subvertir la relación jerárquica de la oración es un gesto que trasciende la esfera lingüística o, si se prefiere, que nos remite a los efectos performativos del lenguaje. Romper la inmutabilidad de la sintaxis mediante una inversión de las reglas gramaticales –la sintaxis es el reino de la legalidad de la lengua– tiene consecuencias semánticas: esa transgresión tiende a desarticular la estabilidad del sistema. La puesta en crisis de los sentidos instaurados corroe cualquier forma de cristalización conceptual, puesto que toda subversión formal es, en última instancia, política. *Política de la lengua*, obviamente, pero que transgrede una juridicidad al liberarse de la norma. Para Adorno este es un acto trascendente, porque los elementos formales del arte poseen implicancias políticas; y en la libertad de las formas se encuentra cifrada la liberación de la sociedad, “pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social”.<sup>62</sup>

Estos mecanismos de inversiones y desplazamientos se diseminan por todo el texto comunicando el adentro con el afuera, anulando las diferencias entre objetos y abstracciones, contaminando las categorías de espacio y tiempo. Entonces puede suceder que un hombre

<sup>60</sup> “protrusión”: (del latín *protrudĕre*, empujar hacia delante) Dicho de una parte o de un órgano: desplazarse hacia delante, sobresalir de sus límites normales, de forma natural o patológica (Diccionario de la RAE).

<sup>61</sup> Véase Bice Mortara Garavelli, ob cit. p. 182.

<sup>62</sup> Dice Adorno: “Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político. En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se encuentra cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social. Por eso una forma liberada choca contra el *statu quo*”. Véase Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, ob. cit., pp. 332-333.

parado en un muelle se caiga, no al agua como sería de esperar, sino *en* una angustia o “en la impersonalidad”; que una idea se solidifique –“la idea de los avechuchos se me había endurecido”–; que alguien pueda comer “en la mitad del silencio”; que la perspectiva habilite la comparación de un barco con “una imaginación pesada” o que el vacío adquiera la consistencia necesaria para “apoyar un poco el pensamiento y el espíritu” (65-67). El final es tan abrupto e inesperado como el comienzo, se trata de cortes provocados en la ilusión de continuidad secuencial de la narración: uno *cae* en estos relatos que de pronto se cortan como si les faltara una parte, se interrumpen dejándonos la ausencia entre las manos.

De pronto tuve ganas de pasearme sobre cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad. (68)

La crítica, con ese *horror vacui* que la caracteriza, suele rellenar estas ausencias. La imagen fragmentada del espejo se explicará como manifestación siniestra del inconsciente, se la vinculará a la pintura cubista que retrata al hombre moderno o verá allí representado el propio carácter fragmentario de su escritura. Felisberto rehuye las explicaciones y en esto sí es explícito: “tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que *no explicara nada*” (66). Nuevamente pareciera estar aludiendo al propio mecanismo narrativo que escapa de cualquier actitud hermenéutica, que rehuye las interpretaciones contenidistas por medio de una superficie tan franca y vital que le permite admitir sus defectos sin perder calidad, o mejor aún, ganándola en esa admisión sincera. Probablemente a Susan Sontag le habría venido como anillo al dedo la escritura de Felisberto para ejemplificar su postura contra la interpretación.<sup>63</sup>

Aunque quizás también, a su manera, Felisberto nos explique la forma enrarecida, es decir, poética, de hacer ingresar la realidad en sus textos. Una realidad que subraya el vacío de las cosas y el carácter espacial del silencio, precisamente porque se trata del *espacio literario*. Una realidad hecha de lenguaje y que se reivindica como tal al construirse sin pudor alguno ante los ojos del lector; la génesis del relato dentro del relato –como la de esos pájaros que, literalmente, cobran existencia a partir de una *figura*. Una realidad que se forja en el cruce de la impresión externa y la subjetividad del personaje, una realidad que no existe terminada y

<sup>63</sup> Sontag se explaya sin ambages en las alteraciones y reducciones del texto que, con la excusa de tornarlo “inteligible” y descubrir su “verdadero significado”, realizan los intérpretes contemporáneos. A este filisteísmo que quiere transformar a la obra en *otra cosa* ella opone su propia concepción: “La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no mostrar *qué significa*”. Véase Susan Sontag, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

ajena, *fuera* del sujeto, porque –parafraseando a Shklovski– lo que ya está “realizado” no le interesa a esta literatura.<sup>64</sup>

### ***La envenenada: una prosa recursiva***

Un año después de *La cara de Ana* aparece un nuevo micro libro con cuatro narraciones fragmentarias en que la más extensa le da nombre al volumen. Con “La envenenada” vuelve al narrador en tercera persona –es decir, que es exterior a las acciones relatadas o *extradieético*–, de focalización fija, con una omnisciencia restringida al protagonista, y cuya función paródica sólo en apariencia opera sobre el género policial; su verdadero ataque – “quería *atacar* algún asunto”– parece dirigirse contra cierto “modelo” o arquetipo de escritor –al que peyorativamente denomina con el genérico “literato”– y que involucra a académicos e intelectuales en general, a los que ridiculiza valiéndose de un verdadero muestrario de figuras con el mismo escarnio de los primeros relatos aunque con recursos más aceitados. Por momentos parece que estuviéramos frente a una regresión o una reescritura, ya que conserva muchas características conceptuales de la primera hora.

“El día le *amenazaba con normalidad*” –obsérvese la contradicción interna de la frase que coloca la *amenaza* en lo normal– al “literato sin asunto”, con lo cual caracteriza al personaje como alguien que vive en una burbuja, aislado de la “vulgar” realidad, al punto de llegar a tomar sus decisiones por lo que “había leído (en) una poesía” o a tener *profundas reflexiones* del tipo de: “¿qué es más importante? ¿el asta o la banderita?”. O llegar a la sesuda conclusión: “si quiero asunto tengo que meterme en la vida” (69-79). Pronto entendemos que en los “profundos pensamientos” –que consisten en discurrir sobre si el día era “lindo” o “feo” o en cómo “inventar un gesto interesante” para su cara– se asoma la figura de la *ironía*, cuya expresión más extrema es la antífrasis, que consiste en *decir algo por su contrario*.<sup>65</sup> No en vano Lausberg afirma que la ironía “es un arma de la parcialidad”, que como tropo de palabra se caracteriza por el uso del vocabulario característico del adversario, con la intención de que el interlocutor reconozca la falta de credibilidad de este vocabulario, resaltando su parentesco con otras actividades del descrédito como el sarcasmo, la parodia o

<sup>64</sup> Dice Víctor Shklovski: “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte”. Véase “El arte como artificio”, en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997.

<sup>65</sup> Ironía: figura de la expresión o tropo impropio para Fontanier, que el grupo de la Universidad de Lieja ubica dentro de los metalogismos por supresión-adición. Véase Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 224-225. A su vez, al carácter alusivo y paradójico de la ironía concebida como “inversión semántica” y antífrasis, Mortara Garavelli también incorpora las *referencias a los fines* y las ventajas que ofrece –la idea es de Freud– para *esquivar las expresiones directas*. Véase Bice Mortara Garavelli, ob cit., pp. 190-193.

la deformación cómica.<sup>66</sup> Como se trata de una figura de la expresión muchas veces requiere del referente –es muy utilizada en el teatro, por ejemplo, donde el actor con la voz y los gestos puede acentuar la intención contradictoria– pero a veces también se puede deducir por el contexto lingüístico, como en este caso.

Combinada con la ironía encontramos otra figura de la expresión cuya desmesura aumenta la distorsión en las relaciones connotativas: la *hipérbole*.<sup>67</sup> Esta figura es muy frecuente en el habla: estamos acostumbrados a expresiones como “estar ciego de ira”, “no ver más allá de su nariz” o “cayeron cuatro gotas”, pero en tanto que en el registro conversacional lo hiperbólico no se toma al pie de la letra, aquí se despliega toda su amplificación con la finalidad de tornar risible al literato y resaltar su grandilocuencia y artificiosa afectación. Recordemos que uno de los mecanismos para producir un efecto cómico en el lenguaje es, justamente, tomar el sentido figurado como propio. En este caso concreto el exceso semántico contrasta con la futilidad del asunto: la excesiva precisión de datos y la exactitud de la hora y los minutos –como si se tratara de un hecho trascendente–, para informarnos acerca del momento en que se asoma a la calle para comprobar las condiciones meteorológicas, subrayan la vacuidad del personaje. Lo que nos interesa destacar es el uso literal, el uso impropio del *tropo impropio*, porque este uso anómalo de la anomalía es el que genera la inversión y trastrocamiento de la figura que es, ni más ni menos, uno de los mecanismos en que reside la singularidad literaria de Felisberto. Ya volveremos sobre este aspecto.

Otra manifestación del exceso, en función de resaltar la grandilocuencia vacua o las desviaciones eufemísticas, aparece en el uso de la perífrasis –también combinada con la hipóbole y la ironía. Veamos un caso en que el personaje da todo un rodeo para reconocer que siente miedo y cómo, a partir de racionalizar lo que ha leído en una poesía –verdadera parodia de la actividad intelectual–, logra sobreponerse:

Él tenía pensado no ir a esta clase de espectáculos: le producían una cosa, que sintetizando todo lo que hubiera podido escribir sobre esa cosa, le hubiera llamado vulgarmente miedo. Sin embargo, como además de no tener asunto, había leído una poesía que le había llevado a la conclusión de que un hombre podía reaccionar y triunfar sobre sí mismo, entonces decidió aprovechar la invitación que le hicieron los tres hombres y el espectáculo de la envenenada. (70)

<sup>66</sup> Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, t. II, Madrid, Gredos, 1991, pp. 85-87.

<sup>67</sup> En el plano conversacional, el uso de la hipóbole requiere de la buena fe y cooperación de los hablantes: a nadie se le ocurre echarse a nadar para rescatar a alguien que “se ahoga en un vaso de agua”. Cuando la expresión hiperbólica se toma al pie de la letra, hay materia para cuentos y chistes. Véase Mortara Garavelli, ob. cit., pp. 204-208.

A su vez la consignación de datos –que también puede leerse como parodia del rol que cumplen los detalles en las ficciones del género policial– y los rasgos caricaturescos no le impiden provocar los deslizamientos entre lo referido y el referente, entre el enunciado y la instancia de enunciación, en esos juegos de Felisberto que tanto se parecen a la cinta de Moebius. Veámoslo en el texto, que se abre con la siguiente cláusula: “En uno de los barrios de los suburbios de una gran ciudad, uno de los literatos no tenía asunto”. Y unas páginas más adelante leemos: “Todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran ciudad que ahora dormía”, y en otro momento: “también se dio cuenta, analizando su propio yo, que este último pensamiento *decoraba* muy bien el espectáculo que dentro de poco verían” (78).

La realidad representada y la interioridad del personaje funcionan como el anverso y el reverso del mismo papel, unidos de tal forma que es factible recorrer con recursividad ambas caras del plano sin levantar el lápiz, es decir, sin solución de continuidad. Allí también encontramos los postulados de la estética hernandiana, con lo cual el elemento paródico se torna reflejo, se vuelca sobre sí mismo, sobre la propia escritura: casi siempre que este narrador se burla de otros lo hace también de sí mismo, con un matiz de auto parodia no exento de doloroso reconocimiento.<sup>68</sup>

Sin duda que estos deslizamientos por contigüidad son formas de la metonimia; lo curioso es que este desplazamiento se dé a partir de otra figura, que surja del interior de una metáfora –que asocia las partes del cuerpo del personaje con barrios. Además, la partición corporal nos conecta con la figura que consiste en referirse al todo por la parte, o sea con la *sinécdoque*, que también en esta prosa tiene un tratamiento singular, ya que la referencia a distintos componentes del literato –físicos o abstractos–, como pueden ser su mirada, sus pies o sus pensamientos, prontamente abandonan su conexión con el todo y se independizan, cobrando vida propia, a la manera en que lo hacían aquellos avechuchos de la comparación en “El vapor”.

Nuevamente, la parte *sinécdoquica* termina comportándose como una variedad de la prosopopeya. Abstracciones como “los pensamientos” adquieren autonomía del personaje: “de pronto los pensamientos se le detuvieron [...] entonces sus pensamientos le volvieron a atacar y se imaginó que, al ellos caminar de dos en dos, llevaban un ataúd”. Miembros del cuerpo se independizan de la voluntad del sujeto: “de pronto se dio cuenta de que los pies se

<sup>68</sup> Como señala Panesi: “En la ironía de esta trayectoria «poética» se advierte el perfil de los postulados estéticos de Felisberto Hernández”. Véase Jorge Panesi, “Una estética desencarnada: los primeros relatos”, en *Felisberto Hernández*, ob. cit., p. 50.

le movieron y le llevaron el cuerpo para otro lado”. Otra vez, el efecto es el de tomar al pie de la letra un sentido figurado; como si alguien dijera “hay que barrer esa idea” y fuéramos a tomar la escoba.

Acaso la más transgresiva de estas formas de animación sea la de la mirada, puesto que no sólo cobra voluntad propia en su derrotero sino que además se materializa, adquiere consistencia sólida y *choca* contra los objetos:

Desde la cama su mirada cruzó la habitación, el patio, y se dio contra una vidriera de vidrios opacos; y entonces empezó a pensar en la muerte: sintió miedo de haber nacido porque tenía miedo de morir: hubiera preferido no haber nacido. [...] Sin darse cuenta la mirada se le había salido de la vidriera, le había revoloteado un poco, y se le había detenido en el bulto que los pies hacían debajo de las cobijas: entonces empezó a filosofar sobre las puntas de los pies. (77-78)

Como vemos la ficción irónica sobre los literatos, que por momentos adquiere tonos metafóricos —pero sin llegar a cristalizarse en una alegoría—, se entabla sobre una profusión figurativa en que los tropos se impregnan unos de otros, se mezclan, se transforman en *otra cosa*: entran en colusión para desmadejar la lógica. Como si el gesto fundamental de este texto fuera el movimiento, el constante movimiento que no permite la determinación unívoca y definitiva: el discurrir que nunca se detiene, que no conserva una línea discursiva única, ni se deja apresar en la estructura del argumento; en todo caso, la digresión, paradójicamente, versará sobre *la falta* de asunto: exhibo lo que no tengo, escribo sobre lo que *no sé*.<sup>69</sup>

Detengámonos ahora en un ejemplo de recursividad extrema, en que la figura se muerde la cola, como la serpiente en el ideograma oriental:

Cuando el literato tenía bastante relleno su cuento de cosas tan atrevidas como las que he citado, se encontró con que no se le ocurría *una metáfora interesante para el brazo que había quedado parado como un pararrayo*; pero cuando vino una brisa que hizo flamear el pañuelito que salía de los dedos crispados y juntos de la envenenada, *se le ocurrió pensar que el brazo era un asta, y el pañuelito la bandera de la muerte*. También le surgió esta pregunta: ¿Qué vale más? o ¿qué es más importante? ¿el asta o la banderita? En este caso le pareció que era más importante el asta que la bandera: y pensó en todas las astas y las banderas, y vio en todas las astas un valor que hasta ahora no había visto: las veía apuntar al cielo, y su rigidez era de tanta fuerza y tenían una protesta tan desesperante *como el brazo de la envenenada*. (76; destacados míos)

<sup>69</sup> Elena Pérez de Medina señala que esta narración se desprende de los “restos” argumentativos del literato para instalar el espacio del escritor que es “un lugar del no saber, y por lo tanto del no poder explicar sino simplemente mostrar lo que se pueda desde el juego con lo que se posee: la lengua común y sus posibilidades infinitas que se van descubriendo-cubriendo en la práctica escrituraria”. Véase “Felisberto Hernández o la voluntad de no sab(v)er”, ob. cit., p. 122.

Hagamos un recorrido pautando este deslizamiento entre los diferentes niveles del texto. Por un lado, el personaje que busca una metáfora para referirse al brazo de la envenenada (a) habilita una comparación –de un elemento singular con otro de mayor extensión–: “como un pararrayo” (b). Esta comparación es barrida por una *brisa* proveniente de la anécdota o nivel denotativo del texto, “brisa” que a su vez provoca –en tanto hace flamear al pañuelo– una nueva comparación *con un asta y su bandera* (c). La cópula, “el *como* y sus afines”, que cumple la función de introducir la analogía, se encuentra bajo la forma equivalente “se le ocurrió pensar”. Con la descomposición de la figura en dos partes y la digresión del literato acerca del valor nos internamos en el nivel connotativo, a la vez que se realiza un nuevo movimiento de lo particular a lo general: “*todas las astas y las banderas*” (C). Luego nos encontramos con que el segundo término de la comparación ha generado una reflexión del personaje sobre la funcionalidad simbólica del estandarte y, en la fuerza *universal* del ícono redescubre el parecido con *lo particular* del brazo de la envenenada, o sea que vuelve al punto de partida, regresa al nivel denotativo (a). Pero lo más escandaloso es la inversión producida: el referente (a) que había suscitado la figura se ha desplazado al segundo término de la comparación: ahora son *las astas* de las banderas (C) las que se parecen al brazo de la envenenada (a), lo cual además es una incongruencia dado que no puede haber comparación de lo general a lo particular.

Antes que señalar la obvia circularidad del gesto me interesa resaltar el trayecto metonímico del discurrir que atraviesa los diferentes niveles para llevar a cabo una inversión. Inversión que desencadena muchas cosas, nuevamente, todas en el orden de la ruptura. Ruptura con la pretendida *transparencia* comunicacional y la univocidad del lenguaje a la hora de dar cuenta de la realidad y el mundo, con la figura del autor como demiurgo incuestionable, en suma, ruptura con las convenciones del realismo.<sup>70</sup> Decididamente, un texto que rompe con cualquier esencialismo contenidista, que desacredita los protocolos literarios vigentes, que invierte el uso de las figuras y ubica la artificialidad del escritor en el centro del relato haciendo alarde de una construcción lingüística cerrada sobre sí misma; ciertamente *deconstruye* la estética de la simulación realista, a la vez que nos conecta *por otra vía* con lo real –*lo real* del texto, se entiende–, es decir, construye su propio verosímil al poner

<sup>70</sup> Si bien Todorov denomina “discurso transparente” a aquellos registros dobles, como la alegoría, en los cuales “no prestamos ninguna atención al sentido literal” porque se encuentra en función de un sentido figurado; nosotros utilizaremos la categoría de “transparencia” para referirnos a aquellas operaciones que buscan, por distintos medios, disimular la opacidad del procedimiento narrativo, con la finalidad de crear la ilusión de una referencia directa, sin intermediación. Véase Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, ob. cit., pp. 55-63.



en evidencia que *no hay nada más irreal que la ilusión referencial del realismo* o, más radical aún, que indefectiblemente la realidad *pasa* por el lenguaje, que *es* lenguaje.<sup>71</sup>

Apenas empezaron a caminar uno de los tres hombres le demostró una antigua y secreta admiración: había leído muchas cosas de él; los otros dos estaban cohibidos y *la curiosidad* que hacía un rato tenían por la envenenada *se les había pasado* para el literato. (70; el destacado es mío)

A esta altura resulta claro que estamos frente a un relato metadieético. Las marcas autorreflexivas sobre los procesos de escritura del relato no sólo se encuentran cifradas sino que forman parte del argumento, que no es otro que el de un escritor buscando tema para su cuento, es decir, haciendo un trasvasamiento de sentidos entre el plano referencial y el simbólico. Entonces podemos volver sobre nuestros pasos y leer, evaluar distintos guiños o niveles de irónica recursividad en que la materia literaria está muerta desde el comienzo, ya que la mujer *envenenada* puede ser identificada con “el asunto” principal del cuento –y hasta como una prefiguración del propio relato–, “asunto” que será abandonado frecuentemente por el literato que se distrae en otras imágenes o pensamientos –como la imagen especular del carácter digresivo de esta misma poética–, con esos otros personajes operando como posibles lectores de la obra, pero que terminan preocupándose más por el escritor –es decir, por su vida– que por el texto literario. Desplazamiento de la obra hacia la biografía que –dicho sea de paso– sigue siendo frecuente en la crítica literaria.

#### **“Hace dos días”: escribir el silencio, asir lo inasible**

En otro relato breve de *La envenenada*, que se titula “Hace dos días”, además de las repeticiones anafóricas –que en este caso sí parecieran funcionar como recurso poético– que encabezan los cinco fragmentos –a la manera de estrofas– con el adverbio “ahora”, éste coincide con el momento de la escritura como un punto de inflexión entre la retrospectiva y la proyección hipotética de la primera persona narrativa. “Ahora” es casi un deíctico, un señalamiento del acto de “escribir” –término que se repite al menos siete veces en las cuatro carillas del relato–: “Ahora, escribiré la historia de unos momentos extraños. Me parece que tengo simplemente la ocurrencia de escribir esa historia y el deseo de realizar esa ocurrencia, como si los momentos esos no me hubieran pasado a mí”. Lo que sigue es, como en todo relato, la expansión de un verbo, donde la problemática relación del narrador con la escritura

<sup>71</sup> Barthes enumera y analiza las constricciones referenciales que rigen la descripción realista, cuyo artificio se empeña en provocar el efecto de “poner las cosas bajos los ojos” del receptor. Véase Roland Barthes, “El efecto de lo real”, ob. cit., pp. 141-154.

y el apremio por atrapar la existencia del instante se superponen y potencian con la pulsión trascendente del *eros*, con esa vulnerabilidad que experimentamos en el desdoblamiento de la entrega, ante lo inasible del amor. La imposibilidad de retener el objeto de deseo se homologa en este texto con el núcleo indecible que todo *acto* de escribir acosa –y en ese acoso *acusa*: esa necesidad insatisfecha, esa fragilidad, ese vacío, esa *falta* que también constituyen la escritura.

Al dar cuenta de la euforia que provoca el amor, de la enajenación (“como si los momentos esos no me hubieran pasado a mí”), de la necesidad de dar testimonio (“como fotografiados”) sobre sentimientos tan intensos como inaccesibles, la escritura se transforma en un registro obsesivo en que la subjetividad pareciera diluir por momentos las convenciones prosaicas. Ese narrador adquiere intensidades de un *yo* lírico, con su derrame incoherente y un desesperado testimonio amoroso más auténtico que el que proporciona la trillada metáfora de la *enfermedad*: la particularidad de un rayón en una hoja en el que pudiera quedar grabado el instante como el sonido en un disco, la descripción de un color verde que pudiera acceder a la especificidad del sentimiento, a la posibilidad, en definitiva, de retener lo evanescente de la vida: “Yo sentía que todo eso se me iría y yo no lo podría concretar, como que tenía mucho tiempo y lo desperdiciaba con mi imprecisión”. La angustia proviene de la desconfianza en el lenguaje y de sus posibilidades en tanto cedazo –trama, red– de apresar “eso” que indefectiblemente se le escapa, o de quedar atrapado él en la escritura –¿en la locura?– mientras el sentimiento se le desvanece:

Ahora, yo recuerdo, y me vuelvo a excitar un poco; pero en aquella excitación también quise escribir: andaba alrededor de este mismo escritorio y empecé por escribir dos veces el monosílabo “ya”; pero en el momento que escribía la segunda vez “ya”, me venía dando cuenta de que “eso” pasaría, y me pregunté si precisamente cuando había decidido escribir, era porque el ataque me disminuía (...) Sin embargo, tuve miedo de que “eso” se detuviera, y *decidí no escribir y que no quedara nada*; pero empecé a pensar cosas, que fatalmente detuvieran “eso”. (86; destacados míos)

La no concordancia del lenguaje con el mundo físico y *real* queda cifrada en la incongruencia del relato que sólo narra su propia imposibilidad: “eso” señala tanto hacia fuera, a aquello que no puede ser aprehendido por el lenguaje, como hacia adentro, a la incapacidad de nombrarlo. Pero además, el desencuentro de los amantes se transfiere a la órbita del lenguaje; el desfase témporo-espacial entre el deseo del encuentro y la frustración –que provoca el sentimiento del *absurdo* “de los ferrocarriles y las cartas y los carteros”– a que los someten las leyes físicas; la

distancia material de los cuerpos: “todo había que hacerlo lento, medido y como con odio”. El último fragmento concluye así:

Poco después que pasaron aquellos momentos extraños en que andaba por esta pieza y el patio, y sentía cómo era la calle que pasaba por mi casa y los árboles de enfrente; después que estuve en el escritorio y quise escribir, después que sufrí la traición de lo lento y lo medido; entonces, después, al mucho rato, pensé suavemente en ella y en mí: me imaginaba cómo sería cuando nos diéramos el primer beso, cómo sería de ancha su cara cuando yo estuviera hundido en ella, y cómo sería el silencio de alrededor de ese beso. (87)

Otra vez el final suspendido, el cierre que convoca al silencio y el silencio adviene en el blanco de la página dejándonos en comunión con lo no dicho, con aquello que la experiencia tiene de intraducible, o sea, en presencia del *beso*. Nuevamente la figura disolviéndose en el fondo: la unión de los labios permanece fuera de foco –como en los ojos de quien está besando– mientras la lente narrativa busca un primer plano del margen, de lo que está alrededor, como si en ese silencio residiera el sentido del beso. Deseo de las palabras o, mejor dicho, palabras que asedian al deseo, a la posibilidad de decirlo, de aprehenderlo por medio de signos mágicos, de invocarlo como en un ritual esotérico, de sujetarlo sobre la superficie plana como a una mariposa de colección que aún se estremece atravesada por el alfiler. Deseo del deseo, de una *ausencia* sobre la cual se dibuje el sentido de un *lleno*. Y ese silencio también es todo lo *no dicho*, lo que el texto no puede decir pero de todas formas manifiesta –como dice Pierre Macherey–, ya que de ninguna otra cosa sino de palabras y de silencios está hecha la obra: en *ese silencio* reside también su existencia.<sup>72</sup>

Ese silencio también funciona como el soporte de la página, como el blanco necesario para el oscuro protagonismo de la escritura, una escritura siempre en deuda, siempre insuficiente como todo acto humano. Ese silencio también remite a la fugacidad de la existencia que no podemos retener. Ese silencio representa lo que ninguna consumación habrá de colmar ni calmar nunca. Ese silencio, en suma, expresa toda la expectación y lo inefable del deseo, porque si pudiera ser dicho dejaría de serlo, puesto que el deseo siempre es asedio a lo inasible.

Pero este silencio ya no es el mismo que paralizaba al personaje –en el fragmento IV– por miedo a perder el “ataque” de amor; aquí estamos frente a un *silencio activo* –como dice Susan Sontag–, se trata de un silencio en consonancia con los planteos de Mallarmé que quería desbloquear nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en

<sup>72</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, F. Maspero, 1966, pp. 103-110.

torno a las cosas, como expresión de rechazo de ciertos mecanismos racionalistas y como propuesta germinal de otras formas de pensamiento, un silencio que *mantiene las causas abiertas y fuera del tiempo convencional*. La forma en que el arte contemporáneo está comprometido con lo inefable *es específica*, para Sontag, porque en la concepción moderna “el arte siempre está relacionado con transgresiones sistemáticas de tipo formal”.<sup>73</sup>

Ese silencio definitivamente *no es* el beso, pero a su vez esa campana de vacío que envuelve a los amantes, ese borramiento de todo lo que no sea el beso, esa negación del mundo que los rodea constituyen *el efecto del beso*. La unión en el beso separa a los amantes del resto, los aísla en ese silencio que los hace únicos, absolutos, pareja primordial: pero esa unión amorosa implica también *la pérdida del yo* –narrativo, la última palabra del texto es *beso*–, e indefectiblemente lo que sigue *es silencio*. Bataille describe este *fuera de sí* de la unión erótica, esta situación de crisis del individuo que experimenta la pérdida del límite: “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”.<sup>74</sup>

Y en “La fenomenología del Eros” Emmanuel Levinas se refiere a esta extrema vulnerabilidad, a esa debilidad con la que se va hacia el otro, a esa desnuda necesidad que nos trasciende y en la que *lo oculto se arroja a la luz sin llegar a ser significación*. Pero no se trata de la nada –advierte Levinas– sino de *lo que aún no es*, con esa “irrealidad en el umbral de lo real” en que la caricia trasciende lo sensible puesto que *consiste en no apresar nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar* “como si la caricia se nutriese de su propia hambre”. La originalidad de lo erótico –concluye– es *lo equívoco* por excelencia.<sup>75</sup> Resumiendo: escritura y erotismo se entrelazan y confunden como pulsiones paralelas, intercambiables; una exige la otra y viceversa: ambas proponen la transgresión del límite, ambas frecuentan y provocan el equívoco.

### “El taxi”: una *metamétáfora*

Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesparar de mi actividad literaria.

Franz Kafka, *Diarios*

“El taxi” (*Filosofía de gángster*, 1939) es otro relato singular en tanto se plantea como una ficción reflexiva sobre una figura o *tropo* propiamente dicho: una metafigura o metáfora de la metáfora –metáfora frente al espejo–, o sea, la utilización de la propia figura para referirse a

<sup>73</sup> Véase Susan Sontag, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997.

<sup>74</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 18 y 102.

<sup>75</sup> Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme, 1999, pp. 265-276.

ella y –en este caso– desacreditarla, puesto que “el taxi” a su vez opera como *metáfora de una estética* de la cual se toma distancia. Vamos por partes:

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de la “piedra libre”, si al movernos entre las letras escondemos las armas. Y ¡guarda con el que tropiece primero! ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! ¡Si supieras, si yo te pudiera decir, si yo supiera lo que hay detrás de esa sonrisa! Porque sabrás que yo quiero trabajar con el que está detrás de la sonrisa. (98-99)

Apertura brusca, de tono coloquial y apelativo al colega-lector. La búsqueda de su complicidad y cooperación descubre una actitud humilde y discreta, desprovista de divismo y certezas –en franca oposición a la deificación del autor–, junto con una conciencia lúcida acerca de la importancia del rol de la lectura en la conformación del fenómeno literario; escritura y lectura como las dos caras de la misma moneda. Recordemos que la “Dedicatoria” de *Filosofía de gángster* se cierra con el siguiente exhorto dirigido al lector: “Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro” (98).

Pero volvamos a “El taxi” para señalar la llaneza del registro exultante, plurivalente, que combina hebras figurativas –*te miro por los ojos y cuerpos de estas letras*– con formas conversacionales; el juego con la ambivalencia del verbo “cargar” –que tanto sirve para *cargar* un arma de proyectiles como de tinta una lapicera fuente, el *arma* del escritor–, además de la determinación de ejercer una estética subjetiva: “trabajar con el que está detrás de la sonrisa”. Ámbitos cotidianos y meandros subjetivos se enuncian trenzados, sin solución de continuidad en esta literatura, como si todo el tiempo se nos estuviera recordando que sólo el lenguaje puede ir y venir con esa libertad del adentro al afuera y viceversa.

Hay aquí también una marcada afición por lo inasible que viene de textos anteriores; recordemos aquella frase de Juan, el personaje de “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” del *Libro sin tapas*: “Lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir”. Aquí encontramos el énfasis puesto en la actividad performativa del texto y en su interacción con la lectura, en consonancia con los planteos de Macedonio Fernández.<sup>76</sup> A

<sup>76</sup> Julio Prieto ha formulado una hipótesis plausible acerca del mutuo conocimiento e impregnación entre los escritores de ambas orillas del Plata, sobre todo a través de la lectura de algunas revistas de Buenos Aires donde Felisberto publicara relatos y fragmentos, y en las que a su vez Macedonio era un permanente colaborador, aunque muchas veces no firmaba sus textos: “Por su parte, Macedonio debe

todo esto debemos sumarle la intermitente reflectividad del texto que opera por lo menos en dos niveles: en el de la anécdota, donde significa como cualquier otro enunciado, y en el del reflejo o metasingnificación, donde se toma a sí mismo como tema –doble movimiento de pliegue y despliegue del enunciado sobre sus formas de enunciación–, y en el que un sentido literal cubre y descubre al mismo tiempo un sentido figurado. “El taxi” es un ejemplo evidente donde se manifiesta esta ambivalencia reflexiva.

Siguiendo a Lucien Dällenbach llamaremos “relato reflejo o especular” a todo pasaje, referencia o enclave que responda al “procedimiento de sobrecarga semántica” mediante el cual se remite de alguna forma al enunciado, a la enunciación o al código del relato. Es decir que el relato, al ser su propio objeto, puede optar por referirse tanto a la estructura mayor que lo contiene como al propio proceso de producción del texto, ya sea en lo concerniente a los procedimientos narrativos como a la instancia del acto de escritura. Este mecanismo reflejo, también llamado *mise en abyme* o puesta en abismo, fue descubierto para la literatura por André Gide, quien lo denominó “procedimiento heráldico”, aludiendo a la propiedad de ciertos escudos o blasones que reproducen en su centro una réplica de sí mismos en miniatura, a la manera de una imagen especular dentro de la propia figura simbólica que de por sí formula la heráldica. No obstante, como previene Dällenbach, el reflejo no es un símbolo ni una alegoría, sino que la reflectividad más bien responde a una doble alianza por la cual se entabla la analogía entre ambos sentidos.<sup>77</sup>

En la percepción del mecanismo de repliegue del texto sobre sí –o sea, en su escape de la representación– resulta inevitable el desencadenamiento de una serie de actividades transgresoras respecto de las convenciones que apuntalan la ilusión realista, a saber, cierto trasiego entre el adentro y el afuera de la obra, diferentes grados de integración del lector, cierta forma, en suma, de estar promulgando la condición de artificio *desde* la misma literatura, a la manera de la célebre formulación pictórica por la negativa de René Magritte: “esto no es una pipa”.

He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a “la oficina”. La metáfora es un *vehículo burgués*, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero antes *tenemos que*

---

haber leído el fragmento de *Tierras de la memoria* publicado en *Papeles de Buenos Aires* y es posible que, a través del entusiasmo de su hijo Adolfo (de Obieta) por Felisberto, conociera los libros que éste manifiesta (en correspondencia consignada) haber leído: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943)”. Como prudentemente señala el autor, sería aventurado e inútil “postular influencias directas” dado que al momento de producirse este supuesto “contacto” las estéticas de ambos escritores están perfiladas y maduras, sobre todo en el caso de Felisberto, que ya ha publicado obras fundamentales. Véase *Desencuadrados...*, ob. cit., pp. 259-263.

<sup>77</sup> Véase Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

*decirle al conductor dónde vamos a concretar el sitio: si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe a dónde llevarme: al manicomio. ¡Siquiera se perdiera! Fugazmente puedo ver algo mientras el otro dirige. (99; destacados míos)*

Se menciona “una metáfora de alquiler” en la que el escritor se desplaza. Leemos la implicancia: una figura de codificada reputación estética para desplazarse cómoda y rápidamente –*trayecto* conceptual al unir dos términos o semas distantes– pero que el narrador no siente como propia –hay que decirle al conductor del taxi a dónde ir–: sus manos no aferran el volante sino que *la dirigen otros*. Es como si se percibiera cierto congelamiento restrictivo en el tropo, cierto matiz ajeno, impropio –¿elitista?–, cierta falta de correspondencia entre ese *vuelo* y el verosímil que a esta literatura le interesa construir, ése que reside en la multitud –de oralidad predominante– donde al final el narrador elige internarse, porque sus ideas “deben trabajar para afuera” (102). A pesar de ello, el metarrelato *se sube* a la metáfora para incursionar en la relación de la figura poética con la vida cotidiana, dirigiéndose hacia algún *destino prefijado*, porque si en lugar de consignar una dirección discernible por el *nombre* de una calle y su numeración pidiera por lo incognoscible, correría el riesgo de que lo encierren en el manicomio.

El sentido metafórico es tautológico, en tanto se desplaza dentro del *mapa de lo conocido*, pareciera decirnos la renegada metáfora, que a esta altura se ha transformado en un *desarrollo metafórico*. Pero este desarrollo no se comporta como la alegoría tradicional –en tanto “metáfora continuada”–, no hay aquella *búsqueda de generalizar lo particular* –como definía Goethe a la alegoría–, sino más bien una preeminencia de la particularidad del enunciado, que si en algún momento adquiere resonancias universales es más bien por su vinculación con el lenguaje poético.<sup>78</sup>

Ahora, miro las calles, y veo que por otro lado la metáfora, en su velocidad, en su *síntesis* de tiempo en el espacio, en esta *ilusión de achicar el espacio*, tiene también algo de *provisorio* que me exaspera; *atropella* demasiado al cruzar las calles: tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad de pensamiento; *el misterio de las sombras* se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz. Pero ¿qué diablos quiero atrapar yo? ¿Será simplemente que me ataca el instinto de atrapar? [...] ¿Será el instinto que olfatea a la policía? No, yo quiero estar más allá de la policía, y sobre todo de donde me encierra la policía. (100-101; destacados míos)

<sup>78</sup> Goethe decía que “buscar lo particular con miras a lo general” daba nacimiento a la alegoría, en tanto que encontrar “lo general en lo particular” corresponde a “la naturaleza propia de la poesía: ésta enuncia lo particular sin pensar en lo general, sin apuntar a él”. Véase Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 298-300.

Me subo a una metáfora del mismo modo que *tomo* un taxi, es decir, viajo veloz hacia un destino prefijado pero en vehículo impropio. Pero ¿dónde reside esa impropiedad de la figura? ¿Cuál sería la concepción de *metáfora* que justifica este tratamiento? Según la retórica clásica lo que define a la figura es su carácter de desvío de la norma; en el caso de la metáfora –y de los tropos en general– se trata de una alteración del sentido, es decir, de anomalías en el campo semántico. La figuración, entonces, respondería a un uso *marcado* en la medida en que se aparta de las expresiones más simples y directas de la lengua, es decir, de la previsibilidad (recordemos que nunca es tan vigente y operativa la ley que cuando no se la percibe). A partir de los estudios de Fontanier se distinguen diferentes grados de desvío o alejamiento de la norma –aunque ya Barry hablaba de “metáforas próximas” y “metáforas alejadas”, según un criterio de *distancia* entre los sentidos–, así, no poseen el mismo grado figurativo las metáforas incorporadas al uso frecuente del discurso, como podría ser “Fulano es un zorro” –por astuto, pícaro–, que aquellas que surgen de la invención y cuya analogía es menos evidente o está menos codificada, como puede ser “la tela del presagio” (Olga Orozco).

Estudios más recientes nos señalan que toda figuración implica dos tiempos, que toda figura se inscribe en el cruce de dos ejes perpendiculares: el eje sintagmático –en que se establece el desvío– y el eje paradigmático –donde se recupera el nuevo sentido; el de la analogía que ha motivado el desvío. O sea, que todo desvío –toda figuración– moviliza la presencia de un paradigma para manifestar la opacidad del lenguaje, *es lenguaje* percibido como tal:

Toda figura implica un proceso de decodificación en dos tiempos, el primero de los cuales es la percepción de la anomalía, y el segundo su corrección, por exploración del campo paradigmático donde se anudan las relaciones de semejanza, de contigüidad, etc., gracias a las cuales se descubrirá un significado capaz de proporcionar al enunciado una interpretación semántica aceptable.<sup>79</sup>

Volviendo a “El taxi” encontramos en el comentario “ilusión de achicar el espacio” el fundamento del componente analógico de la figura, el segundo tiempo de *exploración paradigmática* –en términos de Cohen–: el vehículo, el taxi, sirve para recorrer una distancia, distancia semántica en el caso de la metáfora, en tanto *unión de dos términos distantes*. Evidentemente, el rechazo del texto se refiere a metáforas remanidas, metáforas-cliché que al ponerse de moda pierden libertad y originalidad. Metáforas a las que de alguna forma se les ha gastado la *figuralidad* por el abuso libresco de modelos foráneos –vehículos que vienen de

<sup>79</sup> Jean Cohen, “Teoría de la figura”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.



otra parte, *manejados* por otros–, de allí el aspecto *ilusorio* –aparente, falaz– con que se la califica. De allí también su remisión a una clase social en que predominan los valores pragmáticos, mercantilistas: “vehículo burgués” –recae peyorativa y críticamente sobre la figura que se bastardea ante un propósito rentable. O tal vez anticipando el momento en que la *metáfora vanguardista* habrá de ceder en su rebeldía e insurgencia para incorporarse al mercado internacional corporativo desde las diferentes ramas del arte –como señala Raymond Williams–, siendo muy notorio en las artes visuales, cuyas técnicas de ruptura terminan convertidas en convenciones operativas de un arte comercial de gran distribución y, si alguna disidencia subsiste en su aplacada virulencia, ahora ya no serán *contra* sino *dentro* del sistema, es decir, se tratará de disidencias *burguesas*.<sup>80</sup>

Metáforas como “el cielo de sus ojos” o “tus labios de rubí” deben asquear al *peatón de las palabras* que reniega tanto de estereotipos como de esteticismos. Para este narrador el arte se encuentra en el contacto con la vida, en una relación directa y sincera que enseñe todas sus facetas, su derecho y su revés, sus aciertos y sus embrollos. Desde el gesto inicial de presentarse “sin tapas”, Felisberto ha dejado bien en claro que su estética pretende ir más allá de los protocolos y las convenciones.

Ahora bien, si con *andar en taxi* se refiere a la metáfora, ¿*trasladarse caminando* hará referencia a otra figura? La respuesta parece obvia: la lentitud del avance del caminante que obliga al contacto progresivo y al deslizamiento hacia lo cercano y contiguo nos hablan de la *metonimia*, el tropo que Jakobson identificó con la prosa. En cuanto al carácter “provisorio” de la metáfora, tal vez se aluda a su naturaleza perecedera, a su durabilidad sustitutiva, a su permanencia atada a la variabilidad de las condiciones semánticas: hoy nos lleva a buen puerto, hoy realiza su viaje de conexión con cierto significado; mañana puede que su mecanismo esté obsoleto y el vehículo ya no funcione. También pudiera referirse a todo aquello que en sus raudos recorridos la metáfora se saltea, puesto que su ritmo vertiginoso no le permite adentrarse en “el misterio de las sombras”.

Este narrador-escritor requiere, entonces, otro ritmo menos *ligero* (en su doble acepción de “rápido” y “superficial”) y grandilocuente; y optará por el de las morosas digresiones que se deslizan sin distinguir entre el sentido propio y el figurado, ese ritmo que está dispuesto a atrapar las manos de una muchacha, practicar el voyeurismo con la intimidad de una pareja de ventanas o abrir la portezuela para *bajarse de la metáfora* y seguir de a pie.

<sup>80</sup> Williams señala este derrotero en el camino político de la vanguardia y su incorporación final al mercado como la avanzada de una burguesía internacional moderna que surgió a partir de 1945. Véase Raymond Williams, *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 85-87.

A lo largo de nuestro análisis iremos viendo cómo esta narrativa atraviesa con sus líneas de sentido los diferentes estatutos de la lengua mezclando sus niveles, deshaciendo sus ramificaciones radicales, horizontalizando jerarquías, proliferando, en suma, como un verdadero *rizoma*, para valernos de la conocida imagen deleuziana. Veamos otro pasaje:

Esta metáfora la usa el burgués –la usa pero no la inventó; ¡y cómo hace penar a los que inventan! Y todavía ciertas cosas parecen más del que las usa que del que las inventa, ¡qué gangster es este burgués!– bueno, esta metáfora acostumbra a ir por caminos que previamente ha construido el burgués; con alto-parlante tenemos la síntesis del tiempo y del espacio, ¡lástima que en él suenan palabras que también oímos de cerca y que tan poca cosa nueva nos traen! Arrellanados en la *falsa* oscuridad del cine, vemos la *falsa* claridad de la pantalla, donde tan *falsamente* viven otros. (101; destacados míos)

En la reivindicación de la originalidad y del derecho del autor por encima del poder del dinero –ese método “legal” con que *el burgués* arquetípico roba, corrompe y desvirtúa, acorde con su ética (y su *filosofía*) de *gángster*–, nuestro anárquico narrador cuestiona la legitimidad del sistema, a la vez que vaticina el rol de la propaganda –el “altoparlante”– en la sociedad venidera del consumo: un mundo signado por la falsedad donde el modelo paradigmático es el cine de Hollywood reproduciendo sus mitos edulcorados y cursis para el deslumbramiento y la evasión de la masa gregaria.

“A algunos lugares iré a pie. Además, puedo robar un vehículo con chapa de prueba”. El hecho de trasladarse caminando junto a la idea de *robar* y de *prueba* pareciera aludir al proyecto estético de evitar los carriles legalmente transitados, es decir, las fórmulas “consagradas”, para optar por la propia experimentación. Claro que abrirse camino transgrediendo la normativa implica correr riesgos, de ahí tal vez la percepción de “la policía” como amenaza. Anotemos de paso que la idea de *robar* aparece estrechamente ligada a la de *carencia*: la apropiación, el robo –aunque disfrazado detrás de lo simbólico: *se roba con los ojos*, por ejemplo– aparecen siempre como actividades compensatorias.<sup>81</sup>

Finalmente, sus ideas necesitan escapar del encierro del taxi, salir al aire libre; la referencia al “precio de la metáfora” pareciera vincularse con el costo ético que implica esa comodidad pasajera que se le brinda y que nuestro *escritor de a pie* finalmente descarta. Así manifiesta el rechazo por “esta metáfora (que) acostumbra a ir por caminos que previamente ha construido el burgués” y que sólo conduce a figuraciones que confirman un orden lógico –y, por ende, al sistema en su totalidad– antes que modificarlo con algo nuevo.

<sup>81</sup> Ludmer ha destacado esta actividad del robo en los personajes hernandianos, con sus formas encubiertas y las operaciones de disimulo, como una forma de enfrentar la carencia y eludir la inaccesibilidad del mercado. Véase Josefina Ludmer, “La tragedia cómica”, ob. cit., pp. 113-114.

El reclamo por “otra cualidad de pensamiento” pareciera dirigirse al rescate, nuevamente, de lo elusivo del lenguaje, de todo lo inquietante que reside en las zonas laterales del conocimiento y que las convenciones intentan disimular mediante retruécanos, fórmulas tautológicas o etiquetas tranquilizadoras. La conclusión –del relato– de escapar del taxi para ir al encuentro de la multitud tal vez esté señalando la elección de una estética que privilegie la inserción en la experiencia antes que adscribir pasivamente a modelos canónicos o consagrados.

Lo cierto es que el relato “El taxi” enseguida adquiere y refuerza sus propias peripecias subjetivas, singulares: comienza *dentro* del vehículo-metáfora y termina *afuera*, caminando hacia la multitud. Del sentido fijo al deambular incierto, anfibológico: por eso nunca se congela semánticamente, por eso nunca se transforma en alegoría. Por momentos se hace difícil discernir el sentido analógico de los componentes porque no hay una correspondencia directa de uno a uno, no hay remisión a un sentido trascendente que debamos develar en virtud de alguna hermenéutica, no, nada más alejado de esta narrativa: el mecanismo aquí ha sido plantear una metáfora –“al cuadrado”– para después relacionarla con elementos contiguos del sentido literal –del taxi como medio de transporte–, como las calles de la ciudad, los otros vehículos, los bocinazos, el policía de tránsito, esto es: se echa a rodar la figura en tanto automóvil, *literalmente* hablando, y se la desplaza, *narrativamente* hablando, o sea, que *se ha metonimizado a la metáfora*. Recordemos aquella *idea movida* del internado del manicomio en “Tal vez un movimiento”, en la que lo importante era *la idea de movimiento*, como aludiendo a la actividad psíquica previa a la cristalización de la idea en su formulación definitiva.

Por todo lo dicho hasta aquí, percibimos que “la metáfora” también opera en este metatexto como figuración –*doble figuración*, si se quiere– de cualquier tipo de esteticismo, teniendo en cuenta además que en ese momento esta figura todavía goza de un prestigio emblemático y, ya se sabe que, entre otras cosas, estamos ante un iconoclasta. Este gesto de *destronar a la metáfora* coincide con los planteos críticos de Genette acerca de cómo la metáfora ha llegado a poseer tal centralidad y jerarquía (el “tropo de tropos”) al punto de eclipsar las propiedades de otras figuras, en virtud de cierta “debilidad de la inteligencia” de buscarle a todo un centro.<sup>82</sup>

Por su parte, Deleuze y Guattari plantearon su rechazo a las lecturas alegóricas o simbólicas de la obra de Kafka, reivindicando su articulación social, política. A la metáfora le

<sup>82</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., pp. 35-36.

oponen *la metamorfosis*, las líneas de fuga de un uso intensivo y asignificante de la lengua, la transformación permanente del texto en madriguera. *Líneas de fuga* pero no para huir “fuera del mundo” sino para provocar fugas *en* el mundo y en su representación social de una forma mucho más eficaz que una “crítica” externa, *realizando una desterritorialización del mundo que en sí misma es política*. Sin pretender transplantar mecánicamente el complejo y específico concepto de “literatura menor” dentro de una lengua mayor, percibimos una sintonía en la configuración del narrador hernandiano que nos lleva a parafrasearlos desde la obra del uruguayo: *sólo el menor es grande y revolucionario*.<sup>83</sup>

#### “La pelota” o cómo hacer cosas con carencias<sup>84</sup>

Vamos a concluir con esta aproximación a la primera etapa de la narrativa de Felisberto Hernández —esperando haber aportado algunos elementos respecto de la flexibilidad necesaria al manejar estas divisiones dada la riqueza semántica y morfológica de este período— con un pequeño texto en que el sarcasmo y la ironía dejan lugar a la delicadeza y la ternura de la imagen poética vinculada nuevamente a la perspectiva infantil, una imagen que nunca abandona, sin embargo, su conexión social ni las implicancias autorreflexivas respecto de su estética. Se trata de un relato en primera persona, un poco atípico dado su carácter unitario.

Cuando yo tenía ocho años pasé una larga temporada con mi abuela en una casita pobre. Una tarde le pedí muchas veces una pelota de varios colores que yo veía a cada momento en el almacén. (114)

La pobreza que adjetiva a la “casita” de la introducción impregna la respuesta de la abuela que, ante la imposibilidad de comprarle la pelota que el nieto le pide, interrumpe su trabajo de costura y le hace una de trapo. El sucedáneo no conforma al niño que no entiende de razones económicas y la de trapo es todo lo opuesto a aquella de colores: “Jamás esa pelota sería como la del almacén”.

Al tirarla contra el patio *el trapo blanco del forro se ensució de tierra*; yo la sacudía y la pelota perdía la forma: me daba angustia de verla tan fea; aquello no era una pelota, yo tenía la ilusión de la otra y empecé a rabiarse de nuevo. Después de haberle dado las más furiosas patadas me encontré con que la pelota *hacía movimientos por su cuenta*: tomaba direcciones e *iba a lugares que no eran los que yo imaginaba*; tenía un poco de *voluntad propia* y parecía un animalito; le venían *caprichos* que me hacían pensar que ella tampoco tendría ganas de que yo jugara con ella. (115; destacados míos)

<sup>83</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.

<sup>84</sup> “La pelota”, en rigor, no pertenecería a esta etapa ya que fue publicado por primera vez en 1945.

La *sustitución* se manifiesta como el eje del relato: ante la carencia –de dinero para adquirir *la pelota de varios colores*– la creatividad de la abuela propone un sustituto incoloro –de forro blanco que además enseguida se ensucia con tierra– que no pica ni siquiera posee la rigidez necesaria para conservar su forma. La rabia del niño expresa la dimensión de la injusticia, pero también su furiosa reacción provoca un descubrimiento: esta pelota casera, en contraposición con la producida en serie que el mercado ofrece pero a la vez escamotea –dada la severidad de sus leyes ajenas al deseo de un niño–, es capaz de sorprender por sus movimientos inesperados y su *voluntad propia*.

Se ha creado algo nuevo, algo distinto al modelo rutilante y consagrado, algo que a pesar de la pobreza de recursos y la humildad de sus materiales adquiere personalidad y desafía a la imaginación y al sentido común, algo que es percibido como *animado* –hasta se le atribuyen “caprichos” igual que al niño–, algo que toma direcciones inesperadas como si tuviera vida propia, yendo a lugares *imprevisibles*, es decir, que contradice la norma: se ha creado un texto literario.

Luego de que el niño se cansa de la pelota de trapo vuelve a insistir con sus pedidos: “Ella volvió a negármela pero me mandó a comprar dulce de membrillo. (Cuando era día de fiesta o estábamos tristes, comíamos dulce de membrillo)”. El paliativo del dulce de membrillo –que además era entonces *la golosina de los pobres*– aparece como un nuevo intento de sustitución aunque, en el almacén, el niño vuelva a sentir que la otra pelota lo mira “con sus colores fuertes”. Casi no se adjetiva; los índices sociales ingresan en el texto desprovistos de toda acentuación y dramatismo, se incorporan *naturalmente*, es decir, todo lo contrario a lo que sucede en la estética del naturalismo.

Después de haber comido el dulce, el niño vuelve a jugar con la pelota de trapo:

Al rato me paré para seguir jugando y al mirarla la encontré más ridícula que nunca; había quedado chata como una torta. Al principio me hizo gracia y me la ponía en la cabeza, la tiraba al suelo para sentir el ruido sordo que hacía al caer contra el piso de tierra y por último la hacía correr de costado como si fuera una rueda. (116)

En este breve análisis hemos visto cómo de la *falta*, de la imposibilidad han surgido las diferentes propuestas de sustitución reparadora, como *compensación* –el dulce– y como *estímulo* –la imaginación del niño que encuentra otros usos para el sucedáneo. La ilación narrativa acompaña el devenir infantil como una focalización cinematográfica; una especie de recorrido lineal en una sola toma, sin baches ni cortes, a la manera en que Hitchcock filmó “Rope” (1948) en un único plano –y contra sus propias teorías sobre la fragmentación y las

posibilidades del montaje.<sup>85</sup> Este enfoque continuo acompaña las acciones a la vez que reproduce los pensamientos del niño quien, al final, con la cabeza recostada sobre la barriga de la abuela, que “era como una gran pelota caliente que subía y bajaba con la respiración”, se queda dormido. Con esa imagen el relato concluye.

No estamos proponiendo ningún simbolismo ni revelando ningún mensaje hermenéutico, simplemente detectamos en el nivel de la enunciación un mecanismo analógico respecto del que produce la misma escritura de Felisberto. Un mecanismo, si se quiere, también sustitutivo y compensatorio que posee una impronta original, propia, de humilde factura como la pelota de trapo del enunciado.

---

<sup>85</sup> Véase François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Buenos Aires, Alianza, 2007, pp. 152-157.

## 2.2 NARRACIONES DE LA MEMORIA

Lo nuestro es un no saber. Un saber desprendido del  
saber sobre el cual el saber se revuelca.

Edmond Jabès

### Introducción “genérica”

A pesar de que Felisberto Hernández haya publicado sus textos como relatos o novelas y nunca le haya puesto su nombre propio a ninguno de los personajes-narradores, el empleo de anécdotas de la experiencia del autor y la retrospectión sobre algunos períodos de su infancia y adolescencia llevaron a que gran parte de su narrativa, y en particular la trilogía de la memoria –*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*– fuera leída por una parte de la crítica como autobiografía. Eso nos propone una cuestión teórica –problema nada sencillo puesto que no hay acuerdo acerca de lo que es el género, sino más bien todo lo contrario– así como la necesidad de dejar sentada nuestra posición respecto de la índole de estos relatos.

Lo específico del género autobiográfico, según Georges Gusdorf, es presentarse como *un lugar de concentración*: opuesta a la vida fáctica que se caracteriza por la multiplicidad, la diseminación y la dispersión, la autobiografía busca ejercer el control sobre la unidad y en ello manifiesta su naturaleza narrativa, a la vez que plantea su *programa de reconstrucción de una vida* en esa segunda lectura de la experiencia. La perspectiva que brinda la distancia temporal haría posible esta operación concentracionaria por la cual se transforma la naturaleza dinámica y dispersa de lo vivido en una unidad coherente y consecutiva.<sup>1</sup> Como veremos, la retrospectión en Felisberto, lejos de asumir una forma concentrada y unitaria, se caracteriza por la dispersión, el corte arbitrario y hasta la disgregación del sujeto narrador.

La herencia vanguardista y la gradual toma de conciencia acerca de los mecanismos ficcionales inherentes a toda textualidad han derivado en la disolución de las barreras genéricas –dando lugar a una notoria flexibilización normativa–, así como en una consecuente expansión de las formas literarias, tal cual se presenta, a veces acriticamente, en los estudios contemporáneos. Hoy se admite sin reticencias la operatividad de procedimientos formales propios de la literatura en estas *escrituras del yo* o “géneros de la intimidad”, como también se las denomina –que además de la autobiografía comprenden memorias, diarios, confesiones, recuerdos, cuadernos, etcétera–, hasta el punto en que el desconstruccionismo crítico y la nueva retórica sostienen que no existen caracteres específicos que distinguan unos discursos de otros.

<sup>1</sup> Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, París, Odile Jacob, 1991.

Esta “absolutización inédita de lo literario” –según palabras de Nora Catelli– ha puesto en jaque los supuestos que conciben a la literaturidad como desviación de la norma, puesto que esta *desviación* se habría convertido en norma, así como se han invertido los criterios de inmanencia y exterioridad, de modo tal que la organización temática es percibida como la referencia externa, mientras que el elemento formal ha pasado a ser identificado como lo inmanente del texto.<sup>2</sup>

Pero a su vez persiste en el marco teórico y protocolar de estos registros del yo –y por qué no en el “pacto de lectura”– cierta resistencia a ser reducidos a la categoría de ficción, dado su anclaje referencial en sucesos efectivamente vividos: siempre habrá la presencia – fantasmagórica y mediada si se quiere, pero presencia al fin– del acontecimiento; una remisión a esa evasiva contundencia que llamamos *realidad*. Ya es clásica la definición de Léjeune acerca de la autobiografía como “el relato retrospectivo que una persona *real* hace de su existencia”.<sup>3</sup> Pareciera que toda la subjetividad del mundo y las sutilezas del análisis discursivo no logran disipar la huella testimonial del que puso el cuerpo, ese *yo estuve ahí, a mí me pasó eso*. Como si una especie de máxima sobreentendida resguardara su condición de *tranche de vie*, a la manera de algunas películas que nos advierten: “basada en hechos reales”.

Sólo a un necio se le ocurriría hoy negar la utilización de figuras en cualquier tipo de discurso, lo cual es tan cierto como que los registros se diferencian entre sí de acuerdo con las intenciones u objetivos que predominan en ellos, esto es, la direccionalidad lingüística que les imprime la función dominante. A nadie se le escapa la diferencia que existe entre un registro poético y un texto histórico, por más que este último participe de aspectos figurados del lenguaje o comience con una frase propia de un cuento infantil.<sup>4</sup> ¿Y cuál sería el objetivo o la función dominante de una autobiografía sino el de referir ciertos acontecimientos, contar las peripecias vividas enmarcadas en referencias contextuales e históricas, aunque se encuentren imbuidas de la subjetividad del autor? La reconstrucción de esas vivencias constituye el referente de la autobiografía, aunque no se trate de “hechos” objetivos sino de interpretaciones; el autor *crea* que las cosas han sido así y con eso nos basta.

<sup>2</sup> Nora Catelli, *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

<sup>3</sup> Para Léjeune la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad”. Léjeune habla de “pacto referencial”, en tanto que la persona del autor es el referente al que remite mediante el “pacto autobiográfico”, el sujeto de la enunciación. Véase Philippe Léjeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pp. 14-35.

<sup>4</sup> Como el “Érase que se era...” con que León Homo comienza su *Nueva Historia de Roma*, Barcelona, Iberia, 1971, p. 11.



Se ilumina un trayecto, se aísla y reconstruye un segmento del yo, una línea narrativa que repone causalidades, cronologías y secuencias para instaurar un orden a través de un contrato que determina, en última instancia, la actitud del lector. En las memorias, en cambio, el autor esconde su intimidad tras la función de testigo –rol que generalmente se encuentra avalado por su prestigio de hombre público– de los hechos históricos narrados, característica en la que reside la debilidad del género ante la evolución de las comunicaciones, sobre todo visuales e instantáneas, y de las crónicas profesionales que suplen los testimonios de los grandes personajes. En contraste, Noé Jitrik señala que la autobiografía “refiere modelando y no sólo reproduciendo”, entablando una relación nutricia y a la vez conflictiva con la ficción: “corroe la ficción sin desvirtuar las ilusiones que engendra la ficción”, sostiene el crítico argentino, además de “poner en evidencia la operación enunciativa del narrador en la medida en que lo hace actuar desde la mínima distancia imaginable con el referente”.<sup>5</sup>

Esta articulación de los textos autobiográficos con lo real ha sido concebida al menos de dos maneras diferentes: una, tiende a diluir al máximo la relación referencial centrándose en los atributos narrativos, propone una expansión del género hacia la literatura toda; la otra, aunque tenga en cuenta sus aspectos formales, busca encontrarle alguna especificidad documental, histórica, existencial o contractual que justifique su distinción genérica.<sup>6</sup>

En el primer caso cabe preguntarse por la pertinencia de seguir manteniendo una denominación respecto de un fenómeno cuyo perfil se ha diluido a tal punto que no se reconocen diferencias respecto de las otras manifestaciones literarias; el segundo caso, pareciera conformarse por un intento de conciliar –con su inocultable cuota de eclecticismo– aspectos muy disímiles mediante un pacto de legibilidad que contemple múltiples factores: formales –reconociendo su inserción dentro de la literatura–, referenciales –escritura heurística de un yo que presenta el problema de la verdad o de la autenticidad, y en que narrador y sujeto de la enunciación coinciden con la persona del autor–, y de recepción –cuyas perspectivas de lectura varían en el insoslayable devenir histórico.

Hoy aceptamos con Genette que el tiempo de la realidad y el tiempo del relato nunca van a coincidir, por más entrelazados que estén, porque responden a estadios distintos.<sup>7</sup> La evanescencia del pasado es incuestionable, y la distancia entre el yo autobiográfico y el que ha vivido no permite que se pueda recordar ni contar *todo*, puesto que la figura evocada permanece atrapada en el relato en tanto que el autor continuará su existencia después de

<sup>5</sup> Noé Jitrik, “Autobiografías, memorias, diarios”, en *El ejemplo de la familia*, Buenos Aires, EUDEBA, 1997, pp. 71-80.

<sup>6</sup> Nora Catelli, ob. cit., p. 229.

<sup>7</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970, p. 286.

poner el punto final. Por otro lado, como los baches de la memoria vuelven impropio a la categoría de *verdad* (como entidad absoluta y verificable) se recurre a la idea de sinceridad o *autenticidad*, como propone Léjeune, además de ser evidente que el género se gesta entre la *anamnesis* y la *amnesia*, o sea que el olvido funcionaría como estímulo. A pesar de todas estas características que debilitan el vínculo referencial, retengamos el rasgo de indagación ordenadora, de reconquista retrospectiva cuyo motivo principal es brindar coherencia y unidad a esos recuerdos, a la vez que otorgar un sentido al presente de la enunciación.

Tengamos en cuenta también que el uso del lenguaje responde a normativas, hábitos, reglas que son invisibles mientras no nos apartamos de ellas, pero cuya infracción las deja en evidencia: el aspecto disruptivo de la violación también ilumina por contraste y *a posteriori* a la norma que se identifica con lo previsible. Como sostiene Riffaterre, cuando prevalece el uso *marcado* del lenguaje, además de interrumpirse la previsibilidad, la anomalía que instaura el uso figurado “conduce a la destrucción de la función referencial”.<sup>8</sup> La atención se aleja de la anécdota para recaer sobre el procedimiento: el lenguaje nos habla de sí.

### El catalizador de la memoria

*Por los tiempos de Clemente Colling* inicia la trilogía de los relatos retrospectivos. Lo primero que leemos después del título es una señal de la carencia, de la falta: *No sé [...]*. Pronto advertimos que el narrador no sólo desconoce la pertinencia de algunos recuerdos respecto de la historia de Colling, sino que tampoco ejerce el dominio de su memoria ni su relato, más bien se nos presenta como un espectador perplejo ante la prepotencia de esos recuerdos que se le imponen, al punto que la actividad volitiva es ejercida *por* los recuerdos. Recuerdos que ni siquiera se comportan con la solemnidad de antaño sino que *vienen, pero no se quedan quietos*, se comportan como chiquilines traviosos.

*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. La lógica de la ilación sería *muy débil*. Por algo que yo *no comprendo*, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales *sé poco*; y hasta me parece que la *impenetrabilidad* es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos

<sup>8</sup> A partir de una conjunción impropia como “oscura claridad” (Corneille), Riffaterre demuestra que ciertos contrastes semánticos, producidos por elementos en una función distinta de la propia, generan un efecto estilístico (poético) porque rompen con la previsibilidad y la gramática, haciendo que la función referencial deje de actuar. Véase Michael Riffaterre, ob. cit., pp. 84-98.

saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, *fatalmente oscura*: y esa debe de ser una de sus cualidades.

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

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención algunos muy tontos. Y todavía *no sé* si a pesar de ser pueriles tienen alguna relación importante con otros recuerdos; o *qué significados* o qué reflejos se cambian entre ellos.<sup>9</sup>

Reparemos en la incertidumbre de este exordio que tanto descarta el control unívoco y lineal sobre el relato –a partir de aquí se opta por las digresiones aleatorias–, así como la sujeción subalterna respecto de cualquier acontecimiento extraliterario o referencial, al tiempo que problematiza la posibilidad de encasillarlo como autobiografía, al menos en cuanto a su correspondencia *fiel* respecto de lo vivido. Pronto comprobamos que el relato tampoco se sujeta a un orden cronológico estricto ni a un desarrollo consecutivo que tiendan a reponer en forma rigurosa la historia individual o la personalidad del sujeto, de hecho más bien todo lo contrario: se tematiza permanentemente la imposibilidad de dar cuenta de la secuencia y de la exactitud de los hechos a la vez que se exhibe una voluntad ficcional operando sobre los recuerdos. Si, como agudamente señala Nicolás Rosa, el pacto autobiográfico se funda en una *convicción* –y una estrategia para obtenerla– alrededor de la *identidad del autor*,<sup>10</sup> esta convicción es justamente lo que el texto se propone dismantelar privilegiando las marcas dubitativas y ficcionales en desmedro del referente.

Bajtín sostenía que el tiempo biográfico es totalmente realista –todos sus momentos están relacionados con la totalidad de la vida del protagonista– y como tal debe estar incluido en un tiempo histórico y dar cuenta de las relaciones con el mundo ya que, para el teórico ruso, era imposible concebir la biografía fuera de una época.<sup>11</sup> Si en el caso que nos ocupa, el autor se hubiera propuesto consignar su biografía y hacer un retrato costumbrista o de época del Montevideo de su infancia o adolescencia, evidentemente habría elegido un vehículo expresivo que transmitiera –aunque en realidad lo *construyera*– un sentido indubitable, un conocimiento sobre determinado objeto del discurso, y no estaríamos ante una escritura que permanentemente declara *no saber*, donde *los recuerdos se mezclan* o todo el tiempo se

<sup>9</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, ob. cit., p. 138. En adelante, las citas se harán consignando el número de página entre paréntesis en el texto (los destacados son míos).

<sup>10</sup> Nicolás Rosa, *El arte de olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 37-38.

<sup>11</sup> Bajtín caracteriza a la “novela biográfica familiar” tal cual se constituye a partir del siglo XVIII, centrándose en los hechos principales de la vida del protagonista concebida como proceso. Véase Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 207-210.

sospecha de que los hechos debieron *ocurrir en otro orden*.<sup>12</sup> Si la biografía se propone dar cuenta de una *verdad* en tanto concordancia y *reproducción* de cierto referente —el relato de una vida—, o sea que se dispone a *comunicar* y *representar* realidades extratextuales, aquí es claro que el énfasis está puesto en los propios mecanismos discursivos, en la producción de imágenes estéticas, es decir, que se trata de un texto en el que predomina la función estética o *literaria*. Y este predominio hace a la especificidad del texto.

El uso del material autobiográfico en esta obra sólo puede considerarse pertinente considerado como un aporte libre del encasillamiento genérico, como un elemento regulador del juego de la ficción y como una forma de evitar el estereotipo mediante el despliegue de un imaginario propio, esto es, un registro del yo enhebrado y potenciado por los recursos narrativos de la ficción.<sup>13</sup> La narrativa de Felisberto tiene momentos de retrospectión, qué duda cabe, pero es mucho más que eso y, por ese “mucho más” *literario* que prevalece en su narrativa, perdura y llega hasta nosotros sorteando las incomprendiones iniciales. En consecuencia, decir que se trata de un texto “biográfico” es tan simplista y reductor como afirmar que *Por los tiempos de Clemente Colling* es el relato de un uruguayo que termina con la palabra “mate”, aunque en rigor esto último sea más cierto.

No estamos frente a una autobiografía, entonces, a pesar de que se utilicen datos de la experiencia de Felisberto Hernández —como que, efectivamente, el autor tuviera un maestro de armonía y composición que era ciego y se llamara Clemente Colling— puesto que el texto se orienta decididamente hacia la subjetividad del personaje-narrador y hacia los modos de percibir y narrar esa subjetividad, ya lo hemos dicho. Se trata de un discurso que se caracteriza por constantes oscilaciones, por la ambigüedad, la duda, la inseguridad; que recurre todo el tiempo a un lenguaje analógico, figurativo, es decir poético, antes que a la narración fidedigna y cronológica de los sucesos. Como dice Sylvia Molloy refiriéndose a

<sup>12</sup> Rodríguez Monegal, que fue uno de los primeros en calificar la nouvelle en esos términos (como “completamente autobiográfica si uno se atiene a su esencia”), sólo pudo leer aquí el intento —él habla de “pretensión”— de reconquistar un pasado. Véase Emir Rodríguez Monegal, “Nota sobre Felisberto Hernández” (1945), ob. cit.; a su vez, Washington Lockart, aunque desde una consideración más laudatoria, insiste en la perspectiva autobiográfica como algo insoslayable para comprender la obra, en *Felisberto Hernandez, una biografía literaria*, ob. cit.; Horacio Xaubet, por su parte, habla de “relato autobiográfico” y de “concepción esencialmente mimética del arte”, en “Autobiografía y metafiction en *Por los tiempos de Clemente Colling*”, ob. cit., p. 72; y en un texto más reciente, María Inés Spagnuolo la clasifica como autobiografía dentro del *bildungsroman*, y aunque habla del carácter lírico y novelado de los recuerdos, se permite conjeturas como estas: “En la realidad del escritor Felisberto Hernández, seguramente tuvo mucha importancia que Clemente Colling fuese ciego...”, las cuales resultan incompatibles con la especificidad literaria. Véase “El aprendizaje del misterio”, en AA.VV., *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, Buenos Aires, El Arca, 1996, pp. 45-67.

<sup>13</sup> Noé Jitrik, “Autobiografías, memorias, diarios”, ob. cit., p. 80.

*Tierras de la memoria*, extensible a todos sus relatos retrospectivos: se trata de obras “cuya meta principal no es tanto la consciente recomposición de la niñez con propósitos históricos como la fragmentación de esos años que se suponen idílicos”, y a pesar de que también pueden rastrearse allí formas de autorrepresentación en una época y contexto determinado, “su principal interés radica en el hecho de que reflejan, además de una concepción del mundo, una particular concepción de la literatura”.<sup>14</sup>

Según la distancia temporal entre el narrador y su protagonista, y la relación con la historia, estaríamos frente a un narrador en primer grado que cuenta su propia historia, o sea, un narrador homodiegético, en términos de Genette. Pero, como veremos, el narrador no permanece en una posición fija frente al relato retrospectivo, ya que por momentos parece fundirse con su personaje, como aboliendo la distancia temporal, y otras veces la imprecisión y la duda se interponen como una niebla ante sus ojos, generando instancias metadiegticas que introducen preguntas sobre el alcance y la fidelidad del propio relato.<sup>15</sup>

Veamos uno de los tantos casos en que el narrador se interroga a sí mismo ahondando la brecha temporal con la incertidumbre: “¿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?” (174). Más que ofrecer un testimonio aquí el texto se empeña en una pregunta dirigida al fondo de una experiencia de vida, una pregunta que tal vez no pretenda tanto una respuesta conclusiva como el intento de *develar los mecanismos del recuerdo*, como lo ha visto Ángel Rama en este *ciclo de la memoria*.<sup>16</sup> Y, en este relato en particular, esa búsqueda se vincula con la iniciación de un adolescente en el mundo del arte, iniciación que se manifiesta como un pacto con el misterio y la sombra, de ahí también la sugerente ambigüedad que incorpora el tema de la ceguera.

La subjetividad de la ilación expone y exhibe con provocativa fuerza su carácter ficcional justamente por el contraste entre este registro dubitativo y ambiguo y los datos que se materializan con precisión en una geografía montevideana: las calles Suárez y Asencio, el trayecto del tranvía 42, el biógrafo Olivos, el paraje “Las Piedras”, que en aquel entonces apenas sería un conglomerado de casas en torno a la estación del tren. Como si esas marcas espaciales, concretas, que fijan la narración a un trayecto graficable en un plano –detalles de

<sup>14</sup> Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 169-170.

<sup>15</sup> Gérard Genette, atento a la oposición entre mimesis y diégesis, clasifica estos niveles narrativos y las funciones del narrador de acuerdo con su orientación –en este caso hacia sí mismo. Véase *Figuras III*, ob. cit., pp. 273-310.

<sup>16</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, ob. cit., p. 456.

color local tan caros a la descripción realista–, se consignaran para luego anteponerles el devenir onírico y ambiguo, poniendo en evidencia la condición arbitraria que subyace en toda nominación y cuestionando la pretendida garantía referencial.

Por supuesto que cuando hablamos de *ficción* damos por superada aquella falsa dicotomía entre realidad –o verdad– y ficción, puesto que la ficcionalización forma parte de nuestra realidad, a la que construimos para darle sentido a la existencia. Ficcionalidad que, como decía Nietzsche, es inherente a nuestra estructura de pensamiento; ficcionalidad que encontramos en las creencias religiosas, en los sistemas filosóficos y hasta en los teoremas o las explicaciones de las llamadas “ciencias duras”; ficcionalidad que sostiene todas nuestras ideas sobre el mundo, incluida la propia noción de temporalidad y de *mundo*. O sea que, cuando hablamos de ficción, no estamos para nada menoscabando la relación del texto con la realidad, sino justamente lo contrario, porque nuestra humana realidad es tan material como imaginativa y ficcional.<sup>17</sup>

La nostalgia colorea las primeras pinceladas, esos trazos iniciales cuando la manifestación de la memoria aún es inestable, cambiante, en que se mezcla lo importante con lo pueril, junto a la pasividad del narrador que asiste al desfile de imágenes como en un sueño. Y como confirmando su onírica procedencia pronto aparece el desencadenante freudiano: “Hace poco volví a pasar por aquellos lugares”. Las quintas de antaño han sido “fragmentadas”, y esta fragmentación se vincula con “los tiempos modernos”. Todo lo moderno aparece caracterizado desde lo invasivo, el ridículo, la suciedad y el mal gusto –el “mamarracho” o el “remiendo chillón”. Los agentes del cambio son los responsables de haber humillado a las antiguas mansiones, enajenando el paisaje –“rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, *nuevas y ya sucias*, mezquinas, negocios amontonados”– tanto como enajenaron al narrador: “mientras yo iba siendo, de alguna manera, *otra persona*”. La juventud *señorial* de aquellas construcciones ha quedado unida en el recuerdo a la juventud perdida del narrador: “y en la época de la pubertad y cuando aquel estilo de casa era joven” (139).

---

<sup>17</sup> Frank Kermode enseña que las ficciones sirven para descubrir cosas y que cambian conforme a las necesidades de los hombres. El orden y la inteligibilidad requieren de la concordancia entre un principio, un medio y un final de nuestras *ficciones* explicativas, sobre todo en tradiciones culturales como la nuestra que conciben al tiempo histórico en forma rectilínea y no cíclica. Estas *ficciones* pueden observarse actuando hasta en las percepciones más elementales, como en la unidad de medida del tiempo, el segundo: en cada “tic” podemos ver un Génesis elemental y en cada “tac”, un mínimo Apocalipsis –ejemplifica Kermode–, entre una y otra marca se extiende el tiempo medido, *ordenado*, pero, entre cada “tac” y cada nuevo “tic” hay un intervalo que carece de significación y mensura: ahí aflora el caos. Véase Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Al pasar por lugares con pocas modificaciones, “los recuerdos empiezan a bajar lentamente de las telas, que han hecho en los rincones predilectos de la infancia” (141): se manifiestan zonas de la mente como aquellos techos altos donde proliferaban las telarañas y la memoria se carga como una mochila llena de recuerdos vivos, agazapados, prontos a abalanzarse sobre las imágenes del narrador itinerante. Pero no sólo el tiempo se desdobra en un pasado honorable y un presente ominoso; “alguien” viene a escindir la instancia narrativa haciendo “la propaganda del sentimiento de lo nuevo”, burlándose de los viejos afectos y reclamando un lugar y mejor predisposición para las cosas nuevas, como la imagen de un “niño sucio llorando”. El desdoblamiento es el indicio de la contradicción, de la lucha internalizada entre los cambios y un orden conservador, pero también adquiere dimensión metadieética: señala la disyuntiva entre un modelo de estética orgánica, proporcionada y antigua, y una literatura original, insolente, fragmentaria, en la que acaso sus “fealdades” sean su forma más rica de expresión.<sup>18</sup>

Por tratarse de un narrador homodieético es bastante curiosa su pasividad frente a lo evocado, casi podríamos hablar de un agente *catalizador*. Ilustremos mejor esto recordando que en química se denomina “catalizador” a un elemento o sustancia capaz de acelerar o retardar una reacción química pero sin participar directamente en ella, es decir, sin alterarse durante el proceso. Los recuerdos de antes y las reflexiones de ahora vienen y se agolpan, dispersos y fragmentarios, en torno al narrador cuyo rol pareciera ser el de provocar esa precipitación en el lenguaje. Claro que esta *precipitación* no parece ceñirse a un plan prefijado ni a una economía narrativa “depurada de ripios” –como proponía Quiroga en su decálogo–, por el contrario, las digresiones parecieran ser su ley y un oscuro sistema asociativo se constituye en su lógica, mientras forma sus figuras como en la lírica. Veamos el recuerdo de un episodio de la niñez:

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. (142; los destacados son míos)

<sup>18</sup> En “He decidido leer un cuento mío...”, Felisberto se refiere a la estética de sus cuentos “con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje llenos de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión”, en *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 277.

Al igual que el niño, el texto –que otra vez se puebla de ecos autorreferenciales– *junta sus pedazos* sin un objetivo prefijado, sin participar de una lógica utilitaria o especulativa que seleccione u ordene sus elementos y efectos en función de un final. Hay un hilo, sin embargo, que hilvana por contigüidad los espacios y los diferentes episodios; una relación solidaria o familiar entre los recuerdos, como la que nos lleva del episodio del loco –que quiso matar a su madre– a pasar luego a sus tres hermanas “las longevas”, y de ellas hasta su sobrino ciego “El nene” quien, además de ser músico y una especie de doble de Colling, es quien introduce al maestro de armonía en el relato. Luego aparece esa tía lejana, Petrona, revelando una “estética de la vida” doméstica y burlona, que opera en el seno del hogar del narrador: como en una red neuronal, arborescente, el relato se ramifica y circula en distintas direcciones.

Esta ramificación aborrece tanto de un orden lineal y consecutivo como de cualquier organización jerárquica; tal la proliferación de recuerdos de diferente naturaleza como las uniones que se producen entre elementos disímiles, ya sea de personajes y objetos –en que todos son tratados con igual trascendencia–, como cuando la narración pasa de describir a las ancianas a detenerse “en las cosas colocadas al sesgo”, como el alambre blanqueado del gallinero que se asocia a “los cuadritos blancos” del cuello con ballenitas de las longevas, las losas blancas y negras del patio y los almohadones de las camas (143). Esa atención puesta en las cosas *al sesgo*, esa propensión de la mirada hacia los costados y detalles nimios sintetiza el gesto de la búsqueda y tiene consecuencias estéticas.<sup>19</sup> Registro oblicuo que se vincula también con aquella disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento –que señalara José Pedro Díaz y ya mencionáramos en otra oportunidad; oblicuidad que responde a uno de los aspectos fundamentales de esta narrativa en tanto decisión de apartarse de la lógica convencional y del estereotipo, propiciando la captación de lo real más allá de lo que se manifiesta en superficie.<sup>20</sup>

Además de vivir a oscuras eran cegatonas. Una de ellas, la que según la conversación era la que cocinaba, se sentaba en el rincón más oscuro; apenas se le veía la cara, ovalada y pálida, con muchos lunares, *como una papa mal pelada* a la que se le vieran los puntos negros. (144; el destacado es mío)

<sup>19</sup> Xaubet se detiene en “el valor metafórico de la expresión *al sesgo*”, vinculándola con técnicas de *corte y confección*, en que se efectúa el corte al sesgo de la tela para fortalecer y enriquecer el diseño de la prenda / del texto. Véase Horacio Xaubet, ob. cit., p. 77.

<sup>20</sup> Enriqueta Morillas ha señalado especialmente este carácter oblicuo y sus derivaciones en la narración. Véase Enriqueta Morillas, “El sesgo de la memoria”, en AA.VV., *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, ob. cit., pp. 201-202.



El mecanismo asociativo se sirve de las comparaciones: el trato frecuente con las papas se manifiesta en la propia cara de la cocinera, como si se tratara de un rasgo familiar. El humor acecha, en la familia se burlan y remedan a las longevas por el chistido que las tres hacen al respirar; al niño aquello le molesta. Con el tiempo comprendería que buscaba rebelarse “contra la injusticia de insistir demasiado en *lo que más sobresalía, sin ser lo más importante*”; se trata de sobreponerse –nos cuenta– al “ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar”; si lograba derrotar el facilismo y la comodidad que ofrecen el sentido común y los prejuicios, entonces se encontraría con un *misterio* que le haría percibir todo de otra manera (145). Lo que describe el narrador coincide con lo que Barthes ha llamado *la fuerza del texto* de huir de la palabra gregaria, de desbaratar la retórica masiva de las normas y constricciones.<sup>21</sup>

Las convenciones sociales y culturales operan como una barrera tanto respecto del conocimiento verdadero como del desarrollo de un arte que evita los modelos canónicos. Y aquí nuevamente advertimos el magisterio de Vaz Ferreira, quien bregara por un pensamiento libre de prejuicios y por un arte sincero y auténtico. La estética siempre remite a una ética.

El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ellas no sabían que estaba fuera de lo común. (146)

Misterio en el que se interna y goza, pero que nunca se explica ni interpreta, dado que esta narrativa es totalmente ajena a cualquier actitud hermenéutica; no sólo nunca se “resuelven” los misterios sino que, por el contrario, parecen reproducirse hacia el final del texto. Misterio que a esta altura ya hemos visto manifestarse como la percepción de la diferencia, de la singularidad intransferible de la vida humana. Verdaderas aventuras del *ir hacia el otro*, libre de las aprensiones inherentes a las *costumbres* –y otra vez nos encontramos con la propuesta de romper el automatismo perceptivo a que nos condena el hábito– para poder recibir el tributo de una interacción auténtica, el don de una imagen nueva. Como en un ritual de iniciación –y en este aspecto se ajusta bastante a las características del *bildungsroman*–, el niño penetra en el misterio de las mujeres como penetra en la casa ajena, atraído por ese

<sup>21</sup> Roland Barthes, *El placer del texto. Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 136-139.

bullicio de gineceo y sus ocultos objetos que, en la penumbra, comienzan a revelar su amabilidad:

Todas hablaban fuerte y yo empezaba a reconocer *los objetos* de la habitación; *eran tan amables* y parecían tan cordiales como ellas. Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad. Y lo mismo ocurría con ciertos hechos. (147; el destacado es mío)

Por la edad de la madre parálitica sabemos que “las longevas” son tres solteras que no pueden superar en mucho los cincuenta años, y en cuyas siluetas de cintura angosta y “busto amplio” ya ha reparado el niño –tan atento a *las cosas al sesgo* y tan *fuertemente predispuesto* a enamorarse “de cuanta maestra tenía” y de cuanta amiga de la madre iba a su casa. “Pero de las longevas no”, nos advierte, como anticipándose a cualquier suspicacia del lector y, para reforzarlo, recurre a la comparación con la madre, a la nobleza de sentimientos y a la fruición con que estas mujeres “gozaban el rato que pasaban con nosotros” (145). Espacios y recuerdos se hacen uno, así como las regiones del pensamiento cobran categoría ontológica –como agudamente observa Ana Galán–, en tanto proyección de la interioridad en el afuera en una efectiva “poetización del espacio”.<sup>22</sup>

Allí conocerá al sobrino de las longevas, “El nene” –apodo que enseguida se trueca en nombre: *Elnene*–, un joven músico que ha quedado ciego por una rara enfermedad que le ha hinchado los ojos –los médicos le han pronosticado la muerte a los veintidós años pero, desafiando las certezas de la ciencia, pasará los cuarenta–, con quien el narrador entabla una relación de camaradería y complicidad. Además de la pasión por la música, comparte con Elnene el enamoramiento de una prima muy linda (“otro amor secreto”) que lo dobla en edad; a ella Elnene le escribe “un estilo”, especie de poema estereotipado, *kitsch*. La lógica asociativa del relato funciona también generando núcleos o polos que se contraponen –muchas veces bajo manifestaciones paradójicas– como los que ya vimos entre lo antiguo y lo nuevo, u otros que veremos en su momento, porque brindan tensión a la trama.

### **Petrona: una poética intuitiva**

La descripción de Petrona adquiere, por momentos, un espesor narrativo en el que vale la pena detenerse, porque al igual que el personaje de “La cara de Ana” pareciera encarnar una

<sup>22</sup> Véase Ana Silvia Galán, “Una escritura que trama el espacio”, en AA.VV., *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, ob. cit., pp. 105-114.

estética desacralizadora y contestataria.<sup>23</sup> Petrona es aquella “tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona”, *sin cultura intelectual –apenas leía el diario–*, que ejerce la parodia y siempre que puede descarga *con violencia su risa*. Aunque no ha cultivado el sentido estético en el arte, en cambio tiene “desarrollado el sentido estético de la vida”. Se menciona cómo se cargan sus “acumuladores”, y cómo se contiene con sus “frenos” musculares hasta llegar a provocarse verdaderas “explosiones” de risa (de haberlo conocido, Deleuze habría tomado nota de tantos términos *maquínicos*). Además de ser saludable, abnegada y generosa, Petrona es capaz de hacer bromas crueles. Propensa a dar el espectáculo de la parodia irreverente, también “ofrecía un misterio que escondía cierto matiz brutal, persistente, burlón” (152).

En la descripción contrastiva de Petrona también se cifra una *poética del goce*: ofrecer-esconder, exhibir-escamotear, pares contradictorios que brindan una tensión paradójica al texto. Por un lado se elogia su equilibrio, pero se introduce, entre paréntesis, el fantasma de la locura, de lo imprevisible e incontrolable que habita todo misterio: “aunque a veces, bajo las más grandes apariencias de equilibrio encontráramos las locuras más sorprendentes y los misterios más inescrutables” (154). En aquella reacción tan gozosa, “había escondida una extraña forma” –y cada vez más sentimos que esta literatura está hablando de sí misma; como antes en el personaje de Ana, en Petrona parecieran prefigurarse los rasgos de una poética intuitiva–, “cierta frescura que le daba no haber sido interferida por ninguna teoría estética”, y a la que no podríamos comprender “con criterios o sentimientos comunes” ni sólo como el gesto resentido de una “reacción secreta de venganza” propia del *outsider*.

Hay una conciencia clara acerca de la “gran posibilidad de burla” de esa estética, *posibilidad* en tanto la risa es, precisamente, la que anula la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia jerárquica, valorativa. La risa destruye el respeto y el miedo al objeto, lo transforma en algo accesible; lo libera de prejuicios y condicionamientos preparándolo para una investigación libre y sin concesiones. “Todo lo cómico es cercano –enseña Bajtín–, toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede

---

<sup>23</sup> Panesi ha distinguido los rasgos de esta “estética encarnada” en Petrona y que coincidirían con los sustentados por la literatura de Felisberto. Fundamentalmente, ellos son: el antiintelectualismo; la intuición estética –en consonancia con los planteos de Bergson; el elemento risible o paródico; la sinceridad; los gestos corporales y las poses; la literaturización de la memoria como un anti-biografismo; cierta actitud de venganza frente a la cultura canónica y la estética como ética. Véase Jorge Panesi, *ob. cit.*, pp. 80-89.

ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar vuelta, volverlo del revés [...]”.<sup>24</sup> Este es uno de los aspectos que podemos colocar en paralelo con el efecto de lo cómico en la propia estética que sustenta el relato. Pero veamos un pasaje privilegiado, donde la metadiégesis es más evidente todavía porque Petrona pone en práctica uno de los mecanismos básicos del procedimiento narrativo de Felisberto, que consiste en desarrollar un sentido figurado como si fuera literal:

Cuando mi hermana mayor [...] tenía unos nueve años, la retaban porque siempre andaba corriendo y “hecha una chiva”. Petrona le dijo que si corría le saldrían cuernos, *como* a las chivas. Y esa tarde, que llovía e hicieron tortas fritas, Petrona hizo con masa un gran cuerno frito y se lo llevó. Después, mi hermana caminaba despacio, en puntas de pie y se tocaba la frente. (153; el destacado es mío)

En el dicho popular, “chiva” es sinónimo de revoltosa o inquieta, pero Petrona, justamente para provocar un cambio en la conducta de la niña, omite la figuración de ese registro y la sustituye por la referencia al animal, con lo cual altera la connotación y, contando con la imaginación de la destinataria, produce otra cosa: una *ficción*. Es interesante señalar aquí el rol que cumplen el miedo y la mentira como “fundamento pedagógico”. El desplazamiento del sentido figurado al literal –que también es una forma de metonimia– alcanza su concreción en la masa frita: transformada en alimento, la figura cobra consistencia, realidad. Esa *realidad* en la que ahora la niña se palpa la frente, temerosa, y camina en puntas de pie como haciendo equilibrio en el borde mismo del misterio. *Realidad de la ficción* en tanto ha provocado un *efecto* real, un cambio, un resultado a partir de la recepción: se ha introducido algo *nuevo* entre las cosas existentes, al menos en el mundo de la niña.

José Pedro Díaz dice que aquí opera un tiempo que ha perdido su condición lineal, con un narrador que no quiere pisar el mundo verdadero sino el recordado.<sup>25</sup> Yo creo que además de “perder” su linealidad –al menos para quienes detentamos esa concepción por pertenecer a la cultura occidental– estamos ante un tiempo *atemporal*, un tiempo fuera del tiempo, un tiempo donde siempre es presente, donde los bichos de Colling no dejan de caminarle por el cuerpo y la carcajada de Petrona puede brotar en cualquier instante, un tiempo que se manifiesta como una especie de *ucronía* donde ya no importa demasiado qué ha ocurrido antes o después, porque ese orden, causal y progresivo, se ha tornado irrelevante. Además, esta temporalidad se contrapone con la intención de reponer una secuencia cronológica de los

<sup>24</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, ob. cit., p. 468.

<sup>25</sup> José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ob. cit., pp. 107-109.

acontecimientos que, como vimos, es una de las características más consensuadas en la retrospectiva autobiográfica.

Si pensamos en la verticalidad de los paradigmas y la horizontalidad sintagmática en referencia a la urdimbre y la trama del telar como figuraciones de los componentes del *tejido* textual, debiéramos tener en cuenta otro elemento que en la construcción de esta analogía suele pasarse por alto: *el peine*. El peine es el responsable de asentar y brindar tensión a la trama. Esta *función de tensar* del peine puede pensarse en relación a ciertos núcleos o fuerzas opuestas que le proporcionan al relato su tersura. Algunos de estos polos o elementos contrapuestos pueden resumirse así: las mansiones señoriales y las advenedizas construcciones modernas –confrontación edilicia que trasunta, además de lineamientos estéticos, un conflicto de clases–; la infancia y la vejez; las oposiciones estéticas entre la parodia fresca de Petrona y el “estilo” estereotipado de Elnene, o los versos rebuscados que la anciana paralítica le dedica a un político (147); la limpieza (de Petrona) y la mugre (de Colling); el arte auténtico y la imitación; el “no saber” versus el “no ver”; la religión de la ceguera y la pecaminosa orgía de la visión; lo *concreto* contra las *sombras*. Pero estos núcleos, como veremos oportunamente, no constituyen estructuras rígidas ni desembocan en dialéctica alguna, sino que poseen cierta movilidad, cierto grado de relativización, como si se nos dijera: también lo concreto tiene su sombra; y la sombra, su luz. Veamos otro ejemplo.

Luego de caracterizar la estética vitalista e intuitiva de Petrona, su frescura explosiva y franca, así como su agudeza para percibir las extravagancias ajenas, las posturas o los gestos por los que descubre las actitudes de las personas –lo cual le proporciona “su gran posibilidad de burla”–, a continuación el relato les contrapone una extensa reflexión acerca de las máscaras rituales que rodean la recepción del arte cuando este es concebido como algo solemne y acartonado, que se traduce en poses estudiadas –como *poner cara de concentración* o éxtasis, en fin, gestos falsos y presuntuosos que podemos observar a nuestro alrededor en cualquier concierto o galería–; posturas cuya elaboración puede no ser consciente y provenir de costumbres o hábitos afincados a lo largo del tiempo. Frescura y dinamismo, por un lado y, por otro, las poses solemnes, como rictus artificiosos y estáticos.

No se podía pensar que quisieran especular con sus poses, que tuvieran la intención de llamar la atención en alguna forma. Pero es posible que en la adolescencia, cuando hubieran sentido por primera vez que el arte era sublime y que el momento de sentirlo era solemne, se hubieran soñado a sí mismos con una actitud que correspondiera a ese sueño adolescente; y esa actitud se les hubiera quedado dormida u olvidada. [...] Por eso las poses quedarían en lo de afuera de esas personas –y ellos no tendrían espejo ni conciencia para verlas–. Esos movimientos o posturas habrían nacido y vivido en esas

almas como otros movimientos nacieron y vivieron en los hombres primitivos; y cruzarían todas sus vidas como séquitos de costumbres de fidelidad estática. (155-6)

Idéntica actitud sobre las poses encontramos en un pasaje en *Tierras de la memoria* cuando, en el escenario, la obesa recitadora pone cara de trascendencia abriendo la boca “y las hornallas de la nariz”, entornando los ojos “sobre una mirada lejana” al punto que parece oscilar “entre el infinito y el estornudo” –dos veces se repite esta singular caracterización.<sup>26</sup>

“Infinito” y “estornudo”: detengámonos en esta absurda convergencia de términos antitéticos que, sin embargo, nos proporciona una imagen muy nítida del gesto de la recitadora, como si la estuviéramos viendo: con la cara fruncida, entornando los ojos como para mirar en lejanía. Esta unión metafórica impone lo poético por sobre lo descriptivo.<sup>27</sup> Veamos: “infinito” es un adjetivo abstracto que denota cualidad de inconmensurable, ligado a la matemática y la geometría –en el cálculo integral y diferencial o la Teoría de los Conjuntos–; “infinito” posee además, como concepto, una larga tradición especulativa desde los presocráticos –con los átomos de Demócrito, el *ser* de Parménides y las paradojas de Zenón de Elea– atraviesa la filosofía contemporánea desde los racionalistas hasta el infinito positivo y absoluto de Hegel, para llegar a nuestros días con el potencial renovado del “ser al infinito” de Levinas. Fiel a sí misma, la idea de infinito pareciera no tener límites: connota esencias eternas, metempsicosis, deidades y almas imperecederas; ecos esotéricos, religiosos, atávicos.<sup>28</sup>

Por otro lado –aunque puesto junto, *al lado*–, tenemos la antítesis paradigmática de la especulación: nada más breve, insignificante e incontrolable que un “estornudo”, esa reacción de barrido del organismo provocada por una contracción brusca e involuntaria del diafragma. La unión metafórica de dos significados incompatibles –de lo que “no tiene fin” con el espasmódico y pedestre “estornudo”– a la vez que ridiculiza a la recitadora produce una figura que denuncia por vía analógica y de manera irrevocable la afectación de la gestualidad en sí, como recurso vacuo. Si entendemos por *verosímil* esa construcción de un sentido que se apoya en la semejanza, aunque de segundo grado –el verosímil siempre es un *como si*–, para lo cual se establecen redes de correspondencia y constatación, resulta claro, una vez más, que

<sup>26</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., pp. 28 y 31.

<sup>27</sup> Nora Catelli dice que “la poesía, en virtud de la centralidad de la imagen, *es*; la prosa, que no necesita de la imagen, *describe*” (es claro que no se refiere a la prosa poética), ob. cit., p. 233.

<sup>28</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Edhasa, 1979, pp. 223-230.

estamos ante una práctica escrituraria cuya pertinencia es de otro orden, es decir, estamos ante un producto cuya especificidad escapa a los mecanismos de verificación.<sup>29</sup>

Pero, a la vez, esa unión metafórica de dos términos tan incompatibles hace algo que se relaciona con la verdad aunque por un camino distinto –y más directo– del de la lógica racional; aquí se suspende el encadenamiento lógico. Esa unión de “infinito-estornudo” hace presente, pone en acto el gesto y su intelección; nos proporciona una imagen precisa y nos ubica en el corazón del concepto –en este ejemplo acerca de una pose– a la manera de un salto epistemológico, como sólo puede hacerlo el lenguaje poético.<sup>30</sup>

### Una armonía *otra*

Dale sentido a tu decir, dale sombra.  
Paul Celan

Sistematizar o fijar los conceptos en torno a un perfil, a un eje ordenador, a una interpretación –por más apegada al texto que esta sea– es la actitud más frecuente de toda tarea de análisis. En algún grado, ello puede haber sucedido en nuestro tratamiento del personaje de Petrona, puesto que si bien es cierto que hemos intentado fundamentar esta prefiguración de una estética a partir de la propia letra del relato, también lo es que siempre se hace un recorte, una selección, que no es inocente –elegimos ciertas frases o palabras, descartamos otras– sino que se encuentra orientada en función de lo que percibimos y queremos demostrar.

¿Por qué decimos esto que puede parecer obvio? Pues, porque la figura de Colling posee tal magnetismo que esta tentación será mayor aún y quisiéramos iniciar su estudio conjurando estos fantasmas. Y es que en algunos aspectos el maestro ciego condensa ciertas características de un arte mimético, opuesto al de la estética felisbertiana que encarnaba Petrona. Colling es un falsificador que improvisa *como si* fuera un clásico y esa imitación genera una expectativa nunca cumplida: al principio la habilidosa improvisación seduce por su “fuerte gusto a Beethoven”, pero después se percibe “el fastidio de la adulteración”. El

<sup>29</sup> Julia Kristeva, “La productividad llamada texto”, en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

<sup>30</sup> Respecto de esta actividad epistemológica del lenguaje poético, al analizar la dimensión retórica en Proust, Paul de Man no duda en afirmar que “la escritura poética es el modo más avanzado y refinado de deconstrucción; (que) puede diferir de la escritura crítica o discursiva en cuanto a la economía de su articulación, pero no en cuanto a su especie”. Véase Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990. Jean Cohen va más lejos aún, al afirmar que si la función de la poesía fuera sólo una cuestión económica, el privilegio sería escaso, y propone “la transformación cualitativa del significado” como “el fin de la poesía –y de toda la literatura”. Véase Jean Cohen, “Teoría de la figura”, *ob. cit.*, p. 41.

alumno no le encuentra objeto a esa imitación hecha con *residuos de Beethoven*, ya que para eso prefiere que se ejecute al auténtico: si se dispone del original no tiene sentido la copia. Pero para Colling el mérito estaba justamente en ese parecido ya que, según él, *se ponía en el espíritu de Beethoven*: ese parecido denotaba conocimiento y destreza, y haría pensar a la gente: “Si un hombre puede imitar así la obra de los demás ¡cómo será la suya! Para mí, la suya era triste –dice el narrador–, como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño” (191). Detengámonos en la dinámica –valga el oxímoron– que se introduce en la figura a la que recurre el narrador para dar cuenta del cambio en la recepción del niño:

Ahora Colling era *como* una estación de la que salían y a la que llegaban ciertos vehículos, más o menos siempre los mismos –aunque de pronto él los reformara y yo tardara un momento en darme cuenta de que eran los mismos–. Al principio *me parecía* que los vehículos fueran siempre distintos y de novedades sorprendentes. Y esto ocurría hasta cierto tiempo. Pero después las transformaciones o los cambios iban perdiendo iniciativa; y por más recorridos distintos que hicieran, ya empezaban a ser demasiado los mismos y se reconocía enseguida la *empresa*. De pronto empecé a descubrir que Colling se me presentaba, más *como gerente* o *administrador* de compañía de vehículos, que *como creador* de la empresa. (190; el destacado es mío)

La comparación que deviene metáfora –en tanto desaparecen los nexos comparativos y luego se habla directamente de los vehículos en alusión a las piezas ejecutadas– a su vez cambia de enfoque de acuerdo con el cambio producido en la percepción del niño, que primero es gratamente sorprendido por la diversidad y lo novedoso, para después empezar a reconocer la repetición bajo el disfraz. Pero entonces Colling ya ha dejado de ser la “estación” del comienzo del párrafo para pasar a convertirse en un funcionario, alguien que *administra* el patrimonio de otros. Se ha producido un desplazamiento en los paradigmas de la figuración paralelamente al cambio de valoración del narrador.

Colling es, en cierto sentido, el antagonista de nuestro narrador cuya memoria está llena de baches justamente porque *en esos baches* reside su registro original; en cambio el maestro de armonía es un virtuoso de la ejecución y la memoria pero no produce nada nuevo: “Él tenía mucha memoria. Pero yo empecé a hacer poco caso de eso: eso era como una mala costumbre de él. Cuando viniera gente a oírlo, yo mostraría la memoria de él como si mostrara un mono viejo, cansado de hacer la misma prueba” (190). Además, Colling está sumergido en la sombra de su ceguera en tanto el niño manifiesta su “lujuria de ver” (165).

Es así y funciona como lectura; pero si nos quedáramos sólo con este aspecto estaríamos cometiendo un error por omisión –de otras facetas–; error que el narrador advierte y sorteja ante la primera desilusión que le provoca su maestro cuando lo evalúa con una frase



remanida y vulgar. Deducir de aquello –piensa el niño– que todo lo demás también es vulgar, es una generalización peligrosa que podría conducirlo a “errores crueles”, y esos posibles errores le preocupan. Este narrador permanentemente reconoce sus falencias, sus debilidades e inseguridades, es más, *produce* a partir de ellas, pero a la vez ostenta una orgullosa aversión al prejuicio y al sentido común en tanto conductas gregarias; es bellísimo cuando, sobre cierta arbitrariedad, afirma que “no coincidía con mi estilo de equivocarme” (160-161).

Tomemos, pues, el ejemplo del alumno y volvamos al maestro, al *otro* Colling, el que en algún momento es capaz de modificar posiciones y admitir lo nuevo, como cuando después de una noche de improvisar en “extrañas combinaciones” le reconoce a su discípulo: “¿Sabe una cosa? Que tienen razón Stravinski, Prokofieff, Ud. y todos los locos como Ud.” (196). O aquél que hace reír “hasta las lágrimas” a los niños: “En medio de un melancólico nocturno de Chopin, cuando de pronto cantaba: «y mi bemol también», no era posible no entregar el alma a una manera tan ingenua de la alegría” (193- 194).

El narrador –que acusa tener doce o trece años en aquellos tiempos– comienza evocando cuando escuchó por primera vez un concierto de Colling en el Instituto Verdi; su entusiasmo, emoción y expectativas –llegó mucho antes de que abrieran la sala– quedan pautadas en una página intensa donde aparece en carne viva la relación vital del excluido con el arte y donde la repetición de la conjunción *cuando* –once en un mismo párrafo– otorga una cadencia de *in crescendo* cuya apoteosis podría resumirse en ese final en el que se incorporan los *porque* hasta unirse ambos términos en un *porque cuando*:

[...] *cuando* uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno; *cuando* uno sueña llamar la atención de los demás algún día y siente cierta tristeza y rencor porque ahora no la llama; *cuando* se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y le insensibiliza el pelo; y que jamás lo confesaría a nadie *porque* se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; *porque* tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; *porque cuando* no se sabe de lo que es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo. (158)

Ésa es la expectativa del niño que encuentra en el maestro la figura del artista que sueña ser algún día –jurándose aprender aquella balada de Chopin–, quien lo deslumbra con su ciencia y su inmensa sabiduría de músico (161). Colling es el que todos aplauden y admiran, el que pide al público “cuatro notas en forma de prueba para hacer una improvisación” (159), el que se le revela como un *modelo* a imitar. Como apartado –y sólo para señalar la persistencia de un motivo–, nos permitimos señalar aquí que ya en un fragmento de *Fulano de tal* se hablaba

de un celebrado pianista al que llaman “el Mago de la Memoria” porque improvisa en los estilos de Bach o Beethoven “con sólo tres notas que le den”.<sup>31</sup>

Detengámonos por un momento nuevamente en la repetición, recurso frecuente en Felisberto y que ya trabajáramos en el análisis de “El vapor”. En aquella oportunidad hablamos de una “inflación iterativa” que extrañaba la coherencia del discurso generando una dispersión temática; ahora quisiéramos incorporarle un aspecto más positivo, en tanto mecanismo que *significa* dentro del relato, a partir de la diferencia entre repetición y semejanza. Aunque suele percibirse a la repetición como estancamiento, en realidad, en tanto recurso poético es una actividad de un dinamismo absolutamente contrario al hábito, puesto que el hábito es la semejanza que borra la experiencia y el objeto, mientras que la repetición es el acto que reafirma lo que repite, que lo singulariza a fuerza de metérnoslo por los ojos, a fuerza de una prepotencia que nos obliga a reparar en él.

Si el intercambio de la sinonimia obedeciera al criterio de la generalidad, según Deleuze, la repetición machacona de un elemento insustituible produciría una singularidad del orden de la transgresión –en la medida en que se opone a la generalidad, léase *a la ley*. Teniendo en cuenta que la palabra sólo existe en la frase, ya que es la interacción con los demás elementos la que le otorga sentido, cada vez que se reitera –tomemos como ejemplo el “cuando” de la cita anterior– lo hace en un lugar distinto y en distintas circunstancias del fluir del discurso, a la manera en que un peñasco se repite en el cauce de un río, generando diferentes efectos también por su propio principio acumulativo (no provoca lo mismo la segunda vez que la décima); por lo tanto, nunca *es lo mismo* aunque se trate del mismo significante.<sup>32</sup>

Volviendo al texto, nuevamente asistimos a la inverosímil nitidez de una minuciosa y aguda descripción de los estados interiores del niño que alguna vez fuera, pero cuando el narrador intenta evocar el primer encuentro con el maestro comprueba que todo es distinto, que por más que se esfuerce no logra aclarar las imágenes vagas del recuerdo; “trataba de imaginármelo” [...] “intentaba inventarme un lugar de la sala donde hubiera sido posible que hubiera estado sentado, para ver si se producía alguna simpatía entre lo que imaginaba ahora y lo que fue realmente”; “Deduzco que...”; “Ni recuerdo que...”: como vemos una vez más,

<sup>31</sup> Este tema encuentra su continuidad en el personaje-narrador de *Tierras de la memoria*, donde se vuelve a mencionar a Colling: “Al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación [...] 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. (Lo imitaba como un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o lee el diario)”, en ob. cit., p. 28.

<sup>32</sup> Véase Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 49-105.

este relato no brota de una fuente “biográfica”, precisamente. Los recuerdos son selectivos y la *claridad* está puesta en lo que realmente importa, es decir, *en la sombra*.

[...] había iluminado el paisaje de Colling de tal manera que hasta aprovechaba sus defectos para ponerlos en la penumbra –y valorarlos como objetos de una penumbra sugestiva–, que al ir a reunirse, secretamente, con un conjunto todavía ignorado, llevaban matices que significaban misteriosamente la totalidad presentida. (171)

Colling provoca la fascinación en el niño por su singularidad, por toda la extrañeza de su anacoretismo dedicado al arte, porque vive, a su manera, con orgullo y al margen de las convenciones y conveniencias sociales: no tiene ningún empacho en mandar de paseo a “la comisión de personas de la alta sociedad” –que además eran sus benefactores– cuando pretenden que deje de tomar ajeno (176). El alumno presiente la identificación con el maestro, la amistad, el “extraño intercambio con un personaje excepcional” (162), tan diferente al resto de las personas que conoce, sobre todo por su conformación contradictoria, que reúne el conocimiento virtuoso y la riqueza de su ciencia musical con las carencias más absolutas: no sólo es ciego sino que además es tuerto, no tiene familia –la que tuvo quedó en Europa– ni posesión material alguna, como no sea un montón de trastos viejos; habita en tugurios de mala muerte, entre los bichos, acosado por la indigencia y la mugre; pero con “su cigarrillo, la tos, las manos, las uñas, las manchas marrones debajo de la nariz” es un ser libre que sobrevuela la miseria con su *misterio*, con su realidad *otra*. Por eso, aunque a veces lo desilusionen algunas actitudes del maestro –como cuando desprecia a su propia madre– siempre está dispuesto a justificarlo, rehusándose a juzgarlo con parámetros ajenos (170).

A decir verdad, el descuido de Colling no me llamaba la atención –ni me llamaban ciertos conceptos hechos– como a los demás. [...] Era sí, una cosa rara; pero específicamente de él, que tenía que ver con su historia y en la que nosotros no debíamos intervenir en forma demasiado rigurosa o dedicando los mismos conceptos que le dedicaríamos a otras personas. Mi impresión de todo eso no era muy precisa y me fastidiaba la insistencia de los demás con respecto a eso. Tal vez, porque estaba mal predispuesto a la crítica que hacían en casa: tomaban demasiado en cuenta algunas cosas, porque no sentían tanto como yo, otras. Y también yo reaccionaba contra ciertas verdades, porque esas verdades habían sido, en un principio, expuestas exageradamente. (168)

Por Colling el niño descubre que *ciertas verdades* pueden mentir más peligrosamente que las “despampanantes mentiras” del francés; las categorías pierden su significación estricta y derrapan en su contrario. Y es que el maestro le enseña también por contrastes y paradojas: el mundo de la ceguera lo introduce en el arte de la visión.

Hay una escena mágica en la que el niño observa en silencio conversar a los ciegos –Colling y Elnene– sobre composición, sensaciones sonoras, el arte y la ciencia. La conversación “parecía más secreta” –para el observador que ve cómo ellos para escucharse se ponen de costado, “como si miraran con las orejas”– porque *iban a lugares* desconocidos. A medida que cae la tarde y se acentúa la penumbra, el narrador percibe aquella comunión de las “manchas movibles”, sombras junto a la sombra del piano con la metáfora de un *gran baúl* del que seguían sacando *juguets abstractos*: “–su falta de vista y su entendimiento mutuo me sugerían algo así como una religión–, y pensaba que tal vez, en lo más hondo de lo humano, la vista era superflua. Pero enseguida me horrorizaba este pensamiento, y recordaba el encantamiento que ellos tenían como sombras” (164).

El *voyeur* valora su visión como un “inmenso encanto de ver”, justamente porque puede *ver* las sombras y compararse con la tragedia de *ser* la sombra. Él puede asistir al “ambiente misterioso que hacían ellos –los ciegos–; y los reflejos (que) tenían un sortilegio y un sentido de la vida que después nos harían pensar que todo aquello parecía mentira, una mentira soñada de verdad” (165). Es interesante destacar cómo se unen en la percepción del niño el carácter ilusorio (propio de toda religión) con la *verdad* religiosa, en tanto expresión de la miseria “real” y de una comunidad que, al menos idealmente, realiza la abolición de las asimetrías.

Nuevamente el contrapunto: a la *religión de los ciegos* responde el culto pagano y desenfrenado de la visión. No sólo contrastan vista y ceguera; a la terminología propia de un imaginario religioso, casto, introspectivo, que se utiliza para describir la comunión de Colling con Elnene, se le opone una desbordante y apasionada secuencia de sustantivos y adjetivos vinculados al exceso, lo pecaminoso y sacrilego, para referirse a la voracidad visual del niño, voracidad por la imagen y por el arte:

Pensaba en toda una *orgía* y una *lujuria* de ver; la reacción me llevaba primero a la *grosería* de la cantidad y después al refinamiento *perverso* de la calidad; desde las visiones próximas o lejanas cegadoras de luz, en paisajes con arenas, con mares, con luchas de fieras, de hombres, hasta el artificio del cine [...] y después todo *el arte que entra por los ojos*; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el sólo hecho de verse. (165-166; el destacado es mío)

El maestro ciego, depositario de lo invisible, suscita la “lujuria de ver” en el discípulo: la articulación que subyace es la *paradoja* y resulta perfectamente coherente que esta figura de la contradicción lógica –cara al pensamiento oriental– encarne en la rebeldía normativa del

personaje.<sup>33</sup> Como dice Edmond Jabès, “es lo que no se ve lo que nos permite ver”, así como “lo que es dicho lo es siempre en función de lo que jamás será expresado”, de lo inefable; siempre vamos hacia lo que no somos como la escritura hacia el espacio en blanco, *lo creado siempre queda atrás*. Recuperemos ahora aquel “no sé” del comienzo, aquella declarada determinación de escribir sobre lo que no se sabe, verdadero motor del relato, y no nos resultará difícil relacionar ese *no saber* con el *no ver* del maestro. La analogía nos devuelve a la escritura y la clave es, nuevamente, la *carencia*. El ojo apenas puede ver lo que emerge, pero el misterio reside en la sombra, así como una escritura radical, rebelde y sin concesiones siempre habrá de dirigirse hacia lo no dicho, hacia lo indecible, hacia todo aquello que no se ha dejado encerrar en la palabra, hacia esa ausencia constitutiva del lenguaje.<sup>34</sup>

Para el futuro artista que hay en el niño, Colling significa el descubrimiento de ese paradójico misterio, la apología de la sombra como la contracara de las rutilantes “verdades” diurnas de una sociedad monogámica y patriarcal, una valoración *otra*, un nuevo sentido de la vida. Sentido que también impregna el registro literario de la memoria con sus oscilaciones y sus incertidumbres, con sus zonas oscuras, como las de Colling; puesto que no sólo no estamos ante ningún tipo de biografía, sino que se trata de una ficción que con frecuencia se burla –y de ahí también la pertinencia de Petrona– de los mecanismos legitimadores y pretenciosos por los que se pretende consignar acontecimientos en forma absoluta y definitiva. Resulta risueño corroborar cómo en un momento se expresa: “Pero volvamos a los *hechos concretos*, los que se han tomado entre sí como testigos y se han asociado para certificar su legitimidad” (174), y sólo poco más de una página después asistimos al carácter evanescente de lo “concreto”: “Lo más concreto en que los ojos se apoyaban durante la charla era en los ángulos de la sombra que se movían hasta la mitad del pequeño zaguán” (176).

### **Colling: el arte y la sombra**

La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra, la oposición a Descartes, que continuaba siendo un hombre del Renacimiento, desde el doble punto de vista de una física de la luz y de una lógica de la idea. Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro.

Gilles Deleuze

<sup>33</sup> Perteneciente a los metalogismos, estas figuras del pensamiento modifican el valor lógico de la frase y por lo tanto escapan a las restricciones lingüísticas. Véase Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, ob. cit., pp. 350-351.

<sup>34</sup> Edmond Jabès, *El libro de los márgenes I*, Madrid, Arena Libros, 2004.

Teniendo en cuenta no sólo los conceptos contrastivos sino la forma que por momentos tiene el relato de oponer ciertos pasajes –como el del *adentro* y el *afuera*–, podríamos hablar de una *técnica del claroscuro*, técnica que entendemos operando en función de acentuar las diferencias y para destacar el aspecto sombrío que rodea al maestro ciego, pero también con el objetivo de insistir en la interdependencia de los contrarios –además de revertir la valoración negativa que tienen palabras como *sombra* u *oscuro*. Veamos otro pasaje, cuando el alumno va a buscar al maestro porque ese día no tiene lazarillo, y la narración acompaña el distraído y jubiloso trayecto del niño por la ciudad soleada.

El sol quebraba todas las cosas y hasta parecía que también era él el que quebraba los ruidos del día. La mañana era milagrosa. La atención flotaba sobre todas las cosas y sin embargo había que pensar en mantener el apresuramiento de los pasos. Pero uno se distraía hasta con el polvo que se levantaba entre las patas de los caballos y los rayos de las ruedas de un carro pesado. Había que renovar a cada momento el apresuramiento de los pasos. Y entonces, al mucho rato, cuando uno lograba acomodarse en la nueva inercia, podía seguir ligero y de un tirón hasta lo de Colling. Por él había sabido que el nuevo conventillo quedaba en Gaboto, cerca del mar; era la primera vez que iba. (178)

Soslayando ese simpático convencimiento que tienen desde siempre los montevideanos de vivir frente al mar, veamos ahora la descripción del *adentro* –sucio, maloliente, oscuro– de la pieza del ciego, sólo unos renglones más abajo, luego de que el narrador ha sorteado la grosera recepción de una mujer que se encuentra lavando ropa en el patio de la pensión. Si fuéramos proclives a los arquetipos, haríamos la analogía con el can Cerbero, franqueándole el paso en el descenso *ad inferos*.

[...] se me vino encima el formidable vaho de Colling. Sin embargo entré. Pero no me animé a cerrar la puerta del todo. A dos pasos estaban los pies de la cama; la cabecera daba contra la pared. A medida que me iba acostumbrando a la oscuridad y mientras esperaba que se despertara Colling, iba descubriendo los objetos. [...] El cuarto era chico y estaba lleno de cachivaches: pedazos de un aparador, sillas sin esterilla y con alguna pata de menos; y otros muebles deshechos. En el rincón de la izquierda un roperito de madera blanca que estaba negro; y que también parecía tuerto porque tenía un pedazo de espejo de un solo lado. Y tal vez cuando pensé que Colling no podría mirarse en él, fue cuando se despertó. (179-180)

La comparación del roperito –en analogía con su dueño–, líneas abajo, deviene en personificación o *prosopopeya* –resulta difícil concebir que alguien lo perciba con el sobrecogimiento de una animación *fantástica*–, ya que se empieza a hablar directamente del “roperito tuerto”, y poco después, leemos: “Y recién en ese momento fue cuando yo miré la frazada y vi en ella moverse unos bichos que no sé si eran pulgas o chinches. Después levanté

la vista y me encontré con el ojo vivo del roperito tuerto. Yo no había hecho ningún gesto; pero pensé en los chillidos que hubieran dado mi madre y mis hermanas si hubieran visto aquello” (181).

“El ojo vivo” es la devolución de su propia imagen, la recuperación de su identidad frente a ese caos pestilente, de allí la asociación inmediata con el entorno familiar como el niño que llama a la madre porque le han pegado. Pero entonces sobreviene la confrontación de códigos; el joven supera al niño y se diferencia y toma distancia del punto de vista de la familia, contraponiendo mentalmente su propia actitud con la que asumirían la madre y las hermanas. Además de ser puesto en escena, el contraste aparece referido en el relato, cuando van caminando por la calle y Colling le cuenta una anécdota de Europa:

Colling me describía la sala de París donde había tenido lugar aquel curioso encuentro. Yo iba pensando en *el tugurio* de donde acabábamos de salir, en *el contraste con la sala de París* y de pronto recordé los bichos y me di cuenta que al darle el brazo podían correrse para mí. Aunque esa idea me sobrecogía traté de no hacer caso; porque la mañana era muy linda y porque me parecía una mezquindad y una traición preocuparme de eso [...]. (181-182; destacados míos)

En contraposición con la claridad con que ha sido reproducida la anécdota en el texto, el discípulo percibe fragmentado el relato de Colling; por estar atento a los posibles tropiezos del maestro. Estos tropezones –de los que se ha quejado Colling a su lazarillo por no avisarle cuándo termina o empieza la vereda– son interiorizados por el narrador y adquieren un valor simbólico: “era mi atención la de los tropezones; y que tropezaba en pensamientos incómodos, en ciertos impedimentos o angustias que yo había tenido siempre para no poder ser feliz” (183). Reparemos en el desplazamiento que se ha producido desde la narración de impronta referencial –el camino por la calle, conduciendo al ciego– hacia la representación figurativa de estados de conciencia que aparecen homologados, puestos en un mismo nivel que los objetos materiales. Al contraste lógico entre ambientes, códigos o actitudes, se le opone esta disolución del límite entre el ser y el entorno: se tropieza tanto con el cordón de una vereda como con un pensamiento. Después el narrador siente que se ha *atrasado en su relato* y que “corría detrás de sus palabras” dando traspies y tratando de alcanzarlo. El interior del narrador se comunica con el afuera –del relato–, al igual que los significados *tropiezan* con los significantes, como si buscara que el lector repare todo el tiempo en la materialidad del lenguaje, en que *todo* es lenguaje. Se trata del gesto opuesto al de la transparencia referencial: se trata de un lenguaje que busca ser percibido como lenguaje.

Esta indiscriminación entre los diferentes niveles de la lengua nos coloca otra vez frente al comportamiento propio del zeugma, en tanto figura que coordina elementos de diferentes semas, vinculándose, frecuentemente, con la personificación de objetos o cosificación de los atributos humanos, además de la autonomía que cobran algunos procesos mentales: “Solamente cuando la conversación de él aflojaba o tenía poco interés, aprovechaban a entrar en mi atención los pensamientos de las angustias; ellos cubrían esos otros instantes y exigían que se les atendiera” (184).

Aquel tema de la comunión sagrada en torno a los ciegos pareciera retomarse en la recepción de Colling, cuando la familia del narrador lo lleva a vivir con ellos y el discípulo, en un acto de caridad, le lava los pies a su maestro como si se tratara de una bíblica y purificadora ablución de bienvenida. Pero antes de que el misticismo sature la piadosa escena, la irrupción humorística sobre las uñas de Colling introduce el contraste, el corte, el cambio de sentido. Pero la culpa no recae en el *Yo* narrador –como si el recurso de la fragmentación lo excusara de la responsabilidad de los pensamientos– sino que será *su cabeza*, actuando en forma autónoma, la que produzca la asociación cómica, irreverente. Y aquí “la cabeza” no cumple el rol de la sinécdoque, sino que la separación de la totalidad del cuerpo parece seguir el camino inverso; el de liberar al resto de ese elemento sacrílego y profano como diciendo, de una manera no exenta de ironía, que nuestra cabeza –sinónimo de secular y cartesiana racionalidad– no es la totalidad del ser.<sup>35</sup>

Quando aceptó poner los pies en el agua, traje una gran palangana y empecé a sacarle los zapatos. Tenía puestos dos pares de medias. El primero se lo había dejado, porque si se lo hubiera sacado, le hubiera hecho doler mucho las lastimaduras y barritos que tenía en las piernas. Yo se las fui sacando muy despacio y mojándole los pies con agua tibia. Todavía recuerdo la luz de la portátil que daba sobre todo aquello. La situación era tan extraña, que *mi cabeza*, para animarme, *me pensaba* cosas como en broma. Cuando me encontré que las uñas al alargarse se habían hecho una garra doblada hacia abajo, *la cabeza se me puso a pensar* esto: tenía razón Darwin, el hombre desciende del mono. (192; el destacado es mío)

La desprotección y el abandono de Colling también le han enseñado cosas al joven, sobre todo respecto del valor que se adquiere cuando se aprende de la diferencia y del cuidado del *otro*. En ese cuidado ha habido maduración, por supuesto –de hecho el relato empieza con un

<sup>35</sup> Respecto de la sinécdoque, Fontanier la caracteriza como la “designación de un objeto con el nombre de otro que forma con el primero un conjunto o un todo”, y para Lausberg, el desplazamiento denominativo se realiza entre el género y la especie, la parte y el todo, el singular y el plural, el objeto y su materia. Como puede observarse, la fragmentación y el *uso de la parte* aquí no se relacionan con ninguna de estas formas de desplazamiento. Véanse Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, t. II, ob. cit., pp. 76-79, y Mortara Garavelli, ob. cit., pp. 172-180.



niño y concluye con un adolescente; al principio se tiene nostalgia por cierto clasicismo señorial de antaño y hacia el final hay una identificación con Stravinsky y *lo nuevo*–, pero sobre todo ha significado el contacto con el mundo del arte, un periplo de iniciación en una esfera con valores distintos a los que rigen en un hogar de clase media.<sup>36</sup> De alguna manera Colling lo confronta con esa libertad de la bohemia y también con todos los sacrificios y riesgos que implica esa “miseria en cuatro tomos” por ser consecuente con las propias creencias y convicciones, en suma, despliega, ante la admiración del joven, una formidable paradoja no exenta de ética: la riqueza del arte en medio de las carencias más crueles.

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

A su vez, como si se desplazara desde la actividad musical a la escritura, también en el descubrimiento de la sombra y el misterio, en la infracción de los límites y las convenciones sociales, en el desplazamiento del sentido, en la desacralización de la risa, en la percepción de la familiaridad de las cosas que nos rodean que en muchos casos deviene animación del objeto o *prosopopeya*, en esa dulce forma del saber que implica el *no sé*, en el dinamismo que se imprime a la figura, es decir, en todos esos rasgos que la conforman como manifestación nueva y original a contrapelo de las estéticas vigentes, podemos ver también la huella de Colling, la huella de otredad y de apertura que el maestro ha impreso en el cachorro de artista. Y no nos referimos al Colling extratextual, sino al personaje y a la impregnación que esas características del personaje han producido en la propia configuración del relato.

De ahí que hacia el final, cuando ya nos hemos enterado de que Clemente Colling ha muerto a los cincuenta años en el Hospital Pasteur, el relato se deslice desde la figura del maestro ciego hacia un registro metadieético, del texto al metatexto. O, si se prefiere, *el metatexto se identifica con el texto* de la memoria –con ese *misterio (que) ha vivido y ha crecido en los recuerdos* (198)–, utilizando los mismos recursos pobres y fragmentarios, casi tristes, para describir el propio proceso de escritura, el propio procedimiento narrativo lleno

<sup>36</sup> En algunos pueblos primitivos los rituales de iniciación se producen durante el pasaje a la pubertad e implican un rompimiento con el modo de vida anterior mediante pruebas y sacrificios, siendo la instrucción en la ley de la tribu la parte más importante de la ceremonia; en las sociedades modernas subsisten algunos residuos simbólicos de estas ceremonias. Véase Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 239-240.

de incertidumbre, de baches y de sombras, en que nuevamente bajo el nombre del “misterio” se manifiesta el *zeugma*, esa figura del caos que reúne objetos, hechos, sentimientos e ideas sin ninguna discriminación:

Cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión, no ocupaban toda la persona de Colling: no se extendían por todo su misterio ni tampoco desaparecían del todo: los conceptos y las desilusiones eran unas de las tantas cosas que entraban en el misterio de Colling. No sólo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaba que entraran ideas trascendentes. Pero éstas eran una cosa más: *objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio*; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa *extraña reunión de elementos* de un instante, *un objeto venía a quedar al lado de una idea* –a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después–; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran *comprendidas o incomprensibles* o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas, pero de pronto *el movimiento se disfrazaba de cosa quieta* y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. De pronto no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. (198; los destacados son míos)

Como en una catábasis invertida, nuestro héroe ha comenzado su periplo retrospectivo dentro de un marco de referencias ordenadas de acuerdo con esa construcción cultural que el lector reconoce como el mundo “real”, con descripciones e imágenes exteriores de un paisaje urbano –aun en la percepción nostálgica de los cambios edilicios hay una mirada diurna que recorre y mensura, que compara y valora–, buscando el sentido de los recuerdos bajo una luz racional que baña objetos e ideas y, aunque a tientas y atravesado por la incertidumbre, con el ánimo de recuperar el ámbito de los afectos primordiales, la crisálida familiar. Pero en lugar del retorno triunfante a la comunidad, luego de haberse purificado en el sacrificio y superado las pruebas, antes que portador de algún fuego simbólico o del sagrado grail, la culminación consiste en el regreso con “el misterio y su sombra”, en el hallazgo de la oscuridad, en el envés sórdido y extraño que se ha incorporado a su percepción a partir de la experiencia iniciática con su maestro Colling, especie de precario Hades.

Este trastrocamiento se encuentra fundamentalmente en la inversión valorativa de la *sombra* y su paradigma o serie asociada –la ceguera, lo irracional, lo ambiguo, el misterio, los deslizamientos que contaminan niveles entre sí y diluyen compartimentos estancos– como contracara del mundo previsible, regido por la tradición y las costumbres. Inversión del tono acartonado en que suelen recaer los homenajes memoriosos, evitando la solemnidad por medio del humor absurdo o el grotesco, como esa última digresión sobre el agujero del tul de

la longeva en el que embocaba la bombilla del mate. Nuestro héroe no ha vuelto atrás para reconciliarse con el pasado como si fuera una edad de oro, ni ha regresado dispuesto a restaurar un *orden*, sino más bien todo lo contrario: ungido de silencio y de sombra, ha venido a mostrarnos las arbitrariedades en el revés de trama de ese “orden”, a poner de manifiesto la inconsistencia de las separaciones y los absolutos, a sacudir el lastre de los lugares comunes de la conciencia y a señalarnos la dimensión constitutiva de todo lo ignorado.

Albert Camus encuentra en el mito de Sísifo el ejemplo del *héroe absurdo*, del hombre moderno –rebelde y nietzscheano– que esgrime la libertad incondicional frente a sí mismo sin importarle las consecuencias. Un héroe que participa tanto de la pasión por la vida como de su desprecio a Dios –metáfora del poder y la jerarquía–, lo cual le valiera el castigo del trabajo inútil y sin esperanza, el tormento de la repetición del acto sin propósito y *ad infinitum*, en el que *todo el ser se dedica a no concluir nada*. Llevará su pesada carga una y mil veces hasta la cumbre, sabiendo de antemano que cada vez la roca volverá a rodar hasta la llanura y que su condena nunca termina. Su heroísmo reside, sin embargo, en asumir su condición sin desesperarse ni aceptar los ídolos que la conveniencia le impone. Es dueño de su destino porque sabe que no hay espectáculo más digno que el de la rebeldía –aun sin posibilidad de triunfo–, ni mayor orgullo que el de enfrentarse a una realidad que lo supera. El héroe absurdo –de Camus, de Felisberto– sabe que “no hay sol sin sombra, y es necesario conocer la noche”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1999.

### ***El caballo perdido* o el objeto del Eros**

La forma es frontera trabajada estéticamente.

Mijaíl Bajtín

La escritura es el arte de la digresión. La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.

Severo Sarduy

Ni bien concluido *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto acomete su segundo relato de la memoria, esta vez utilizando recuerdos anteriores, de cuando tenía diez años y tomaba clases de piano con Celina Moulié –en el relato simplemente “Celina”. Aunque permanecen la digresión y las proyecciones de la subjetividad en el afuera, los mecanismos narrativos se encuentran más aceitados en este texto en el cual lo poético del lenguaje es más evidente. José Pedro Díaz afirma que aquí la trama es *más sutil* por haberse producido un pasaje “de una tonalidad metonímica a otra metafórica”.<sup>38</sup>

*El caballo perdido* consta de dos partes bien diferenciadas, al punto que podríamos decir que se trata de dos textos aunados bajo un mismo título. La diferencia se formula tanto desde el plano del enunciado como desde su enunciación. En la primera parte, más que evocar un período de la infancia, el narrador se sumerge en la percepción infantil de tal modo que se restablecen las percepciones y vivencias desde la perspectiva del niño interactuando en una comunidad integrada por familiares y Celina, la profesora de piano. La sala de la casa de Celina será el escenario donde el personaje entablará sus vínculos, se manifestará y constituirá, tanto con la iconografía del hogar pequeño burgués –objetos que detentan referencias sociales: el piano, el mobiliario, los retratos, el busto, la ropa, los adornos–, como con su madre, su abuela o la profesora, de quien está enamorado. Este ámbito en el cual el infante se desplaza y se relaciona conforma a su vez la estructura –existencial, pero también narrativa, dialógica– que lo contiene.

En cambio, en la segunda parte esta estructura está ausente y eso produce la tajante diferencia entre ambos textos puesto que, al no haber comunidad textual, el solipsismo provoca la fragmentación del narrador hasta desembocar en la disgregación del *Yo*: la identidad y la memoria no son entidades *per se* ni instancias aisladas sino construcciones colectivas que requieren de la interacción con el *otro*. La memoria episódica o autobiográfica es la que establece el nexo entre aquel que fuimos y quien somos hoy; ahora bien, este nexo

---

<sup>38</sup>José Pedro Díaz, “Mas allá de la memoria”, en revista *Escritura*, ob.cit., p. 22.

autobiográfico es el que se ha vulnerado en el relato –como sucede con ciertos accidentes o enfermedades neurológicas–, por lo cual la identidad del presente entra en crisis; al carecer de referentes, se desdobra y dispersa. Pero además, toda esta segunda parte puede leerse como un repliegue del texto sobre su propio proceso de producción, a la vez que un cuestionamiento de las posibilidades de alcanzar algún tipo de verdad mediante el lenguaje. Si en la primera parte prevalece la *retrospección* –al punto de que hay una notoria intencionalidad de recuperar hasta los mecanismos sensibles y cognitivos del niño que fuera–, la segunda es, sin lugar a dudas decididamente *introspectiva*. Ambos movimientos de la escritura –hacia el pasado infantil y hacia la subjetividad adulta del presente–, aunque sean contrarios, establecen vínculos entre sí, lo cual es más frecuente en la segunda parte de la narración.

Como viéramos, en el relato de Colling existen varias discordancias respecto del pacto referencial de la autobiografía, en tanto la permanente digresión y el uso figurativo no permiten que se establezca una linealidad cronológica de las peripecias, mientras que es notoria la actividad subjetiva y poética del sujeto de la enunciación, o sea que prevalece el trabajo estético-formal por sobre lo temático. Si esto funcionaba produciendo una indefinición genérica que carga las tintas hacia lo puramente literario –se debilita la atadura con el referente a la vez que se interna en una realidad más honda–, en *El caballo perdido* el gesto es más radical aún, ya que se nos presenta como un texto al parecer destinado a demostrar la ajenidad del recuerdo: la imposibilidad de acceder a ese *otro yo* que, si alguna vez fuimos, indefectiblemente se ha *perdido*.

No sólo se han suprimido las fronteras entre lenguaje figurado y literal, e intensificado el empleo y trastrocamiento de las figuras retóricas, como la prosopopeya, la metonimia o el zeugma –provocando una disolución ontológica entre personajes, objetos y abstracciones–, sino que en la segunda parte se procede al desmantelamiento liso y llano del sujeto de la enunciación. La ruptura con las convenciones del género –en cuanto a la figura del autor como garantía del enunciado– es absoluta. Más aún: teniendo en cuenta las conclusiones de Paul de Man acerca del carácter figurativo de la escritura autobiográfica, el texto de Felisberto resulta ejemplar para ilustrar el proceso inverso, es decir, la deconstrucción de las operaciones lingüísticas que sustentan la ilusoria continuidad con el pasado.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Paul de Man, continuando sus estudios en torno a la figuración del lenguaje autobiográfico de *Alegorías de la lectura* (sobre todo en el capítulo dedicado a Rousseau), concibe a la prosopopeya –en tanto animación de algo inexistente– como figura emblemática del gesto autobiográfico. Véase “La autobiografía como desfiguración” (1984), en *Suplementos Anthropos*, N° 29, Barcelona, 1991, pp. 113-118.

## Las cifras de la transgresión

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 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.<sup>40</sup>

El comienzo de *El caballo perdido* nos introduce sin preámbulos en el recuerdo –el imperfecto de los tiempos verbales opera como un pasado no concluido–, en que asistimos al despliegue de la percepción infantil; una percepción cargada de un erotismo fresco y desbordante que recorre los objetos de la casa de Celina. Como para recordarnos que estamos ante un texto, desde el inicio del relato se insiste en ese efecto contrastivo que Noemí Ulla ha llamado “la dinámica del blanco y negro” con relación al cine.<sup>41</sup> Dinámica en que lo blanco y lo negro hunden sus paradigmas en la sexualidad aún incierta del infante: blancura de las fundas y del papel asociada a la blancura de los cuerpos femeninos;<sup>42</sup> negrura de los muebles y la tinta vinculada a los *oscuros* secretos que esconden las mujeres bajo sus ropas. Si observamos con detenimiento en el párrafo citado cómo se produce esa impregnación de sensualidad sobre las cosas, podremos reponer un mecanismo narrativo de sustitución y desplazamiento que, como veremos, no tiene nada de ingenuo.

El desvío metafórico permite reemplazar las inocuas “fundas” de la primera oración por las insinuantes “polleras” en la segunda –la analogía entre ambos términos reside en que comparten la función de cubrir, aunque el primero se aplique a objetos y las polleras cubran zonas erógenas–, lo cual habilita el posterior tratamiento asociativo de la catacrexis “patas” (de los muebles) como si fuesen *piernas de una femenina* silla, en la cláusula tercera. Como es sabido, las catacrexis son figuras impropias que provienen de un uso extensivo de la expresión con la finalidad de cubrir insuficiencias léxicas. Estos *abusos* –atendiendo a la

<sup>40</sup> Felisberto Hernández, *El caballo perdido*, en *Obras completas* – vol. 2, México, Siglo XXI, 1998, p. 11. Todas las citas corresponden a esta edición, que a partir de aquí se indicarán en el texto con el número de página entre paréntesis.

<sup>41</sup> Véase Noemí Ulla, “Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en revista *Río de la Plata*, ob. cit., p. 51.

<sup>42</sup> Además de las referencias a “la mujer de mármol” (12) y el contraste en la descripción de Celina: “Celina traía severamente ajustado de *negro* su cuerpo alto y delgado como si se hubiese pasado las manos muchas veces por encima de las curvas que hacía el corsé para que no quedara la menor arruga en el paño grueso del vestido. [...] Después venía la cara muy *blanca*, los ojos muy *negros*, la frente muy *blanca* y el pelo muy *negro*, formando un peinado redondo como el de una reina que había visto en unas monedas y que parecía un gran budín *quemado*” (17), hay otra descripción cercana donde lo contrastivo se da entre una hija y el oficio del padre: “Ella era hija de un *carbonero*, muy *blanca*, rubia, con unos cachetes naturalmente rojos y las frutas de cera parecían como hijas de ella” (18).

etimología del término— del tipo de “los *dientes* del peine”, “el  *cuello* de la botella” o “las  *patas* de la mesa” son figuras vulgarizadas —especie de metáforas dormidas— que se han incorporado al léxico cotidiano, al punto que muchos lingüistas les niegan su condición de figura porque carecen de una expresión equivalente en la lengua. Al despertar el aspecto figurado de la catacresis primero, y luego utilizar ese sentido figurado como propio, se produce la animación del objeto, o sea,  *la feminidad de la silla*, lo cual habilita al niño a llevar a cabo su acto transgresivo y ufanarse de haberle visto el “género verde” del asiento como si se tratara de una prenda íntima.

Como señala Roberto Echavarren: “la sustitución de  *funda* por  *pollera* da la dimensión de la transgresión”.<sup>43</sup> Efectivamente, levantarle la “pollera” a los muebles, la disposición “a violar algún secreto de la sala” junto a la relación fetichista con el busto de mármol, constituyen algunas de las marcas del desplazamiento metonímico del deseo sobre los objetos, sin dejar de tener en cuenta que para Lacan “el deseo es una metonimia” (aunque Todorov dirá que Lacan en realidad se refiere a una sinécdoque); lo que más nos importa es la forma figurada en que la pulsión se articula en la escritura y de qué manera ese desplazamiento figurativo hacia lo otro  *significa*.<sup>44</sup> Así como en la fantasía del niño el busto convoca el deseo subyacente porque  *representa* una mujer real, el texto  *levanta su pollera* enseñándonos por momentos la verdadera pulsión: “Yo había tomado a la  *mujer* del pelo con una mano para acariciarla con la otra” —esta vez la sustitución es la de “busto” por “mujer”. Más adelante el narrador nos dice que “en aquella mujer” —refiriéndose a la escultura— se confundía algo conocido y algo desconocido, “sobre todo lo que tenía que ver con Celina”; he aquí a la mujer  *verdadera* que inspira la fascinación por los secretos y provoca el desplazamiento sustitutivo del erotismo en el infante.

Pero pronto el sustituto se torna insuficiente, la escultura del busto lo desilusiona por la burda imitación y las limitaciones que posee su estética:

Pero en el placer que yo sentía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más. Me  *desilusionaban* los ojos. Para imitar el iris y la niña habían agujereado el mármol y parecían los de un  *pescado*. Daba fastidio que no se hubieran tomado el trabajo de

<sup>43</sup> Véase Roberto Echavarren,  *El espacio de la verdad*, ob. cit., p. 71.

<sup>44</sup> Para Lacan, que a partir de la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente toda la estructura del lenguaje, el síntoma es metáfora (“una palabra por otra”), en tanto que  *el deseo se constituye como una metonimia* puesto que siempre es “deseo de otra cosa”. Se trata de ese deslizamiento sustitutivo por el cual la conexión entre los significantes hacen posible la elisión que “instala  *la falta del ser* en la relación de objeto”, mientras que la significación se carga con el deseo dirigido hacia esa misma falta a la que sostiene. Véase Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en  *Escritos I* (1966), México, Siglo XXI, 1979, pp. 179-213.

imitar las rayitas del pelo: aquello era una masa de mármol que *enfriaba* las manos. Cuando *ya iba a empezar el seno se terminaba el busto* y empezaba un cubo en el que se apoyaba toda la figura. Además, en el lugar donde iba a empezar *el seno* había una flor tan dura que si uno pasaba los dedos apurados podía *cortarse*. (Tampoco le encontraba gracia *imitar* una de esas flores: había a montones en cualquiera de los cercos del camino). (13; destacados míos)

Como en el relato que viéramos antes, nuevamente es rechazada *la copia*, no se le encuentra sentido a la duplicación, que además es fría y sin vida. Vuelto sobre la propia textualidad implica una toma de posición respecto de la *mimesis realista*, en tanto método que se propone “la representación objetiva de la realidad” y en tanto técnica de una “transparencia” que proscribe cualquier forma de expresión subjetiva.<sup>45</sup> Al igual que sucedía con el maestro Colling, se produce la decepción por el fingimiento que implica la imitación al aparentar reproducir el modelo, simulando *mostrar* antes que *crear*. Pero toda mimesis en arte, en tanto transcripción de lo *real* en lo simbólico, siempre será *ilusoria*, dependiendo, como toda ilusión, de una relación variable entre el emisor y el receptor. Lo opuesto a esta actitud mimética es la opacidad del narrador en la *diégesis* o relato.<sup>46</sup>

No sólo no se ha esculpido algo original ni nuevo, sino que la escultura es percibida como un monumento a la *des-ilusión* por el niño –sus ojos se desilusionan porque los de ella parecen los de un pescado y el busto se interrumpe justamente al comenzar el *busto*. Desilusión al descubrir que el “verosímil realista” es sólo una convención particular del arte, una *falsificación* que intenta tomar por *reales* las formas de la representación.<sup>47</sup> Desilusión paradójica que la mojigatería del interdicto ha impuesto: el busto también es fragmentario, pero como resultado de una censura que impone un límite cortante, amenazador, para los dedos que se atrevan a pasar por el borde. Este “corte” representa el aspecto negativo del fragmento, aquél que remite a la fractura, a una violencia previa.<sup>48</sup>

La imaginación del infante deberá reponer lo que ha sido escamoteado, como una manera de superar o continuar la obra en la recepción: “al mirarla de más lejos y como de

<sup>45</sup> Según Wellek, algunos de los rasgos más sobresalientes del realismo como período consisten en ser un método narrativo predominantemente descriptivo, moralista y didáctico, que responde al cientificismo positivista, es decir, que se rige por relaciones de causa y efecto, tomando como modelo al discurso objetivo de la historia, por lo que frecuentemente deviene historicista. Véase René Wellek, “El concepto de realismo en la investigación literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 195-219.

<sup>46</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., p. 223.

<sup>47</sup> En su entrada sobre “Realismo”, Raymond Williams señala este aspecto entre las objeciones que se le han hecho al método realista del siglo XIX. Véase *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, pp. 273-277.

<sup>48</sup> Maurice Blanchot, “Palabra de fragmento”, ob. cit., p. 481.



paso, la volvía a ver entera y a tener un instante de confusión” (13). La *confusión* revela la *fusión* con el objeto; su animación por el deseo.

Resulta pertinente detenemos aquí en algo muy propio de la estética de Felisberto, como es el tratamiento singular que adquieren los objetos, algo que ya hemos advertido parcialmente en relatos previos y que veremos corroborarse en su narrativa posterior: el objeto escapa de su función empírica –de su *uso*– para adquirir propiedades y significaciones vinculadas a sus poseedores, al punto que en muchos pasajes los objetos casi revisten la categoría de personajes. Es decir que lejos de agotarse en aquello para lo cual fueron hechos, los objetos despliegan una actividad simbólica en la que se manifiestan como distintivos culturales que denotan estatus, relaciones jerárquicas y de poder; en una palabra, constituyen un código, un sistema de valores.

Además de las impregnaciones subjetivas, los objetos en estos relatos participan de situaciones –de posesión y de carencia– que remiten a un orden social, a la vez que, en esa atención y trato *diferente* del uso “normal” estaría cifrada la intención de transformar ese orden. Baudrillard ha desplegado la dimensión significativa y social del objeto más allá de su carácter pragmático, poniendo en evidencia las marcas de la estratificación de la sociedad y las estrategias de dominio que residen en su distribución y valoración, así como todas las connotaciones que poseen justamente en su aspecto ocioso, superfluo y decorativo, es decir, en su no-funcionalidad.<sup>49</sup> Ello explicaría en parte la fascinación del niño por los objetos ajenos y su posesión –sexual, simbólica– a través del mecanismo figurativo de la animación, que no sería otra cosa que poner en superficie los rasgos distintivos que esos objetos detentan. A su vez resulta coherente que esta apropiación, por más figurada y simbólica –es decir, *disfrazada*– que se manifieste, aparezca como una transgresión. Volvamos al relato.

El rigor que impone la prescripción de la ley (por otra parte, bíblica: “no codiciar la mujer *del prójimo*”; ajena, en tanto *propiedad* privada) se manifiesta en la mirada del esposo-guardián del cuadro que, a la manera de un panóptico, lo vigila en su deambular por toda la sala (siempre es el acto transgresor el que evidencia a *la ley* que de otra forma permanece invisible). Principalmente se cargan de admonición sus ojos cuando el niño *le* mira a la esposa que le “expresaba dulzura” con “todas sus partes”. El conflicto con el retrato compuesto –en

---

<sup>49</sup> Jean Baudrillard analiza “la práctica de los objetos” en tanto índices de pertenencia y más allá de su consideración utilitaria, al hablar de tácticas o estrategias de clase en torno a la posesión de los bienes que establecen los límites de las oportunidades sociales, señalando la discriminación que conlleva *el consumo*, en el que percibe una institución y una moral y, como tal, una estrategia de poder. Véase “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en AA. VV., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1971, pp. 37-75.

tanto representa el goce y su represión-, en que por un lado la tentación de la mujer se presenta “como un gran postre que por cualquier parte que se probara tuviera rico gusto” y, por el otro, el marido de recios bigotes le impone un límite humillante e inaceptable, resume y anticipa el desenlace frustrante de la transgresión.

Cuando yo tenía la preocupación de no poder mirarla a gusto porque al lado estaba el marido, los ojos de ella tenían una expresión y una manera de entrar en los míos que equivalía a aconsejarme: “no le hagas caso yo te comprendo, mi querido”. (14)

La animación del objeto, en este caso del cuadro, pareciera cobrar intensidad en relación directa con el peligro que implica: en la complicidad de la mujer del retrato con *su voyeur*, aparece cifrado el adulterio, la infracción del contrato matrimonial. Tal vez porque en la intuición del infante ya esté instalado el choque inevitable entre la prohibición y la libertad que exige la realización sexual; el signo paradójico del erotismo que requiere de la transgresión y su condena, como lo señala Bataille.<sup>50</sup>

Por otra parte, a la ley sólo puede conocerse desafiándola, provocándola –como anota Foucault–, lo cual, junto al concepto de que el interdicto está para ser excedido y que se realice la práctica *como transgresión*, ilustran el movimiento irresistible del deseo hacia ese límite, hacia ese *afuera* donde la ley se encuentra cada vez más retirada e invisible. La ley es mucho más que el precepto, la coerción o el artículo, dice Foucault, es una presencia externa, disimulada e informe que subyuga como el canto de las sirenas. Es esa invisibilidad que el niño busca hacer que se manifieste en los objetos, en la seducción de la maestra. Porque la ley es también el deseo de la ley: “la ley es esa sombra hacia la que necesariamente se dirige cada gesto en la medida en que ella es la sombra misma del gesto que se insinúa”. Entonces, finalmente, se manifestará en el “reverso del castigo”, en ese juego ambivalente de miedo, atracción, recelo.<sup>51</sup>

Además se habla de “traición” y de “malos pensamientos”, a la vez que el castigo y la humillación indican la aceptación de la culpa: el niño sabe que hay un límite y el miedo hacia

<sup>50</sup> Bataille sostiene que el límite se da para ser excedido y que el miedo *no indica la verdadera decisión*. Si experimentamos el miedo –dice Bataille– es porque se trata de responder a la voluntad inscrita en nosotros de transgredir el interdicto, puesto que la noción de placer se mezcla con el misterio en el *tabú*, expresión de la prohibición que determina el placer al mismo tiempo que lo condena. Véase Georges Bataille, *El erotismo* (1957), Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 106-7, 144. Esta concepción es acorde con la teoría freudiana que había percibido el carácter estimulante del obstáculo (natural o convencional) en la concreción del goce, y que la importancia psíquica de un instinto *crece con su prohibición*. Véase Sigmund Freud, *Psicología de la vida erótica* (Ensayos 1906-1924), *Obras completas* (trad. López-Ballesteros), vol. XIII, México, Iztaccihuatl, 1977, pp. 91-106.

<sup>51</sup> Véase Michel Foucault, “¿Dónde está la ley, qué hace la ley?”, en *El pensamiento del afuera*, ob. cit., pp. 43-54.

el marido –que sólo puede ser neutralizado en parte con el recuerdo de su abuela– está expresando la decisión de franquear ese límite, es decir, su voluntad de transgredirlo. En la percepción culpable del niño hay una verdad instalada: el sentimiento del pecado que goza de la prohibición. Es la *sensibilidad religiosa* –otra vez Bataille– que asocia estrechamente deseo y miedo, placer y angustia. Esta ambivalencia, que participa tanto de la angustia que funda el interdicto como del deseo de infringirlo, es *inherente a la experiencia interna del erotismo*, que sólo será vivido en plenitud al consumarse la transgresión.<sup>52</sup>

En la sala de Celina había muchas *cosas* que me provocaban el deseo de buscar *secretos*. Ya el hecho de estar solo en un lugar desconocido, era una de ellas. Además el saber que todo lo que había allí pertenecía a Celina, que ella era tan severa y que *apretaría* tan fuertemente sus secretos me *aceleraba* con una extraña emoción, el *deseo* de descubrir o *violar* secretos. (16; los destacados son míos)

Aquel desfase entre términos que vimos en “El vestido blanco”, en el que las connotaciones de ciertas palabras eran tan impropias en su aplicación a los objetos o entidades abstractas, al punto que daba la impresión de que se hubiera efectuado algún tipo de sustitución en un relato previo de fuerte contenido erótico –y hasta pornográfico–, aquel desfase volvemos a encontrarlo en *El caballo perdido*, perfeccionado y dosificado de una manera más sutil, tomando a veces la forma de la *sinestesia*, ese tipo de metáfora que consiste en transferir significados de un dominio sensorial a otro. Operación que permite –en este caso– una especie de diseminación del *eros*, o expansión de la libido, en franca identificación con el carácter pletórico del personaje.

Así nos encontramos con que, en lugar de decir que Celina “guardaría” o “escondería” sus secretos, aparece *apretándolos* de la misma manera que las chicas de Flores *aprietan las piernas* en el “Exvoto” girondino. Cómo nos va a sorprender que enseguida aparezca el *deseo* de “violar” esos secretos. Otro ejemplo en la misma página: “Debe haber sido en uno de esos momentos que me *rozaron* la atención, como de paso, las insinuantes ondulaciones de las curvas de las mujeres” (16); donde leemos “rozaron” en lugar de “llamaron la atención” – como sería de esperar en un registro no marcado–, incorporando a la imagen visual una impresión táctil, lo cual, como es notorio, acentúa la sensualidad de la frase.

Como podemos apreciar, *no se describe*. No estamos frente a un relato que *se refiera* al despertar sexual de un infante, no, este texto posee un principio más activo: *no refiere*, sino que *confiere* una sexualidad tan pujante como desviada e incierta al relato. Este texto, a la vez

<sup>52</sup> Georges Bataille, “El erotismo y el cuestionamiento del ser”, en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 349.

que *erotiza* su superficie haciendo proliferar el deseo, provoca un vigoroso avance *lineal* a nivel del significante. La primera parte –a pesar de las constantes digresiones del narrador– mantiene una tensa linealidad narrativa, algo que veremos no sucede en la segunda parte.<sup>53</sup>

Hay un pasaje de *Tierras de la memoria* –que Felisberto publicó, con muy pocas modificaciones, como relato breve bajo el título “Mi primera maestra”– en el cual la incertidumbre y la insistencia del deseo infantil se manifiestan por un similar procedimiento analógico, esto es por un deslizamiento metonímico a partir de una comparación. Luego de mencionar que la maestra le había prometido mostrarle una gallina con sus pollos, leemos:

Apenas llegamos la gallina empezó a cloquear y debajo de su cuerpo lleno de pintas blancas y negras se asomaban los pollitos amarillos. Allí abajo debía estar muy calentito. La maestra tenía una pollera de un color gris muy parecido al de la gallina. Y ese mismo día en mi casa, después del almuerzo y cuando me obligaron a dormir la siesta, yo empecé a imaginarme lo lindo que sería vivir bajo la pollera de la maestra. Allí también habría un calor agradable; y sus piernas, después que terminaran las medias, serían muy blancas. En mi ensueño yo suponía que a la maestra todo aquello le parecería muy natural, que mientras yo estaba bajo su pollera ella miraría distraída, para otro lado y que si yo le tocaba una pierna ella se quedaría tan quieta y tan tranquila como la gallina con los pollos.<sup>54</sup>

La interpolación de la cláusula en la que se compara el color de la pollera de la maestra con el del plumaje de la gallina habilita el advenimiento de la manifestación del deseo de estar bajo la pollera de la maestra realizando la fantasía de tocarla allí abajo, en lo blanco de la pierna donde terminan las medias, y que ella lo permitiera haciéndose la distraída, es decir, consintiendo, mirando para otro lado como hace la gallina mientras los pollos se le revuelven debajo, en ese calorcito agradable.

Hay una audacia intuitiva en la analogía, un presentimiento larvado, un esbozo de virilidad somnolienta y aún imprecisa en el registro del infante y su descripción, entre obscena e inocente; el lenguaje y las imágenes tiernas –de los pollitos amarillos asomando entre las plumas de la gallina– se combinan con la procacidad explícita del ensueño –de estar bajo la pollera y tocarle las piernas– para producir *otra cosa*. “Otra cosa” que además cuenta con la complicidad de la maestra, que aparece oficiando de sacerdotisa de una ceremonia secreta de iniciación –ella le ha provocado el *ensueño* en el que se manifiesta la pulsión transgresora durante el supuesto acatamiento de la siesta obligatoria–: suelen ser las/os maestras/os quienes encarnan las primeras fantasías del deseo, que siempre es *deseo de conocimiento* en su más

<sup>53</sup> Para Gérard Genette el relato se sostiene “por la famosa *linealidad* del significante lingüístico, más fácil de negar en teoría que eliminar de hecho”; véase *Figuras III*, ob. cit., p. 90.

<sup>54</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 59.

amplia expresión, es decir, de búsqueda de lo que se esconde más allá de los programas escolares, regímenes y convenciones.

Volvamos a la sala de esa otra maestra que es Celina. A los momentos de paroxismo sobrevienen instancias de ralentización. Entonces la imagen se torna decididamente poética y una tenue *animación* de obertura se inicia en las ventanas (años más tarde, dirá un verso de Edmond Jabès: “cada ventana defiende su paisaje”). Pero ni siquiera cuando cede el erotismo en el atardecer el texto se permite descansar en los lugares comunes: aquí la noche *no cae* –como suele *caer* en los relatos– sino que *sube* desde el piso, desde el lugar de la sombra o *las almas negras* de las sillas, para sorprender por la espalda a las distraídas ventanas.

Como estábamos en invierno, pronto era la noche. Pero las *ventanas* no la habían visto entrar: se habían quedado *distraídas contemplando* hasta último momento la *claridad* del cielo. La noche *subía del piso* y de entre los muebles, donde se esparcían las almas negras de las sillas. Y entonces empezaban a flotar tranquilas, *como* pequeños fantasmas inofensivos, las fundas blancas. (18; el destacado es mío)

Dentro de esta lógica *prosopopéyica* es comprensible que las ventanas se *distraigan* en la luz del cielo, ya que hasta que se enciendan las luces interiores, siempre son el lugar más claro del *adentro*: las que mantienen la conexión con el *afuera*, los ojos de la casa. Como previendo que alguien pudiera leerlo como *fantástico*, el texto se defiende con su adjetivación de “inofensivos” para esos “pequeños fantasmas” de la comparación.

Por otra parte, el límite introyectado que lo lleva a hurgar a escondidas en los secretos de la sala y tocar el busto cuando nadie lo ve, así como la interdicción en el trato, impuesta por Celina, porque “este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano” (17), constituyen las señales de un cambio inminente y traumático: el ingreso a la adolescencia. Desde la primera persona focalizada en el niño hemos asistido a la precocidad transgresora, a la impregnación de su sexualidad naciente en los objetos de la casa ajena –lo cual la torna *misteriosa y deseable*–, y ahora aparecen marcas externas que corroboran que este estado trasciende la subjetividad; como si Celina supiera lo que sucede con el niño y frente a su deseo actuara reforzando su condición de inaccesible. La escena del castigo adquiere así la naturaleza de un acto represivo como soporte del enunciado verbal –de la ley– que ha cancelado los besos. El amor por Celina se manifiesta viciado por una relación de poder y dominación.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Roberto Echavarrén lee en esta “sujeción” del niño a la disciplina de las lecciones de Celina el conflicto del niño entre “el nacimiento de su cuerpo y el rigor de la ley”. Véase “El caballo perdido”, ob. cit., pp. 93-94.

Cuando Celina estaba sentada a mi lado yo nunca me atrevía a mirarla. Endurecía el cuerpo *como* si estuviera sentado en un 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. Y al mismo tiempo ya los ojos se habían fijado en el paño negro de la manga que le llegaba hasta la muñeca. (19; los destacados son míos)

No la mira por miedo a que el deseo se le salga por los ojos y lo delate, al fin de cuentas Celina *también* representa la ley. La proximidad de la maestra en tanto mujer abre un abismo de turbación entre los dos.

En contraposición con el *misterio* que encarna Celina –y lo de “encarnar” aquí *no es* metafórico–, en la abuela reside lo propio, lo harto conocido y por tanto carente de interés: “(mi abuela) Era *más mía* que Celina; pero en aquellos momentos ocupaba el espacio oscuro de algo *demasiado sabido* y olvidado” (20). En tanto ajena, distante y llena de secretos Celina personifica todo lo que se desea poseer, que a la letra significa *conocer*, ya lo hemos dicho. Pero la maestra de piano es quien ha puesto *el freno* a su deseo, y si ella *sujeta* las riendas en el carricoche, a él le espera el triste destino del *caballo* ante una encrucijada insoluble: será castigado si es *lerdo* –es decir, si no se manifiesta como sujeto *activo*–, pero si no pudiera contener su *brío* de macho y se desbocara –esto es: si diera *rienda suelta* a su deseo–, las consecuencias serían aún peores.

Un nuevo motivo acompaña como un microrrelato –en función isotópica– la secuencia principal: el del lápiz rojo. No es de extrañar que el lápiz, en tanto objeto de Celina, sea deseado por el niño (“quería que me compraran otro igual”), lo curioso es cómo esta vez el deseo se transfiere al lápiz, que luego de la *comparación* –estática– con un riel, cobrará vida –por medio de otra *prosopopeya*– entre los dedos de Celina –los mismos dedos que toman los del niño durante la lección–: “el lápiz estaba *deseando* que lo dejaran escribir” y, como Celina no lo soltaba, “se movía *ansioso* entre los dedos que lo sujetaban” y “registraba entre las patas de las notas buscando *un lugar blanco donde morder*”: a esta altura lo *blanco* contiene en su paradigma la piel de Celina –en tanto que las patas de las notas se asocian a las sillas con *polleras*– y los verbos volitivos *husmear*, *morder*, *mamar* descargan vicariamente su erotismo en el objeto. Nuevamente la fórmula: deseo y sujeción. Sólo que la voracidad ahora se vuelca “sobre el blanco del papel” (22), como prefigurando algún tipo de sublimación compensatoria en la escritura.

Esta situación de crisis del infante se precipita por un acto de violencia que marca un quiebre en la relación con la profesora, quien –disconforme con su rendimiento– una vez se enojó, pegándole en las manos con ese mismo lápiz que había sido erotizado. El golpe devuelve al lápiz su condición de objeto, es decir, anula la producción imaginaria, la ficción. El golpe pone las cosas en su lugar; le enseña al niño la imposibilidad de satisfacer su deseo. El golpe instaura el límite, la solución de contigüidad, la incongruencia. El golpe marca el desajuste entre dos dimensiones: la fantasía y la realidad. Además, es como si este episodio del castigo constituyera la bisagra entre dos instancias temporales inconciliables: el paraíso perdido de la infancia, cuando fuera “el niño de Celina”, y la etapa adulta signada por la frustración, la inconsistencia y el desencuentro que lo llevará a ser “el hombre de la cola de paja” (41).

Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no. Llegó un momento en que Celina se enojó y vi aumentar su ira más rápidamente que de costumbre. Me tomó tan distraído como si me hubiera olvidado algo en el fuego y de pronto lo sintiera derramarse. En el apuro ya ella había tomado aquel lápiz rojo tan lindo y yo sentía sonar su madera contra los huesos de mis dedos, sin darme tiempo a saber que me pegaba. Tenía que atender muchas cosas que me asaltaban a la vez; pero ya me había empezado a crecer un dolor que no tenía más remedio que atender en primer término. (22-23)

Quisiera destacar la manera en que el procedimiento narrativo da cuenta de la situación tal como la viviera el narrador en el momento del suceso, ya que no se evoca desde el punto de vista del adulto, a la manera de “recuerdo cuando Celina me pegó con un lápiz en las manos”, sino que se cuenta siguiendo la misma secuencia con que el episodio debió de fijarse en la mente del niño: el enojo de la profesora, la distracción y el asombro del alumno, el acto de tomar el lápiz rojo y el sonido de la madera contra los dedos, para sólo después, al final de la frase, dejar que aparezca la conjugación del verbo *pegar*. Sorpresa, imágenes visuales y acústicas para llegar a la comprensión –*saber*– de estar siendo golpeado apenas antes de sentir el *dolor*. Insistimos en la dinámica del procedimiento, puesto que más que una descripción se trata de una *puesta en escena*, de la *actuación* del acontecimiento que, al reducir la distancia temporal entre el narrador y el niño, transforma el recuerdo en presencia, lo cual, como es obvio, aumenta la intensidad narrativa.<sup>56</sup> Con el golpe cae el último velo y el incipiente varón queda al desnudo:

<sup>56</sup> Panesi hace hincapié en la construcción de esa perspectiva infantil: “seducir al lector mediante la mirada infantil que introduce en el espacio a conquistar (la literatura) una novedad recortada sobre lo excesivamente conocido. [...] El lápiz-ley de Celina tiene un ojo: se trata en este cuento de desplegar

¿Cómo era que Celina me pegaba y *me dominaba*, cuando era yo el que me había hecho la *secreta promesa de dominarla*? Hacía mucho que yo tenía la esperanza de que ella se *enamorara de mí* –si es que no lo estaba ya. Y aquella suposición de hacía un instante – la de que me tendría lástima– fue la que atrajo y apresuró este pensamiento antagónico: mi propósito íntimo de dominarla. (23; el destacado es mío)

La linealidad progresiva de la retrospectiva se detiene como un reloj descompuesto. El golpe le ha provocado una herida narcisista. La humillación y el trauma traen a la superficie otro conflicto adherido a la fantasía del niño: el rol subalterno que ocupa la mujer en la sociedad patriarcal. El castigo deja al descubierto las relaciones de poder y dominación, subyacentes bajo el ropaje del amor: obsérvese la analogía que se establece entre “dominarla” y “que ella se enamorara de mí”. La sociedad ya ha inculcado esta estructura machista en el cachorro de hombre, de ahí el azoramiento inicial al descubrirse en el rol pasivo y dominado, propio de lo femenino: su situación *no se corresponde* con el mundo. Como señala Foucault, la sexualidad posee un alto grado instrumental respecto del ejercicio del poder: utilizable para múltiples maniobras y capaz de servir de sustento a las más variadas estrategias. Lo que el niño intuye, pero aún no puede comprender con claridad, es que su sexualidad está siendo restringida, pedagogizada en el seno de lo familiar.<sup>57</sup>

Su “historia había sido bien triste” porque él siente que Celina le ha “inspirado el deseo” de ser *una novedad interesante*; y ahora lo desalienta a pesar de todas sus poses estudiadas para diferenciarse –de su madre y de toda connotación femenina– y poder conquistarla (24-25). Inspiración y novedad se adhieren al deseo en esa construcción imaginaria donde también se prefigura una estética que busca la *diferencia* aunque confiese sus “poses”, es decir, una *postura* que no es “natural” ni ingenua sino *estudiada*, conforme y en función de la mirada del otro (a), en suma, su manera de *ser-para-el-otro*. Tal vez porque al igual que el deseo esa mirada *es constitutiva*: sin esa mirada no hay interacción, no hay perspectiva, ni configuración textual.

Esa búsqueda de una estética de la *diferencia* reside en la proliferación de señales a nivel de los significantes que hemos venido señalando, en su forma de adherirse, de no discriminar o, mejor, de hacer convivir promiscuamente –de ahí la figura del zeugma– a las palabras con los objetos, con las ideas, con los cuerpos, con el deseo. En esa promiscuidad se manifiesta un secreto, o mejor, se toca un secreto a través de los significantes. Hay un pasaje

---

un deseo de dominar la ley narrativa que tendrá como referente ese ojo infantil (no lo que el ojo ve)”. Véase Jorge Panesi, ob. cit., pp. 26-27.

<sup>57</sup> Véase Michel Foucault, “Dominio”, en *Historia de la sexualidad. 1-la voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1992, pp. 126-139.



muy ilustrativo de *Tierras de la memoria*, en el que la palabra se desprende totalmente del significado del diccionario para descubrir la desnuda sensualidad del significante: el sustantivo “abedules” se transforma en una caricia sobre un brazo de mujer: “Yo quiero *hacerle abedules* a mi maestra”, en que “*abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban”.<sup>58</sup>

Más que pensar en una sustitución percibimos cómo el significante se rompe para desprenderse de una significación, para convertirse en otra cosa –tampoco podemos hablar de onomatopeya puesto que no se imita un sonido–, para hacer palpable su irradiación fonética en que las consonantes bilabial y líquida se cargan con la intención del *Yo* narrador en una audaz metonimia que se desliza hacia el roce, la incitación, la provocación más allá de los significados. O mejor aún, proponiendo una manera diferente de significar, una manera de excitar en ese abrirse de la palabra a la *erótica intermitencia* de nuevas connotaciones.

Barthes habla del “lenguaje tapizado de piel, (de) un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales [...]: la articulación del cuerpo, de la lengua”, recordando que la zona más erótica no es la que muestra todo sino aquella donde la ropa se abre en un “relumbre instantáneo de la piel” entre dos bordes.<sup>59</sup> Es esta erótica del abrir y cerrarse la que Sylvia Molloy ha llamado con agudeza “la retórica de lo entreabierto”, y que opera como un gesto que atrae más por lo que esconde que por lo que enseña o *dice*; el escote o el tajo de una prenda que apenas insinúa, sugiere, convoca, seduce.<sup>60</sup> En suma, una literatura donde goce y lenguaje se confunden de la misma forma que los objetos se impregnan de atributos humanos. Entiéndase, no se trata de una *confusión* sino de una mezcla voluntaria, consciente, de ambos elementos, de una *con-fusión*. ¿Cómo puede gran parte de la crítica seguir hablando de espontaneidad o ingenuidad? Lo realmente ingenuo es pensar que este registro pueda ser inocente o ingenuo.

Es digno de señalar el efecto del golpe de Celina sobre el texto –a la manera de un deslizamiento metonímico de lo semántico a lo formal–, que pareciera homologar el sentimiento de constricción del narrador al dilatar la intimidad de ese momento –por más de una página– como una onda expansiva y silenciosa, para dar cuenta de los procesos y sensaciones más sutiles e instalar la idea de un tiempo lunar, estático, sin vida:

<sup>58</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 19.

<sup>59</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, ob. cit., pp. 19-20, 109.

<sup>60</sup> En un análisis tan seductor como riguroso Sylvia Molloy despliega estas formas de irradiación de los indicios eróticos en “*Tierras de la memoria: la entreapertura del texto*”, en revista *Escritura*, ob. cit., pp. 69-93.

Se me hinchaban unas inaguantables ganas de llorar. Las apretaba con todas mis fuerzas mientras iba cayendo en los oídos, en la cara, en la cabeza y por todo el cuerpo un silencio de pesadilla. De todo aquello que era el piano, la lámpara y Celina con el lápiz todavía en la mano, me llegaba un calor extraño. En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas de un silencio que parecía venir de la oscuridad de la sala junto con la mirada de los muebles. (23)

El castigo pone fin a la transgresión –las caricias al busto, el voyeurismo con las fotografías, las manos bajo las *polleras*, el erotismo fragmentario de los cuerpos–; la violencia ha desanimado la pulsión erótica al establecer la diferencia insalvable entre ambos y restaurar un orden que frustra al niño: *el de la legalidad de los adultos*. La contundencia del golpe altera todo el imaginario del niño: “Primero yo estaba tan tranquilo *como* un vaso de agua encima de una mesa; después *ella* había pasado muy cerca y sin darse cuenta había tropezado con la mesa y había agitado el agua del vaso” (25). Obsérvese la singular convivencia del personaje (“ella”: Celina) con elementos figurados (tropieza con “la mesa” y agita “el agua del vaso”, ambos “objetos imaginarios”) que provienen de la comparación del narrador. En “La cara de Ana” asistimos a una escena represiva que podemos poner en paralelo a ésta, pero mientras que en aquélla el correctivo para imponer silencio sólo consiguió suscitar la complicidad en la rebeldía, aquí el niño no cuenta con aliados ya que hasta su abuela lo amenaza con continuar el castigo cuando lleguen a su casa.

Como yo era niño tenía la libertad de andar alrededor de los muebles donde esas personas estaban sentadas; y lo mismo me dejaban andar alrededor de las palabras que ellas utilizaban. Pero ahora yo no tenía más ganas de buscar secretos. Después de la lección en que Celina me pegó con el lápiz, nos tratábamos con el cuidado de los que al caminar esquivan pedazos de cosas rotas. (27)

El castigo cambia todo: la *libertad* es reemplazada por el miedo y el recelo. Aquel derecho a deambular alrededor de muebles y *palabras* buscando secretos ahora se ha trocado en un esquivar *cosas rotas*: las palabras han cobrado consistencia en su homologación con los muebles, pero sólo para que se vuelvan frágiles y deban esquivarse para no pisarlas; fragilidad que se traduce en aprensión y desconfianza. Lo curioso es que la represión que había sido causada por una supuesta falla en el aprendizaje se ha transformado en represión del deseo. Aunque tal vez no sea casualidad; tal vez éste y no otro era su objeto. Tal vez la profesora –que ya advirtió algo cuando estableció la veda de los besos al “caballero”– ha elegido un

camino indirecto para reprimir el verdadero peligro que encierra el deseo, esto es, el trastrocamiento de un orden jerárquico.<sup>61</sup>

Este episodio termina con transferencias y desplazamientos porque el orden – restaurado, de los adultos– requiere de compartimentos estancos y semas diferenciados y unívocos. Se cancela la dimensión seductora de los secretos a la vez que se ponen en descubierto las relaciones de dominación que subyacen en los vínculos conyugales y las estructuras familiares. Como una forma de rebeldía o de desquite, el niño empieza a pensar en las personas como si fueran muebles: así cuenta que una tía era como un *ropero de espejos*: “no había nada que no cayera en sus espejos y había que consultarla hasta para vestirse”; y a continuación afirma que “el piano era una buena persona”, que con unos pocos dedos “apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros” (28). No pasa inadvertido que esta cosificación de las personas y humanización de los objetos se dan en proximidad con relaciones de poder y represión que involucran a la familia y por contigüidad a todo el espectro social. Otra huella del corte impuesto por el castigo es que el infante deberá recurrir al sueño para lograr manifestar el deseo a través de sus mecanismos transaccionales:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una *familia de muebles rubios*: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como *una niña* y yo la corría con un *palito* que tenía un papel envuelto en la punta. (28)

El sueño parece un último y desesperado intento de transformar a Celina en un igual –aparece representada *como* una niña– para poder realizar el deseo, las fantasías más o menos disfrazadas donde se han invertido los roles y el niño ejerce un papel dominante al perseguirla con “un palito” que además de ser el sustituto del lápiz rojo se carga de simbología fálica y de dominio. Pero el sueño no llega a consumarse –ni a interpretarse– porque entonces aparece la vigilia, la censura, y el relato se interrumpe y nunca vuelve a recuperar la linealidad.<sup>62</sup>

Esta tendencia a la frustración responde también a la lógica del sueño. La evocación de la ruptura con Celina no sólo pone de manifiesto el final de la infancia concebida como

<sup>61</sup> Deleuze y Guattari concluyen que “si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad”, y más adelante que “el deseo en su esencia es revolucionario” y que “ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía se vean comprometidas”. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 121-125.

<sup>62</sup> Roberto Echavarrén habla de una “demanda de interpretación del equívoco del sueño (que) inaugura la transformación del relato”, y de que esa falta de interpretación esconde el trauma, lo que él llama “la aporía del relato”, que no es sino aquel sentimiento de incompatibilidad que experimenta el niño al sentirse dominado por Celina. Véase “El caballo perdido”, ob. cit., pp. 130-131.

*época de la inocencia* (“ella tenía mi inocencia en sus manos”; 27) sino que, también, interrumpe la supuesta *ingenuidad* narrativa, propia del artificio realista. Al fragmentar la linealidad temporal e introducir las complejidades del trasvasamiento de la memoria a la escritura y la inevitable distorsión que los encuadres del presente imprimen a los materiales del pasado, se deconstruye la ilusión de estar asistiendo a los hechos tal cual ocurrieron. José Pedro Díaz ha destacado la trascendencia narrativa de este pasaje, en el que la irrupción del conflicto del personaje-narrador altera radicalmente el relato de la memoria.<sup>63</sup>

### La legibilidad cuestionada

La rebelión de una sombra precipita el advenimiento de la luz, como la ilegibilidad, alzada contra sí misma, nos prepara para la legibilidad perfecta.

Edmond Jabès

A partir de este momento recuerdos, ideas, pensamientos y secretos adquieren autonomía respecto del *Yo* narrador cuya unidad ha estallado. Como si el cambio a nivel temático exigiera un cambio en el orden de lo formal: con ese sueño culmina algo y empieza un asunto de otro orden. Pero además, si bien no hay marcas gráficas que titulen la división en dos partes, en el orden del paratexto tal separación existe —o existió, la hemos visto—, puesto que en la edición original se intercaló una página en blanco entre el último párrafo citado y el que comienza con la cláusula: “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración”. Lamentablemente, en ediciones posteriores esta página en blanco no fue respetada, reduciéndosela a un doble espaciamiento, separación que, como se repite en otras zonas del texto, pasa inadvertida.<sup>64</sup>

La mencionada interrupción (“no sólo no puedo escribir sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora”) retrae el relato al presente enunciativo para problematizar no sólo la capacidad de la escritura para dar cuenta de lo sucedido, sino hasta la posibilidad misma de retener el recuerdo, llegando al extremo de la disgregación del propio emisor. En la primera parte, aun dentro del registro de la primera persona, había una percepción del *otro* y, por momentos, incluso una relación dialógica que

<sup>63</sup> José Pedro Díaz se detiene en esta ruptura de la temporalidad en la que el narrador reflexiona sobre sus recuerdos, “no para trabajar sobre lo recordado sino sobre los modos de su evocación” y sobre la relación de su presente con el pasado. Destaca la intensidad de este pasaje al que considera un “radiante testimonio de una crisis interior importante, uno de esos momentos que determinan una reordenación de la actividad creadora. Allí se gestó otro Hernández”, completa el crítico, en “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ob. cit., p. 106.

<sup>64</sup> Felisberto Hernández, *El caballo perdido*, Montevideo, Gonzalez Panizza Hnos, 1943, pp. 43-44.

permitía el ingreso enriquecedor de lo distinto, como también vimos en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Pero, si antes teníamos un narrador que ejercía una reconquista retrospectiva y por momentos se funde con el sujeto del enunciado, ahora estamos ante la atomización del presente enunciativo, es decir, del sujeto de la enunciación.

Aún la expansión eufórica del registro de aquél Yo-niño incorporaba al relato cierta progresión eslabonada por caracterizaciones, anécdotas, cuadros y episodios que nos descubrían una perspectiva interactuando e intentando dar cuenta de los diferentes aspectos del mundo. En suma, se trataba de un relato inscrito en relaciones *temporales* –aun sometida a las distorsiones subjetivas, existía una temporalidad compartida con otros personajes– y *espaciales* –el ámbito de la casa y muebles de Celina, el trayecto recorrido hasta la casa familiar con la abuela. En esa narración primera hay –como observa Bajtín en Dostoievsky– una conciencia que despliega “un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí”, y en la que la visión del personaje prevalece por encima de la valoración que el mundo pudiera tener de él, como las posibles “condenas morales” a sus transgresiones.<sup>65</sup>

En cambio en la segunda parte, aquella iniciación vital del infante, aquella interacción constitutiva con el entorno, aquel dialogismo ya no existe. Y puesto que el orden temporal de un relato surge de la sucesión con que se disponen los acontecimientos narrados, en esta segunda parte asistimos al dominio de la discordancia y la anacronía, peor aún, estamos frente a un verdadero caos donde la emisión se despedaza ante el lector, avanza, retrocede, se atasca, se interpolan cuestionamientos sobre sí misma y se *aliena* respecto de lo narrado en una alteración radical y deliberada.<sup>66</sup> La mirada crítica *ahora* se vuelve sobre sí, sobre el hombre desencantado y pesimista en que se ha convertido el personaje, sobre la propia enunciación que se fragmenta y dispersa, hasta poner en duda la fidelidad de sus recuerdos. La retrospectiva se trueca en inestable introspección, como si se persiguiera la finalidad de demostrar que el observador siempre forma parte del objeto observado:

Entonces, cuando me dispuse a volver sobre aquellos mismos recuerdos me encontré con muchas cosas extrañas. La mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y

<sup>65</sup> En términos de Bajtín, incluso la configuración del personaje “como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo” revela una conciencia profunda que no acata los marcos conclusivos que se le imponen, revelando una complejidad atravesada de incongruencias y contradicciones que a veces no le permiten coincidir consigo mismo. Véase Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988; en especial el capítulo II, pp. 71-111.

<sup>66</sup> Gérard Genette estudia estas discordancias que impiden la reconstrucción de la temporalidad del relato, ejemplificándolas con las novelas de Robbe-Grillet. Véase “Anacronías”, en *Figuras III*, ob.cit., pp. 91-92.

mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo. (30)

Ahora ya no hay temporalidad lineal ni progresiva –los recuerdos entran sin pedir permiso, de cualquier manera y en cualquier orden– ni existe el espacio, que sólo es interior y además invadido, ocupado. Ahora es el ámbito de la subjetividad el que sustituye a la sala de Celina: un enfoque permanentemente bifurcado –por momentos *desflecado*– discrimina diferentes componentes en el *Yo* adulto de esta segunda parte, a la vez que contempla los recuerdos como si fueran personajes ajenos a su voluntad y memoria. Más aún, son sus propios recuerdos quienes no lo reconocen, mientras deambulan por el escenario de su interioridad. Esto conlleva como consecuencias más fuertes una desintegración volitiva y un profundo cuestionamiento al concepto de unidad existencial, del ser como totalidad. Al desplazamiento entre el sentido literal y el figurado, a la disolución de la frontera entre seres animados y objetos, a la abolición del fluir del tiempo debemos agregar la suspensión de otra categoría fundamental, la del espacio: ya no existe solución de continuidad entre el adentro y el afuera.

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en 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 el que se ha encargado de todo. [...] ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! [...] En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. (31-32)

Este proceso de disociación ha sido relacionado con el inquietante tema del doble, asunto central desde el romanticismo hasta la literatura contemporánea; expresión de aquello percibido como propio pero que a la vez escapa a nuestro control racional, en tanto duplicación que nos confronta.<sup>67</sup> Claro que aquí no resulta perturbador como aparición fantástica o siniestra, como sucede en “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. Este “socio” no se presenta bajo signos diabólicos ni requiere de pacto esotérico alguno con lo sobrenatural. Esta disociación es de otro tipo, se acerca más a una percepción filosófica del caos y la multiplicidad del ser, de las máscaras que sobreviven bajo el pronombre personal, esa discordancia y enajenación interna percibida como una intrusión.<sup>68</sup> Aquí la duplicación se

<sup>67</sup> Véase José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, 1, ob. cit., pp. 116-117.

<sup>68</sup> Edmond Jabès lo narra así: “Estaba atento, me parece, a algo que pugnaba por emerger y que tenía que ir a buscar en mí mismo; algo externo a mí y profundamente interno, ajeno e íntimo; como si, en lo más recóndito de mí mismo, hubiese otro yo, alguien que rechazaba mi nombre y que yo estaba

manifiesta de diferentes grados y maneras, sobre todo respecto de pensamientos, sentimientos y hasta del propio cuerpo, al que en varios relatos el narrador percibe como un *otro*, independiente y con sus propias leyes. Algunos pasajes de *Tierras de la memoria* pueden proporcionarnos otros ejemplos de esta frecuente disociación:

Yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas. Lo conocían más los de mi familia. En casa lo habían criado como a un animalito, le tenían cariño y lo trataban con solicitud. (32)

El cuerpo miraba a sus diez dedos *como* desde la altura en que estaría colocado un director de orquesta que tuviera a sus pies el foso que está al borde del escenario, y donde diez *músicos miserables* se debatieran por servirlo. [...] Al principio él esperaba que sus sueños se entendieran directamente con los sonidos. Pero después lo empezaron a *traicionar* aquellos diez miserables que estaban en el foso. (45; el destacado es mío)

(...) mi cabeza dejaba que los ojos miraran todo, *como* una madre distraída dejaría que sus mellizos anduvieran por todas partes. Después *los mellizos* se habían quedado mirando lo que ocurría en la cara de enfrente [...] (50; el destacado es mío)<sup>69</sup>

En el primer caso asistimos a un gradual distanciamiento del sujeto emisor respecto de su propio cuerpo, partiendo de una frase vulgar, de uso frecuente –del tipo “Tengo problemas con mi cuerpo” o “El cuerpo no me responde”–, en la que aún no se percibe la fragmentación. Progresivamente, se acentúa esa distancia hasta que en la cuarta cláusula la disociación aparece con toda nitidez: el yo enunciativo es un mero testigo de lo que los demás hacen con *su* cuerpo. Nuevamente, ahondando la vía del uso figurado tomado como literal, se produce el extrañamiento. En el segundo ejemplo, referido a un músico frente al piano, la comparación refuerza su analogía en tanto compone una figura del mismo ámbito de la música, en la que director y orquesta forman una totalidad solidaria, *como* el hombre y sus dedos sobre el teclado. Pero la figuración no se detiene ahí: la jerarquía del director ubicado en la altura del podio, que introduce la diferencia respecto de los músicos obedientes y serviles abajo, en el foso, es utilizada para hablar de la *traición* de los dedos que aquella noche no responden a la ejecución que la cabeza ordena. Como podemos apreciar, el mecanismo figurativo no tiene nada de ingenuo. El tercero es un caso similar al que estudiamos en “El vapor”, en el cual el

---

condenado a llevar, a atender, a cuya merced estuviese, a mi pesar, sometido y que me imponía su palabra. Es algo que me intrigó durante largo tiempo: llevar en sí a un desconocido, prodigarle la sangre de uno, insuflarle el hálito propio aun sabiendo que seguirá siendo alguien desconocido. Y no poder deshacerse de él”. Véase *El libro de las preguntas*, Madrid, Siruela, 1991, p. 689.

<sup>69</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., pp. 32-50.

segundo término de la comparación cobra autonomía del primero o comparado, para acentuar la desintegración respecto de la unidad rectora de la conciencia o el *Yo*.

Pero volviendo a los aspectos disgregadores de *El caballo perdido*, que los recuerdos adquieran autonomía del sujeto, es decir, que se comporten como personajes autónomos que deambulan por la conciencia sin el consentimiento del narrador es un procedimiento que se encuentra en las antípodas de las técnicas miméticas, puesto que en vez de simular transparencia expresiva para presentarnos los acontecimientos como si los estuviéramos presenciando, se nos está diciendo que los recuerdos *no son los hechos*, que no se puede acceder a los hechos: “yo estaba condenado a ser alguien de ahora; y si quisiera repetir aquellos hechos, jamás serían los mismos” (41). El relato del recuerdo no se rige por las leyes físicas de la realidad porque la escritura es de *otro orden*. Otra vez se hace evidente que lo anecdótico recordado no es lo importante, que el interés reside en el *cómo* se procesan esos recuerdos, es decir, en el procedimiento narrativo.<sup>70</sup>

En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante que Celina *entra* y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra, sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. [...] Celina no siempre entra en el recuerdo como entraba por la puerta de la sala: a veces *entra estando* ya sentada al costado del piano o en el momento de encender la lámpara. (32; destacados míos)

Celina se desenvuelve libre y ajena a la voluntad del narrador como señalando que ni siquiera en el recuerdo el narrador-adulto ha conseguido dominarla, tal vez porque se intuye que el amor no puede regirse por sujeciones de ningún tipo. Y para acentuar esa diferencia entre hechos y subjetividad se transgrede la sintaxis, la normativa de la lengua: Celina “*entra estando* ya sentada”. O se entra o ya se está, no pueden ser verdaderas ambas posibilidades a la vez –nos diría el Principio de Tercero excluido, ley fundamental de la lógica clásica. Como la fragmentariedad del recuerdo –que a veces comienza con la imagen de Celina ya sentada frente al piano– pudo haber sido enunciada de diferentes formas, la recurrencia al escándalo lógico –de juntar la acción de un verbo que denota ingreso a un lugar con un gerundio que expresa la permanencia en ese mismo lugar– puede leerse en función de destacar las limitaciones expresivas de una lógica causal y dicotómica.

<sup>70</sup> Como dice Panesi: “Trivial, familiar, cotidiano, en Felisberto Hernández el recuerdo evocado carece del interés espectacular de lo insólito; el interés reside en cómo el sujeto hila el recuerdo, consiste en el entramado y la producción de los sucesos recordados que se sostienen en una subjetividad cuyo único interés radica en la producción misma. [...] La subjetividad de estas memorias no le es exterior o previa, se arma y constituye en la construcción del recuerdo”. Véase Jorge Panesi, ob. cit., p. 29.



### Un narrador que *es otro*

Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta, no es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. –Perdón por el juego de palabras.  
YO es otro.

Arthur Rimbaud: “Carta del vidente”

Tal vez sea oportuno hacer algunas puntualizaciones respecto de ciertas características narratológicas. Aunque todo *El caballo perdido* sea un relato en primera persona, por momentos muy cercano a un monólogo interior con un narrador homodiegético, percibimos que esta discordia interior del personaje –además de rondar el fantasma de la locura–, esta bifurcación del *Yo* aquí adquiere características metadiegticas bien definidas, en tanto el problema de la emisión y la continuidad secuencial del relato aparecen tratados explícitamente a nivel de la trama, esto es, desempeñando una función en la diégesis.<sup>71</sup>

Aunque en gran parte de la literatura contemporánea –sobre todo cuando se abandona la convencional “transparencia”– el narrador pueda ser estudiado en su alcance y grado de omnisciencia de acuerdo con sus manifestaciones, su acercamiento a los personajes o el manejo de la información y la ideología de sus comentarios, lo infrecuente es esta colocación del *Yo* enunciativo por delante, obturando con su problemática la focalización del relato en los recuerdos. Es como si hubiéramos estado mirando una película de súper ocho y de pronto la pantalla se poblara de globos y de cráteres: el celuloide se ha quemado y ahora los ojos se vuelven sobre la máquina de proyectar. La comparación con el cine proviene del propio texto:

El alma se acomoda para recordar como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo. No me extrañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los manejará. [...] El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos. (32-33)

<sup>71</sup> Este caso responde al tercer tipo de relato metadiegtico para Gérard Genette, en *Figuras III*, ob. cit., pp. 288-289.

Todo relato literario puede ser reducido en última instancia a una mirada, una mirada que supone una distancia, una perspectiva. Una *mirada imaginaria* que no sólo da cuenta del mundo visible sino también de lo que esa visibilidad desplaza o esconde, es decir, de lo que falta, de lo *in-visible*. El lenguaje poético es el que hace de la indecibilidad, de lo inefable, su objeto y su transformación en retórica, una retórica que da cuenta de lo *no dicho*.<sup>72</sup>

En esta segunda parte de *El caballo perdido* no hay mirada, o en todo caso hay una opacidad que responde a la focalización centrada en el “modo de mirar”: hay disección del ojo. Y hay escritura sobre esa *imposibilidad* de mirar, en suma, hay escritura sobre la máquina de producir escritura, *pliegue sobre pliegue*. En esta segunda parte texto referencial y autorreferencial se unen en un plisado constante en que ambos discursos se impregnan y contaminan mutuamente.<sup>73</sup>

Yo mismo, con mis ojos de *ahora* no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes, y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original. *Los ojos del niño* están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan. (32; destacados míos)

---

Como vemos, se ha producido un desplazamiento a nivel del narrador. Antes mencionamos a un narrador-protagonista en cuyo registro retrospectivo además percibíamos una encarnación de los mecanismos interpretativos del niño, ya que incluso se reproducían imágenes y sensaciones como refractadas por la percepción del personaje, lo cual creaba el efecto de anular la distancia temporal y nos permitía hablar de *puesta en escena* antes que de “descripción” del acontecimiento. En cambio *ahora*, aunque se trata del mismo narrador, se menciona al niño en tercera persona para acentuar la distancia temporal con el adulto que ahora es. Claro que la revelación de este “ahora”, indicio del presente, aparece hacia el final, cuando la narración desemboca en un vacío: el presente es el lugar del despojo y el silencio.

---

<sup>72</sup> Jorge Monteleone se extiende en esta característica de la *mirada imaginaria* en la literatura, y en particular en la poesía, que opera sobre lo indecible. La poesía “mira su objeto” a la vez que “propone su objeto” en tanto “modo de mirar” –sostiene Monteleone–, distinguiendo cuatro tipos de transposición de ese objeto: *icónica, figurativa, simbólica y ciega*. Véase Jorge Monteleone, “Mirada e imaginario poético”, en Yvette Sánchez – Rolland Spiller (ed.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004, pp. 29-43.

<sup>73</sup> Deleuze –siguiendo a Leibniz– atribuye al pliegue el rasgo distintivo del barroco, no sólo en su aspecto laberíntico y recargado como proliferación divergente hacia mundos posibles, sino como la cohesión que provoca el doblez capaz de unir y conectar texturas, materiales realmente separados y distintos. Véase Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

Pero no sólo este narrador se escinde de aquel niño; detrás de la primera persona un irreductible conglomerado puja por manifestarse. Además de la enajenación que recae sobre partes del cuerpo, recuerdos y sentimientos, encontramos en el sujeto transpronominal varios agentes involucrados en la narración: 1) el niño, con la frescura del procedimiento y la primera persona retrospectiva –los verbos son pretéritos– hasta el episodio del castigo, luego del cual será mencionado por la tercera persona (“fue el mismo niño quien observó y quien me dijo que él estaba visible en mí”); 2) el Yo-narrador, que evoca los recuerdos de la infancia y luego los confronta con su triste e inestable realidad de adulto, esta vez en un pretérito de adulto, cada vez más inmediato al presente que asume en los últimos párrafos; 3) ese *otro* percibido como un “socio”, que viene a encarnar a las convenciones sociales, al *deber ser*, al propio mundo con sus codificaciones y coordinadas espacio-temporales; 4) un centinela –que el narrador ha formado con un pedazo de sí mismo para que le cuide los recuerdos– al que debe vigilar a su vez para que no se duerma (35); 5) una instancia intermedia a la que denomina “el prestamista” (“el prestamista había robado recuerdos y tiempos sin valor”: 38). El efecto de este mecanismo narrativo –que nunca abandona la enunciación en primera persona– es el de un narrador que se va desflecando con la evolución del relato: en la primera parte todos los agentes están subsumidos en el registro del niño; en la segunda, el emisor empieza a perder hebras, a deshilacharse hasta quedar reducido a ese filamento último, delgado y agónico, al que ya todo, recuerdos, ternura y mundo le es ajeno. Veamos un pasaje pródigo en esta dispersión que acontece al yo narrativo.

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? ¿Mi *centinela* se habrá quedado dormido y él le habrá robado mis ojos? ¿Acaso no le es suficiente ver lo que ocurre en la calle a través de las ventanas de mi habitación sino que también 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. El *niño* se detiene asustado y a cada momento interrumpe su visión. Todavía el niño no sabe –y es posible que ya no lo sepa nunca más– que sus imágenes son *incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola*. Ha confundido movimientos de muchas personas; ha creído encontrar *sentimientos parecidos en seres distintos* y ha tenido *equivocaciones* llenas de encanto. (35-36; destacados míos)

Nuevamente se reivindica la incompletud y la incongruencia del relato, mientras que se desacredita la fidelidad de los acontecimientos narrados o, en todo caso, la fidelidad no es fotográfica, sino de otro tipo. Se menciona el artificio narrativo para que lo que el niño *ha confundido* no se confunda con una *reproducción mimética* –léase *biográfica*, realista– de los

hechos: esa condensación del acto repetido en un una sola emisión, esa “fundición” de muchas noches en una sola es lo que se denomina relato *iterativo*, un procedimiento lingüístico tradicional que consiste en contar una sola vez lo que ha sucedido “n” veces.<sup>74</sup>

Aunque algunas lecturas críticas asuman la postura ecléctica de sostener que se trata de textos híbridos entre autobiografía y ficción, creemos que este planteo tampoco es adecuado dada la intrascendencia del argumento. Decididamente, no es la anécdota, de anclaje más o menos referencial, lo que es importante en este relato, sino que son los mecanismos ficcionales los que sostienen al texto, los que le aportan su especificidad y singularidad, en suma, los que lo constituyen como un producto estético, literario. Por tanto, entiendo que no pueden equipararse como si fueran “caras de la misma moneda” el componente biográfico –material de la experiencia del autor que, en definitiva, puede ser rastreado casi en cualquier tipo de ficción– con el complejo y poético procedimiento de su escritura.<sup>75</sup>

Por otra parte, la narración es consciente de este aspecto y lo explicita: en el propio relato abundan las alusiones figuradas al trabajo de la escritura –que se ha realizado junto con el “socio”– y su actividad, no de reproducción o representación –lo cual hablaría de un sometimiento al campo referencial de los hechos–, sino de *invención*. Se menciona la capacidad de “inventar recipientes” que pudieran contener la “poca agua” de los recuerdos, y en la lucha que entablan los pensamientos con ellos. Veámoslo en el texto:

Después habíamos *inventado* una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina. Habíamos llevado *pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos*; en su lucha habían derribado y *cambiado* de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieran bajo los muebles. También debemos haber perdido otros por el camino; porque cuando abríamos el saco del botín, todo se había cambiado por menos, quedaban unos poquitos huesos y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria.

Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita *lo poco* que habíamos juntado en la noche. (48; el destacado es mío)

Es interesante destacar que la autorreferencialidad –enfocada sobre los mecanismos de producción del texto– utiliza los mismos recursos metonímicos y figurativos que la ficción retrospectiva de la infancia, además de hacer alusión a la escasez o a la carencia a partir de la cual se realiza el trabajo de la escritura: ese hacer obra con *lo poco*.

<sup>74</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., p. 175

<sup>75</sup> Xaubet, por ejemplo, concluye que se trata de “textos híbridos”, y que “Autobiografía y ficción, como yo y el otro, son aquí dos caras de la misma moneda”. Véase Horacio Xaubet, ob. cit., p. 118.

En cuanto a la división del *Yo* narrador, el tema ha dado lugar a que la crítica psicoanalítica interprete esta segunda parte “como una recreación poética” del ensayo *El yo y el ello* de Sigmund Freud, en el que el adjetivo “poética” no alcanza a diluir la relación subalterna del texto literario respecto del psicoanálisis ni la arbitrariedad del planteo que, para homologarlo al “sujeto tripartito” freudiano, termina asignándole la función de *súper-yo* a ese “centinela” que se menciona fugazmente en el relato, mientras que se omiten otros elementos como la figura de “el prestamista”.<sup>76</sup> Ése es el problema con las aplicaciones de otros modelos interpretativos a los textos literarios: se termina por mutilar la literatura para hacerla encajar en el esquema. Tampoco se trata de descartar el riquísimo aporte de la teoría psicoanalítica, en absoluto, sólo entendemos que debieran utilizarse estas categorías con más prudencia, y nunca pretender *adaptar* la obra de arte a estructuras foráneas.

Al no haber solución de continuidad entre el adentro y el afuera, estamos ante la más radical de las intemperies, puesto que no se cuenta siquiera con un refugio interior. Aquí ya no se puede hacer psicología porque ha cesado la interioridad –como dice Blanchot en una lectura de Proust–, porque “todo cuanto es interior se extiende afuera y adopta allí la forma de una imagen”, y la esencia de la imagen es la exterioridad. Sin intimidad, pero más inaccesible y misteriosa que el yo íntimo; sin significación, pero a la vez solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles.<sup>77</sup>

Aunque esta escisión en la que el sujeto aparece desdoblado –observándose desde afuera sin dejar de reconocerse– y otras, como los desplazamientos asociativos y los cortes, sean propios de la actividad onírica, no compartimos el tratamiento psicoanalítico porque la obra no es un paciente; no acordamos con la explicación o traducción simbólica de las figuras literarias, porque entendemos que en esta conversión, en este pasaje, la pluralidad del signo literario, poético, inevitablemente sufre una distorsión que atenta contra su especificidad. Se puede dar cuenta del onirismo sin ajustarse forzosamente a la interpretación freudiana.<sup>78</sup>

Pero volvamos al relato. El protagonista toma conciencia de no ser dueño de sí mismo ni de su historia, de sentirse en el mundo con la orfandad de aquel “caballo perdido” que encontraran con su abuela. La imagen de ese caballo que deambula extraviado en la noche se

<sup>76</sup> Julio Prieto, “De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, en *Río de la Plata*, ob. cit., pp. 107-117.

<sup>77</sup> Véase Maurice Blanchot, “El canto de las sirenas”, en *El libro que vendrá*, ob. cit., pp. 19-20.

<sup>78</sup> Jaime Alazraki, entre otros, ha destacado el aspecto onírico sin reducirlo al psicoanálisis; la matriz del sueño resulta reconocible por esa “voluntad de incoherencia” de acontecimientos absurdos o extraños de finales inconclusos, por su fragmentarismo y resistencia a la causalidad, por los cortes abruptos en la secuencia y por su negativa a una explicación lógica. Véase Jaime Alazraki, “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández”, en revista *Escritura*, ob. cit., pp. 31-55.

comporta como figuración del propio relato; como figura irradia, pero también se condensa, fatalmente: *ese* caballo ya no volverá a reencontrarse con su dueño como tampoco el narrador podrá recuperar las vivencias del pasado. En su condición de *perdido* el caballo funciona como la metáfora de la fugacidad irreversible de la existencia, y en el desplazamiento de la acepción de “extravío” –que aún conserva cierta esperanza de recuperación– del adjetivo hacia la de “pérdida” –definitiva, irrecuperable–, pareciera resumirse el sentido del texto.

Las imágenes del pasado se deforman “como vistas en espejos ordinarios” porque el tiempo no se recupera, ni siquiera se lleva consigo: aquellos ojos de niño ya no existen; apenas, dice, *el recuerdo* mediado de “los ojos que en aquel tiempo la miraban” (32). La inocencia que tuvo Celina entre sus manos es sólo una evocación vaga que intenta ser defendida de los trastocamientos del “socio”; ese intruso sobre quien recaen las sospechas de haber modificado, juzgado o evaluado los recuerdos con parámetros foráneos, ajenos a los del niño. En este pasaje se torna evidente la voluntad narrativa de romper con la ilusoria continuidad e identificación entre los dos Yoes, propias de la autobiografía.

“Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo” (36). En cambio “los ojos de ahora” no pueden recordar la forma de la boca de Celina: el adulto ya no podrá encontrar a la mujer de la que se enamoró de niño, esa es la verdadera tragedia del tiempo y los desencuentros a que nos condena. Y en tanto inalcanzable y frustrado, en tanto el que nunca se consumó, es el amor imposible, o sea, *el mejor*, el que nos quita el sueño, como el poema no escrito. “Las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones” (36): lo mismo que sucede con el propio relato, ¡y qué imperdonable incoherencia sería que no fuera incoherente!

El abismo entre el adulto que está “condenado a ser” y aquel amor de la infancia es infranqueable, esta es la escisión que parte en dos al relato y provoca que la segunda parte contradiga a la primera: la imposibilidad de escribir un texto biográfico, es decir, un relato de la propia vida que cumpla con las condiciones mínimas de representación de lo vivido. Más aún, entendemos que se trata de un “antibiografismo” puesto que se cambia la convención del género: ya no es el sujeto quien garantiza la anécdota sino el valor estético que posee el que “legitima literariamente el material y también al sujeto que lo ha literaturizado”.<sup>79</sup>

Aquellos hechos eran de otro mundo y sería inútil correr tras ellos. Pero ¿por qué yo no podía ser feliz viendo vivir aquellos habitantes en su mundo? ¿Sería que mi aliento los

<sup>79</sup> Véase Jorge Panesi, ob. cit., pp. 85-86.

empañaba o les hacía daño porque yo ahora tenía alguna enfermedad? ¿Aquellos recuerdos serían como niños que de pronto sentían alguna instintiva repulsión a sus padres o pensaban mal de ellos? ¿Yo tendría que renunciar a esos recuerdos como un mal padre renuncia a sus hijos? (41)

Hay un pasaje en “Las hortensias” en el que al aspecto de inquietante humanidad de las muñecas se incorpora la percepción de las vitrinas en que están expuestas. Según Horacio, “ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo”. Al mirar la escena inmóvil de una muñeca le parece estar asistiendo “al recuerdo que ha tenido una mujer” en un momento importante de su vida: “Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima”, dice Horacio, uniendo a lo irrecuperable del pasado la fascinación por los recuerdos llenos de secretos. Pero reparemos en que se habla del *vidrio* –luego de descartar la duplicación de los *espejos*–, de mirar *a través de* una transparencia limitada, es decir, de un medio que permite ver lo que está detrás pero sin tornarse totalmente invisible, y que esa característica es la que transmite a la percepción su cualidad de algo efectivamente vivido y misterioso. El vidrio de la vitrina exhibe, revela, a la vez que se interpone, como si proclamara: “observen aquello que no pueden alcanzar porque en el medio estoy yo, y yo *no soy aquello*”. Resulta difícil no percibir cierto matiz de autorreflexión respecto del procedimiento narrativo junto a un rechazo por la escritura mimética que persigue la ilusoria transparencia absoluta.<sup>80</sup>

### **El caballo y todo lo perdido**

El tópico existencialista de *la vida como condena* es señalado de muchas maneras, pero la comparación con aquel “caballo perdido” aumenta la desolación del tropo con la carga de la derrota. Veamos cómo evoluciona, o mejor dicho cómo se ahonda, se interna esta imagen del caballo dentro del texto. Como vimos, primero teníamos al narrador comparando su postura –con Celina a su lado– frente al piano “como si estuviera sentado en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo” al que tal vez castigarían (19). Hay una nueva mención después del episodio del golpe, cuando regresa con su abuela y encuentran al “caballo perdido” deambulando en la noche (27). El mecanismo asociativo se torna en definitivo desamparo cuando el narrador de la segunda parte, con “el lomo cargado de remordimientos”, reconoce que su voluntad de dominio –sobre Celina, de estar en el pescante tirando de las riendas– era sólo una ilusión que se ha trastocado brutalmente: “Yo era *como aquel caballo*

<sup>80</sup> Véase “Las Hortensias”, en Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, ob. cit., pp. 197-198.

*perdido* de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto” (43).

Hay, además, un segundo sueño en que se insiste en la presencia de animales, que opera como condensación de la derrota y de la pérdida, con un mecanismo asociativo que se vale de similitudes fonéticas de los significantes. Veamos: el narrador insiste en que empezó a *ser otro*, especie de indiferente espectador entre “un niño y un hombre”, con “el lomo cargado de remordimientos” (42). Luego cuenta que *mira* llegar los pensamientos “como animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no había más agua” (43); después se establece la comparación con el caballo de tiro; enseguida, estos animales se ven reducidos a “esqueletos de pensamientos”, aunque se ignora “qué gusanos les habrían comido la *ternura*” (44), y entonces sobreviene el sueño en que personas y *terneras* –obsérvese la similitud con el significante previo, muy cercano en la página: *ternura*– comparten el mismo estatus, y las *terneras* son conducidas “al matadero”. El sueño pareciera estar formulando una valoración crítica respecto de las conductas gregarias, de las costumbres de manada. Eso explicaría por qué la *ternura* se asocia con una *ternera* de la que todos se ríen; “todos” que resultan ser *gentes* y *ganado* a la vez.

Entre las *terneras* había una niña que también llevarían a matar. La niña decía que no quería ir porque estaba cansada y todas aquellas *gentes* se reían por la manera inocente con que quería evitar la muerte; pero para *ellos* ir a la muerte era una cosa que tenía que ser así y no había por qué afligirse. (44; el destacado es mío)

Partiendo de los estudios de Vladimir Propp, el estructuralismo francés organizó las diferentes secuencias narrativas posibles del relato, estableciendo las tres grandes unidades o funciones elementales, a saber: 1) la de apertura en que se plantean las posibilidades del proceso –en el caso que nos ocupa se trataría de la narración de los recuerdos infantiles, aunque el relato irrumpe sin preámbulos, casi directamente desde la percepción del niño, como vimos–; 2) la realización del proceso anunciado o desarrollo en acciones y acontecimientos; y 3) un cierre en forma de resultado alcanzado.

En la instancia del desarrollo 2) nos encontramos con la revelación de un secreto: el enamoramiento de la maestra y el castigo que establece un límite a las transgresiones, doble límite, en tanto también interrumpe el registro infantil provocando un corte en la estructura formal. A partir de allí el texto se retrae sobre su propia posibilidad de enunciación, planteando la disociación irremediable con el pasado y hasta colocando un manto de duda sobre la fidelidad de lo narrado. Siguiendo los términos de Claude Bremond, estaríamos ante



un ciclo narrativo iniciado con cierto empuje optimista en el cual se despliega la seducción del niño bajo diferentes formas de transgresión pero que, al encontrarse con un obstáculo insuperable termina en frustración, y esta frustración desencadena a su vez, en la segunda parte, un proceso de disociación y degradación en el adulto del presente, degradación que indefectiblemente conduce al fin del relato. Pero no estamos ante un cierre conclusivo –aunque sea dramático– porque “donde no hay integración en la unidad de acción tampoco hay relato”, según Bremond, y justamente, lo que este relato se propone narrar es esa desintegración, esa *imposibilidad* del relato.<sup>81</sup>

El socio “era el representante de las personas que habitaban el mundo”, que no siempre es hostil ni ladrón, a veces lo cuida y reprende como una madre, y otras veces se presenta en forma de amigos que lo “ayudaban a escribir” con sabios consejos (45). Pero el suyo es un trabajo que requiere de soledad y delicadeza, y sospecha que el socio entraría en esa casa del recuerdo “haciendo mucho ruido y espantaría el silencio que se había posado sobre los objetos”, además de cambiarles la vida a los recuerdos con “ideas de la ciudad”. Pero a lo que más teme es a “las cosas que suprimiría” y “la crueldad con que limpiaría sus secretos”, despojándolos de “su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y fantástico a un sueño” (46). Pareciera ser la defensa de una estética llena “de repeticiones e imperfecciones” pero que *le son propias*, es decir, auténticas –como señalara en “He decidido leer un cuento mío...”–, como si se estuviera aludiendo al difícil equilibrio entre la adaptación necesaria para no ser excluido del mundo, pero tampoco dejarse deglutir por él.<sup>82</sup> Al final, resignado, el narrador termina aceptando ese desdoblamiento, y las aprensiones hacia el socio se moderan:

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. De él había recibido *las comidas y las palabras*. Además cuando mi socio no era más que el representante de alguna persona –ahora él representaba al mundo entero–, mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos –sin suprimir los que cargaban remordimientos– en *una cosa escrita*. Y eso me hizo mucho bien. (47-48; destacados míos)

*El mundo*: nada menos que *eso* era el socio. El mundo de los renunciamientos y las concesiones que implica sobrevivir (“comidas” y “palabras”: dos formas indispensables de alimento); el mundo que, como Jehová a Abraham, le ha exigido que sacrifique al niño. El

<sup>81</sup> Véase Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones N° 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109.

<sup>82</sup> “He decidido leer un cuento mío...”, en *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., pp. 275-277.

mundo como un “socio” –antes que un amigo–, o sea, poniendo el énfasis en la relación basada en términos contractuales, que remiten a transacciones comerciales –metáforas y comparaciones insisten en instalar un tono mercantilista a través de figuras como “compañías”, “empresarios” y “prestamistas” (42-43), junto a las de “robo” y “especulación” (45)–, es decir, relaciones en las que predomina la lógica especulativa y utilitaria de la mayor ganancia. Pero si al comienzo el narrador lo percibía como un intruso y un *adversario* sospechado de adulterar los materiales de la memoria, la posterior *asociación* lo transforma en un *aliado* (“de él había recibido las comidas y las palabras”), a la vez que supone aceptar la propia infidelidad, la traición a sus recuerdos.<sup>83</sup>

Este desdoblamiento del narrador en *otro*, que le es ajeno por su actividad pedestre y venial, será retomado en “Diario del sinvergüenza” –donde también se compara con un caballo–; allí dice: “descubrí que mi cuerpo ya había sido ajeno desde hacía muchos años. Él había estado pensando y escribiendo en mi nombre y ahora hasta mi propio nombre tiene otro sentido y parece de él, de este cuerpo con el que fui teniendo tan larga complicidad y al que he terminado por llamarle «el sinvergüenza»”. Allí ya no será visto como “el socio”, sino como algo mucho peor, una especie de Mr. Hyde de la cotidianidad, el *otro yo* vinculado a las máscaras de la subsistencia: “Las calles próximas a la de mi oficina eran malditas. Sabía que al entrar allí me iba a encontrar una persona horrible, cobarde y artificial, que me enfermaba de angustia. Esa persona era yo”.<sup>84</sup>

Como una ley inexorable, la poesía del niño ha claudicado ante el pragmatismo del adulto, pero en esa pérdida también hay un legado, una entrega que, aunque deformada y desleída, sobrevive en el relato. La relación es ambigua y contradictoria, porque también se le reconoce al “socio” la restitución del mundo, y no sólo de la sociabilidad sino también de la *ayuda* en función de transformar los recuerdos en texto –en tanto *producto* que pueda colocarse en el *mercado*–, cuyos mecanismos generativos construyan sus propios lectores.<sup>85</sup>

Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. [...] Por eso es que ellos *no se acuerdan* de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos *no me reconocen* y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena.

<sup>83</sup> Bremond contempla estos cambios en las funciones. Véase Claude Bremond, ob. cit., pp. 103-104.

<sup>84</sup> “Diario del sinvergüenza” (1957), en *Obras completas*, Vol. 3, ob. cit., pp. 247 y 250.

<sup>85</sup> Umberto Eco se refiere al “lector modelo” no como a una entidad exterior al texto, sino como el conjunto de estrategias textuales que, además de apoyarse en una competencia, también prevén y construyen esa competencia de lectura. Véase *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 73-81.

[...] 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. (49; destacados míos)

El ayer vive su vida pálida, inalcanzable y ajena, por consiguiente todo lo que se ha escrito hasta aquí no es “la verdad” de lo sucedido; tal vez porque no haya *verdad*, sino apenas tanteos en lo oscuro, imágenes tan inasibles como la del caballo deambulando sin destino en la noche. Los recuerdos no sólo han cobrado autonomía de quien recuerda, además han invertido la relación, como si la actividad –de la memoria– hubiera pasado a ellos ante la desintegración de la unicidad del sujeto. La separación del niño del adulto cobra toda su dimensión trágica en el desgarramiento que se cifra en el “se fue con ellos”; con *aquellos* que *no lo reconocen*, que miran a través de él “como si hubiera alguien atrás”, es decir, que le niegan la pertenencia al grupo que, por otra parte, nuevamente, incorpora la mezcla de semas: “recuerdos” y “personas” *viven* juntos. El rechazo no se produce porque se trate de entidades incompatibles –como ideas, objetos y personas–; no lo aceptan por su abandono, porque él se ha vuelto otro, porque no les ha sido fiel y los ha traicionado en su metamorfosis de adulto. El fantasma de la culpa y del fracaso subyace siempre en este desencuentro.

La identificación final con el “socio” implica una claudicación, en cierto sentido una deslealtad y una caída, un renunciamiento, y hasta se ha interpretado como una muerte cifrada del Yo-narrador.<sup>86</sup> La resignación ante ese “representante” del mundo es también una forma de duelo. Pero si queremos que nuestra lectura contemple todos los términos del relato, recordemos que, además de la desolación, el cierre contiene el reconocimiento de una herencia, la constatación de haberse quedado con “algo” de aquel niño, y que de ese *algo* proviene también la conciencia y la medida de la degradación del mundo del adulto. Además, la muerte implicaría la conclusión de la pérdida, el cierre definitivo, en tanto que en este final –como en muchos otros de Felisberto– la narración se apaga bajo el signo de una condena inapelable y agónica, pero que no concluye. En todo caso, antes que de una voz perfecta, pareciera tratarse de un gerundio.

Ahora *yo soy otro*, quiero recordar a 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. (49; el destacado es mío)

---

<sup>86</sup> Así lo ha visto Echavarren, que interpreta esta identificación final como la muerte del “yo” del narrador a manos del “socio”. Véase Roberto Echavarren, ob. cit., pp. 147-148.

El poeta español José Ángel Valente decía que en el preciso momento de escribir la palabra “yo” otro ha empezado a existir, y que por eso, “al yo del texto es preferible llamarlo tú”.<sup>87</sup> Desde el “Je est un autre” de Rimbaud, el extrañamiento, la alienación de percibirse como *un otro* (acentuada por la unión de la primera persona del pronombre con la conjugación verbal correspondiente a la tercera), el salto al abismo del *yo* lírico sobre el límite individual de la existencia es un tema recurrente en la poesía.

A su vez, refiriéndose al “acto autobiográfico”, Nicolás Rosa invierte este desdoblamiento, señalando que lo fundacional del género es esa transformación del “Yo (que) se escribe a sí mismo como otro” en un “Él” que escribe al otro como si fuera él mismo.<sup>88</sup> Lo que pareciera plantear esta segunda parte es justamente la imposibilidad de acceder a ese *otro* (a esos recuerdos desvaídos, inciertos, que ni siquiera reconocen a quien los evoca) y mucho menos de llamarlo “Yo”, o sea que no sólo no se cumple con la premisa principal sino que se cuestiona la propia confiabilidad del sujeto, y con ello se cancela la posibilidad misma de la autobiografía. Y se la cuestiona no sólo desde la imposibilidad de la representación, sino desde una posición ontológica, entendida como la rama del conocimiento que se encarga de los problemas insolubles de la existencia. En este sentido es que el texto de Hernández alude al paso del tiempo, a la forma en que la vida nos cambia. ¿Cuántas veces vislumbramos la extrañeza de nuestra propia historia, como algo que le ha ocurrido a otro? ¿Cómo fue que hicimos aquello o dejamos de hacer tal otra cosa? ¿Dónde estábamos cuando sucedió *eso*? La legibilidad de ese texto que hemos hilado en el transcurso de nuestra vida contiene muchas zonas oscuras: siempre habrá algo que no controlamos o pudo haber sido de otra manera, algo en lo cual no nos reconocemos: un secreto sellado, indecible, que nos alcanza desde lo más hondo de nosotros mismos frente a lo inapelable del tiempo clausurado.

Estos desajustes, trastrocamientos e incoherencias puestos en primer plano constituyen la acción del texto contra la previsibilidad y las codificaciones instauradas de los significados; se trata de un elemento heterogéneo respecto de la significación pero que opera a través de ella. Indudablemente, estamos ante una acción que coloca en el fenómeno signifiante la crisis o el proceso del sujeto; una práctica que pone en tela de juicio la identidad del sentido, antes que una correspondencia (especular, subalterna) con las estructuras (simbólicas, sociales). Una práctica que, al atentar contra la función simbólica (clara, definida, unívoca) del lenguaje por medio de un dispositivo signifiante (impreciso, ambiguo y con cierta independencia del sentido), evidencia la crisis de las estructuras y de las instituciones. Una práctica, en suma,

<sup>87</sup> José Ángel Valente, “Imágenes”, en *Obras completas*, t. 2, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

<sup>88</sup> Véase Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, ob. cit., p. 51.

que se corresponde con la semiosis poética que nunca se agota en el sentido ni en la significación, según Kristeva, porque en ella también se produce algo diferente de cualquier saber, allí se destruye y se renueva el código social.<sup>89</sup>

Por otra parte, esa ajenedad frente a los propios estados de conciencia o los miembros del cuerpo refuerza una actitud de negación de la unidad del ser: en los relatos de Felisberto *el sujeto está suelto*, valga el oxímoron. El individuo no es *uno* sino un conglomerado de elementos dispares –recuerdos, ideas, sensaciones, órganos vitales, imágenes, miembros– capaces de actuar en forma autónoma respecto de la conciencia o de cualquier principio rector, ya sea que lo llamemos mente o espíritu.<sup>90</sup> Como si la existencia implicara un derramarse constante, una dispersión irrestañable. Por todo ello, no es extraño que sean los recuerdos quienes no reconocen al narrador; como si ellos, los recuerdos, hubieran permanecido fieles a sí mismos y ajenos a la percepción automatizada, deformada, del adulto desencantado en que se ha convertido.

Recapitemos: en la primera parte, y a pesar de los desplazamientos y transferencias vinculados a la realización del deseo como transgresión, el relato de los recuerdos infantiles posee cierta homogeneidad discursiva en torno a las vivencias del infante enamorado de su profesora de piano. A partir del episodio del castigo, el texto se transforma en el cuestionamiento a la posibilidad de formulación del recuerdo, o sea, que se invalida a sí mismo. Para ello no sólo se siembra el equívoco, se pone en duda y se contradice la fidelidad de la memoria –y la amnesia bastaría para invalidar a la *anamnesis*–, sino que en un gesto más radical aún, se hace pedazos al propio narrador, al *yo* del presente, se desordenan sus

---

<sup>89</sup> Partiendo del análisis fenomenológico de Husserl, Julia Kristeva advierte contra la prescindencia del sujeto tanto en los estudios formalistas como estructuralistas, sosteniendo que los problemas de la significación deben incluir en su reflexión al sujeto formulado como conciencia operante. La teórica francesa advierte que el lenguaje poético, en tanto trabaja con el sentido, participa de esa correlación entre el objeto significado y el ego trascendental, pero a su vez percibe que éste no se agota en la significación, que en ciertas manifestaciones (ritmos, entonaciones, disposición gráfica, neologismos, glosolalias) aflora un elemento heterogéneo opuesto a la función simbólica. A esta modalidad de la significancia la denomina semiótica: marca distintiva, huella, impronta ambigua de una articulación que no remite a ningún significado discernible, propio de una conciencia tética. Para contrastar con la codificación unívoca del símbolo, Kristeva recurre al concepto de *chora*, que toma del *Timeo* de Platón, y que alude a una instancia prelingüística, pulsional, anterior a la nominación y a la ley paterna y, por lo tanto, connotada como maternal y femenina, a la vez que se la vincula con el inconsciente freudiano. Véase Julia Kristeva, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981, pp. 249-287, y *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, en particular “I. Sémiotique et symbolique”, pp. 17-37, y “B. Le dispositif sémiotique du texte”, pp. 209-373.

<sup>90</sup> Ricardo Pallares, entre otros, ha señalado esta dispersión constitutiva de los personajes hernandianos, vinculando también la naturaleza del relato al inconsciente, a los sueños, a lo inesperado, al misterio del hombre como realidad incompleta. Véase “Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió”, ob. cit., p. 28.

recuerdos, se lo divide como centro emisor, se dispersan y confrontan sus partes, se desquicia la instancia generadora del texto. No en vano hay dos referencias a la locura:

Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco: seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un secreto del pasado para toda la vida. (29)

[...] Yo estaba en la situación de alguien que toda la vida ha supuesto que la locura es de una manera; y un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta de que la locura no sólo no 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 ella en él y nada más. (37)

Desolación y paradoja. El intento de conformar una genealogía a partir de una historia de los orígenes fracasa, no hay retorno posible a la inocencia: hemos sido expulsados para siempre del paraíso, dejando al yo desflecado y hundido en una insuperable orfandad existencial, imposibilitado de retener una verdad por medio de una narración cuyas condiciones de legibilidad son puestas en tela de juicio. Conservar el orden lineal, unívoco y progresivo en aras de la coherencia y legibilidad implica tantas concesiones y simulaciones –del tipo “hagamos de cuenta...”– que inevitablemente desembocamos en un código traidor, mentiroso. Lo paradójico es que este “fracaso” resulta narrado por el propio texto, que recurre a un metalenguaje para dar cuenta de lo irreversible de la existencia y de todo lo inefable que atraviesa al lenguaje. Siempre habrá *lo no dicho*, el resto, la falta. Pero, como sucede con la exquisita “Carta a lord Chandos” de Hoffmannthal, nada como la literatura para asediar el estupor y la impotencia ante lo inconmensurable de la vida.

## 2.3 RETORNO A LA FORMA BREVE

### 2.3.1 Los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*

Después de la trilogía de los extensos relatos de la memoria –el último de ellos, *Tierras de la memoria*, permanecería inédito, en interminable etapa de corrección, hasta después de su muerte– Felisberto retoma la forma breve, al menos en el material editado, con un volumen que, en 1947 verá la luz, en la editorial Sudamericana: *Nadie encendía las lámparas*. Estos diez relatos constituyen su consolidación definitiva como cuentista y, aunque en su momento el libro fuera un fracaso de ventas, se encuentran allí algunos de sus textos más característicos y logrados.

Respecto del volumen como unidad, encontramos la misma narración divergente –se la ha comparado con una rama a la que le crecen brotes y tallos por todas partes–, que suele tener a un narrador protagonista propenso a las digresiones y a la exaltación de detalles nimios, cuya trama propicia una tensión que generalmente se frustra en cuanto a las expectativas de lectura. Tal el caso ejemplar del cuento que da nombre al libro, en el que el resultado de una seducción amorosa *cae* fuera del relato, o la forma en que se interrumpen los oscuros rituales en “Menos Julia”. Pareciera que los relatos no concluyen sino que se apagan, ya lo hemos dicho, además del mecanismo asociativo y el constante desplazamiento metonímico que permite descubrir extrañas situaciones bajo el manto de lo cotidiano.

Nada espectacular sucede en esta prosa del intersticio, casi son relatos sobre *nada*, apenas una triste crónica sobre el fracaso y la desilusión. Y, sin embargo, en los avatares de un pianista itinerante, en las aburridas tertulias pueblerinas o en el ajetreo de un pobre acomodador de cine en una gran ciudad irrumpen acontecimientos extravagantes, absurdas anécdotas se entretajan junto a existencias vulgares, tristes y previsibles. De pronto alguien recuerda que ha sido caballo o una insólita ceremonia pareciera estar cifrando otra cosa, sin llegar a cristalizar en fábula o alegoría; se viven situaciones inesperadas, se entablan relaciones analógicas, se maquinan actividades lúdicas, compensatorias, de reglas inciertas. Al leer, uno se siente palpando a tientas en la oscuridad imágenes por donde se deslizan silencios gráciles como gatos o palabras que han cambiado su significación familiar, que se han despertado bajo el signo de un recuerdo atávico. *Extraño*, que tiene la misma raíz que extranjero, conserva un vínculo secreto con el destierro y lo impropio; el *extrañamiento* también es colocarse en una zona de inseguridad y zozobra.

Frente a un medio por lo general mediocre y hostil, regido por posiciones jerárquicas y excluyentes, el narrador de sus relatos exhibe una actitud rebelde que consiste básicamente en

producir una textura paralela, que no se adecua a la escena, que contamina y pervierte la percepción del mundo como *exterioridad*. El primer gesto de rebeldía será proponerse como personaje protagónico, lo cual impone al relato la concordancia de la enunciación con el sujeto del enunciado. En la figura del narrador se funden la vanguardia del actante y la organización del material narrativo, el cual, por otra parte, nos llega deliberadamente distorsionado, con *marcas* ostensibles de su parcialidad y refracción, al tiempo que se detiene en el detalle insignificante como si esquivara lo central del deseo: escamoteo elíptico que pareciera destinado a frustrar las expectativas de lectura con su manera de privilegiar lo preliminar en desmedro de la consumación; escamoteo que propone una estética de lo inacabado que, con su incompletud, impugna la ilusoria “totalidad” del principio-medio-fin. Recordemos que en los relatos tradicionales el final, ya sea trágico o romántico, suele estar en función de proporcionar la catarsis liberadora, el consuelo restaurador o la sutura que termina convalidando el orden interrumpido, como ya lo señalé en otra parte.<sup>1</sup>

La fragmentación es fundamental en estos cuentos: la focalización en el recorte, el rostro o los miembros que actúan por su cuenta y subvierten la jerarquía y el control del *yo* como totalidad.<sup>2</sup> El desplazamiento metonímico funciona como figura clave: la adjetivación inusual dispara asociaciones que desacomodan el relato de lo familiar, emboscan la normalidad y la lógica del sentido común. El narrador es *el acomodador* que nos *desacomoda*, que en lugar de indicarnos la butaca con su linterna alumbra el techo o una marquesina; que nos propone una ubicación de extraño desamparo. Como concluye Frank Graziano, en esta normalización de lo extraño se produce un desplazamiento del “mundo normal” que es sustituido por un “mundo raro” pero que *insiste en su normalidad*.<sup>3</sup>

Creemos, sin embargo, que dicho extrañamiento no debiera percibirse como fantástico, a pesar de que parte de la crítica haya optado por recurrir a esta categoría por medio de reducciones a veces un tanto insólitas o abusivas. Para dar un solo ejemplo de tal desvío, veamos un fragmento de “El balcón” en que la joven alienada le está contando al visitante sobre su madre: “Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio *como* si también fuera encendiendo, uno por uno, los

<sup>1</sup> Gustavo Lespada, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, ob. cit., p. 159.

<sup>2</sup> Ana María Barrenechea se refiere a esta excentricidad que se produce tanto en el enunciado como en la enunciación, siendo una de sus modalidades la “focalización sobre un ente que no suele tener importancia en los órdenes narrativos convencionales”. Véase “Ex-centricidad, di-vergencias y convergencias en Felisberto Hernández”, ob. cit., p. 163.

<sup>3</sup> Frank Graziano (Connecticut College), “El triunfo de una enfermedad desconocida”, en [www.felisberto.org.uy](http://www.felisberto.org.uy)



sonidos”.<sup>4</sup> En su particular concepción de lo fantástico, Rosario Ferré dice que este acto de la madre “adquiere un cariz fantástico” ya que “la contigüidad de la acción anecdótica (el encender las velas) da pie a la imagen metonímica (el encender los sonidos), en la que han quedado disueltas las fronteras entre lo racional y lo irracional”.<sup>5</sup> Además de haberse pasado por alto que la figuración se encuentra atemperada por la cópula de la comparación, resulta claro que por este camino cualquier sinestesia u operación metafórica del lenguaje puede ser percibida como fantástica.

### “Nadie encendía las lámparas”: el relato, la falta y el zaguán

La indefinición y ambigüedad del imperfecto le dan a este título su carácter emblemático y se entiende la predilección por la homonimia en el volumen, aunque a nuestro parecer “Menos Julia” sea igual de sugerente. “Hace mucho tiempo...”: una fórmula cristalizada de apertura en el relato tradicional nos introduce en la materia narrativa que no es otra que la puesta en escena del acto de narrar: *alguien*, cuentista y narrador, narra una situación pretérita en que *leía* un cuento ante un auditorio, es decir, alguien narra *que narra*(ba) el relato de una “mujer que todos los días iba a un puente con la *esperanza* de poder suicidarse”. En el nivel metadieético, pareciera entablarse una relación inversa entre la Scherezade de *Las mil y una noches*, que pospone su muerte por medio de relatos, y esta mujer que proyecta la esperanza en la muerte –lo cual raya en el oxímoron– y a quien el *relato* (de los *obstáculos*) no le permite suicidarse. Aunque de signo contrario, ambos diferimientos –ya sean como estrategia o rémora– parecerían sustentarse por un final, en tanto en los dos habría una pulsión teleológica que origina la narración.

Sin embargo, esta actividad narrativa que se *anuda* en el final aparece caracterizada como una lectura mecánica, signada por el desgano y la repetición: al cuentista le cuesta “sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos” (53). El narrador recurre a su histrionismo para desdoblarse en otras perspectivas más sugerentes y prometedoras mientras desenrolla con automatismo y pereza la trama del cuento. A efectos de la exposición, señalemos que el registro de la primera persona se bifurca en dos, el cuentista y

<sup>4</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, ob. cit., p. 63. Todas las citas corresponden a esta edición, que a partir de aquí se indicarán en el texto con el número de página entre paréntesis.

<sup>5</sup> Haciendo una reducción de la caracterización de Todorov –por ejemplo, no se tiene en cuenta sus restricciones respecto del lenguaje poético y de lo alegórico, así como se omiten las recomendaciones acerca de considerar *todos* los elementos de la obra antes de efectuar una adscripción genérica–, con su propia definición de lo fantástico como “la erosión de las fronteras entre lo racional y lo irracional”, Ferré expande esta calificación sobre toda la obra de Felisberto Hernández. Véase Rosario Ferré, “*El acomodador*”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ob. cit., pp. 68-69.

el narrador, o sea que mientras el cuentista cuenta el cuento –sujeto a una secuencia pendiente de una recepción–, el narrador comienza a hilar otra trama con retazos y fibras dispersas que acompañan el divagar de la mirada. El narrador realiza otra actividad totalmente ajena al desarrollo teleológico, a saber, una narración de la incertidumbre:

Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había *recostado* la cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba muy esparcida y yo *pasaba los ojos por ella* como si viera una planta que hubiera crecido *contra el muro* de una casa *abandonada*. A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y *la costumbre* de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes. (53; destacados míos)

Sorprendido por las reacciones que despiertan “las palabras solas y la costumbre” en la recepción, el narrador nos describe con singular morosidad las peripecias de sus distracciones: ciertas imágenes, como la de la viuda cuyos ojos “parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie”, la mujer joven recostada en la pared del fondo de la sala y una estatua con palomas a través de una ventana. La descripción de estos elementos va conformando una lectura paralela, cuya propuesta significativa pareciera cifrarse en asociaciones libres, en recuerdos que colorean de un sentido nuevo las percepciones, en analogías como la que puede entablarse entre el lector-narrador y “la estatua (que) tenía que representar un personaje que ella misma no comprendía”, en visiones premonitorias como la del fuego encima de la mesa –en la que sólo había una “jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol”–, la *misma mesa* en que después la sobrina –la *mujer joven* que ha sido comparada con una planta– habrá de recostarse provocativamente (57). La falta de comprensión atribuida a la estatua pareciera volcarse sobre el propio relato, que reproduce frases y descripciones carentes de una conexión lógica que unifique el sentido. No hay final, no hay dirección hacia ningún cierre o conclusión, no hay congelamiento de sentido sino puro devenir en digresión: es casi un anti-cuento. El núcleo que parece constituir el relato es, paradójicamente, la dispersión, la disolución, la detracción, o sea, la figura del *asíndeton*.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Asíndeton (“sin ligaduras”, “desatado, suelto”): figura de la dicción, por supresión, ya que es la ausencia de conjunciones entre las frases y sus miembros. Esta figura elíptica aparece en los modos de la acumulación, en los procedimientos enumerativos. Véase Mortara Garavelli, ob. cit., pp. 259-260. Para la Escuela de Lieja, el asíndeton es una figura del orden de las metataxis que designa la supresión de las marcas de coordinación. Véase Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, ob. cit., p. 131.

Sin embargo, en estas distracciones deshilvanadas, en estas digresiones es donde se manifiesta *el objeto de deseo* que empuja la narración hacia adelante, el *eje verdadero* del relato: a partir de aquí la constante intercalación de referencias e intervenciones de la joven delatan a un narrador que insiste en “no ser indiscreto” (54); el relato sigue, sutilmente, el derrotero esquivo y culpable de sus ojos. La seducción –tanto de la mujer como del relato que escapa a la predestinación– *reside* en ese abandono, en ese *dejarse ir* de la digresión. Lo cual tiene cierta lógica al fin de cuentas, puesto que la *soltura* responde a uno de los rasgos predominantes de esta estética.

La mirada del narrador entabla una conexión entre la mujer y la estatua que ve a través de una ventana, o sea, que está *afuera*. Esta triangulación de las imágenes –mujer-adentro, narrador, estatua-afuera– pareciera obedecer a una necesidad de equilibrio, de *continencia* en la focalización narradora. Como aludiendo al *abandono* de la joven que siempre aparece blandamente *recostada* (en la pared de la sala, en un sofá, en una mesa, en el zaguán) en contraposición a la *erguida* rigidez de la estatua. Y digo *pareciera* porque, pese a la subjetividad descriptiva del narrador –las figuras que utiliza, sus asociaciones, sus recuerdos–, muy poco sabemos de sus sentimientos. *Ella* se extiende horizontal ante sus ojos como un enigmático sintagma –y es una pena que “sintagma” no sea femenino– a ser recorrido, decodificado, leído; *él*, resguardando sus intenciones, elípticamente despliega un tejido verbal: verdadero paradigma cargado de sugerencias que incitan a un desenlace que nunca llega.

*Nadie* habita los ojos ahumados de las viudas; ausencia existencial que también es sujeto de una cláusula del final del relato que se duplica desde el espacio privilegiado y anticipatorio del título –el título *está* al final. “Nadie encendía las lámparas”: la penumbra cómplice y acogedora se describe por la negación del pretérito imperfecto que pareciera cifrar, adelantar su carácter de relato suspendido, sin conclusión. El imperfecto indica que la acción iniciada en el pasado ha continuado realizándose por un tiempo indefinido, no acotado; es la forma de la indeterminación, de la incertidumbre y la ambigüedad, es la forma que corresponde a esa paulatina oscuridad que va ganando el relato.<sup>7</sup>

Pero esto también puede relacionarse con el barullo que sí *se encendió* –obsérvese el contraste del perfectivo en este caso– al concluir la lectura del cuento de la suicida: aquel final

<sup>7</sup> Milagros Ezquerro realiza una lectura poética de este relato “apertural y epónimo”, al punto que señala que el sugerente título es un octosílabo y que el relato despliega una “poética del anochecer y la indeterminación”. Aunque tal vez exagera en la importancia que le atribuye a este cuento respecto del resto del volumen, coincidimos con su análisis de formal sutileza. Véase “A media luz *Nadie encendía las lámparas*”, en revista *Río de la Plata*, ob. cit., pp. 249-256.

*enciende*, este otro se difumina en la penumbra. “Al terminar mi cuento se *encendió* el barullo y la gente me rodeó” (55). Anotemos al pasar la distorsión generada por esta sinestesia –que transfiere la impresión visual a la auditiva– en tanto refuerza, también por contraste, la ausencia de luz. La imperfección del verbo –para la negación lumínica– denota incompletud, penumbra, límites difusos, anfibología; el perfecto puntual y acabado, la certeza del *barullo*, que no es otra cosa que una “mezcla confusa” de ruidos, o sea, lo que se enciende refuerza la indeterminación instaurada por aquello que nadie enciende.<sup>8</sup>

Ahora, el narrador, más animado por las agudezas de la charla y la insinuante sobrina, toma las riendas ya sin estorbos de la narración *verdadera*, que resulta no ser más que transcripciones de actos de habla entretreídos con esbozos fragmentarios de una seducción. Esto es lo que le da al relato su condición de intersticial: se narra el borde, el margen, lo que “crece contra el muro”. Se narran escuetamente las dificultades de una lectura, pero el protagonismo, desde el comienzo, es ocupado por elementos fragmentarios, digresiones, distracciones, metáforas visuales, desplazamientos, imágenes incompletas. A esta indeterminación también contribuye la falta de nombres –algo frecuente en la narrativa de Felisberto, como ya hemos visto–; sólo están “las viudas”, “la sobrina”, “el político”, “el de la frente pelada” y un joven afeminado que pasará a ser mencionado como “el femenino”.

Pero detrás del barullo emerge la propuesta romántica, aunque en forma cifrada: el árbol sí puede pasear con nosotros, contradice la joven: “se repite a largos pasos”, “se repite en una avenida indicándonos el camino”, “se juntan a lo lejos [...] y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar” (57). El perifrástico cortejo ha comenzado y todo lo que se dice se transforma en *otra cosa*, alude al lenguaje de los cuerpos, a las señales del deseo: “el pudor y el placer la hicieron enrojecer”. Después ella le dice que “deseaba” hacerle una pregunta aparte, pero mientras pregunta *afirma* su sexualidad exhibiendo su cuerpo recostado, un cuerpo en el que pueden *hundirse* los objetos –“se recostó en la mesa hasta hundirse la tabla en el cuerpo”– y meterse las manos en el pelo. El despliegue seductor, activo de la joven contrasta con el exasperante inmovilismo descriptivo, moroso, del personaje-narrador que por momentos parece no estar allí, como si fuera un narrador testigo o ese *catalizador* al que hiciéramos referencia en el capítulo anterior.

<sup>8</sup> Hebert Benítez Pezzolano ha trabajado particularmente en torno a este motivo de la luz como un heliotropismo de figuraciones múltiples, y –vinculado al “psiqueo” de Vaz Ferreira– como desvío de la alegoría racionalista. Véase “Pliegues de la luz en la escritura de Felisberto Hernández”, en *Interpretación y eclipse*, Montevideo, Linardi y Risso, 2000, pp. 65-74.

Ella sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría jamás; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo. Tal vez ella viera a través de los párpados; o pensara que en aquel silencio yo no estuviera haciendo nada bueno, porque bajó mucho la cabeza y escondió la cara. Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina a la que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne. Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas. (57-58)

La comparación con la gallina hace añicos el clima de sensualidad, es una torpeza del narrador que pareciera querer cubrir su falta de osadía con una interrupción chistosa, mucho más que la de la tía viuda que de alguna manera viene a reparar el corte, la pérdida del erotismo con otra figura: “-Hay que tener cuidado con éste; mira que tiene *ojos de zorro*”. La observación de la viuda acude al rescate de la conquista ante la deserción del pretendiente: su metáfora coloquial, por vía del sentido propio, recobra la comparación con la *gallina* devolviéndola al ruedo del amor para que pueda, al fin, ser cazada por el *zorro*. El narrador nada dice de sí mismo ni de sus posibles intenciones predatorias, sólo responde sobre el afuera: “¡No estamos en un gallinero!” (58). Nuestras expectativas de consumación se verán defraudadas porque el relato se cierra con otra figura: la reticencia o *aposiopesis*, forma extrema de la elipsis que consiste en interrumpir abruptamente un discurso cuando un tema ya ha sido iniciado.<sup>9</sup> Esta manifestación final de la elipsis -figura que alude a todo lo *no dicho*, al vacío inherente al lenguaje- nos reenvía al texto como estrategia y construcción narcisista, o sea, como objeto de sí mismo.

Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas.

Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:

-Tengo que hacerle un encargo.

Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco.

Cuando la joven desnuda sus intenciones en la penumbra y hasta calla para que el varón asuma su remiso protagonismo en el escenario del *zaguán*, esa clásica palestra de los primeros escauceos amorosos; cuando el *casto* narrador percibe que ya no tiene escapatoria, entonces interrumpe la narración, apaga el relato de lo que se venía *encendiendo* con el advenimiento

<sup>9</sup> Véase Mortara Garavelli, ob. cit., p. 291.

de la cómplice oscuridad y deja al lector inmerso en un mar de dudas acerca del desenlace de la conquista. ¿Qué hizo el narrador después de que ella lo tomó de la manga? ¿Se dejó arrastrar por la seducción de la joven o prevaleció la cautela ante el compromiso con aquella gente? ¿Se consumó la relación?

No hay ninguna respuesta porque el final es ese imperfecto del título, esa indefinición: *el final es una apertura*. El cuento se trunca, se convierte en silencio, se detiene en el *umbral*, en ese límite entre el adentro y el afuera, en ese borde que separa el refugio de la intemperie, en esa zona de transición entre la ley del hogar y la de la calle; pero también en el umbral de una situación erótica. Termina precozmente cuando algo está por comenzar, y ese *algo*, junto con el cuento de la suicida, es lo que queda afuera, lo que se descarta. Como si, obedeciendo a una *estética de lo preliminar* en la que el deseo nunca alcanza su objeto, se nos quisiera señalar esa fisura, esa ausencia o, mejor, esa presencia inasible como la imagen prohibida de Eurídice. Se trata de un texto escrito para defraudar expectativas, construido *contra* la necesidad de un *final*, un relato que permanece suspendido, sin acabar.

El cierre conclusivo, el remate de todas las líneas narrativas desplegadas, *el fin*, en suma, responde a una matriz ficcional por la cual atribuimos un orden teleológico a la existencia, la sujeción a un sentido frente al caos. La certeza y el significado de un final —de extensa trayectoria desde los textos bíblicos hasta nuestros días—, por más apocalíptico que éste sea, proporciona una coherencia satisfactoria a la necesidad de pertenencia, de estar relacionados y en concordancia con los orígenes, con un Génesis y con un medio.<sup>10</sup>

Tomar conciencia de este artilugio y romper la coherencia del desarrollo fueron algunas de las premisas de las vanguardias, como formas de provocación e inclusión de la actividad del lector y, sobre todo, como reacción al orden burgués. Leído en el marco de estos parámetros, el final elíptico que deja afuera el meollo de la ficción también funciona como acicate por su forma inconclusa, a la vez que rompe nuevamente con la *representación*, con ese “sistema de efectos sociográficos” destinado a simular la transparencia del texto, es decir que el texto no se perciba como tal, para garantizar su ilusoria correspondencia con la realidad, artificio que constituye el fundamento del pacto de lectura del realismo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Véase Frank Kermode, “El Fin”, en *El sentido de un final*, ob.cit., pp. 15-38.

<sup>11</sup> Jean-Claude Passeron describe el “truco realista” de acuerdo con dos premisas básicas, que consisten en: a) la inscripción del texto en un sistema de “efectos de realidad” (cfr. R. Barthes); y b) que esa inscripción sociográfica tiene condición de necesaria y suficiente para inducir un efecto sociológico en la lectura, es decir, la idea de *verdad* en consonancia con el mundo real. Ese pacto de adhesión novelesca requiere que no se distingan los niveles gráficos y lógicos, que aparezcan *naturalmente* fusionados, ya que el propósito es lograr “un texto que hace olvidar al texto”. Véase “La

### “El balcón”: formas de la prosopopeya

Cuando Barthes repara en el rol que cumplen ciertos detalles insignificantes en la descripción de la novela realista, descubre que uno de los motivos de su eficacia reside justamente en pasar inadvertidos. La enumeración de los objetos de una sala (el piano, el barómetro, las cajas y cartones) en el comienzo de *Un corazón simple* o la descripción de Rouen, en *Madame Bovary* –podríamos agregar otros ejemplos, como la descripción de la fiesta en el castillo de la Vauleyessard o los detalles e instrumentos de la operación de Hipólito–, suelen pasarse por alto en el análisis literario, como “reellenos” de la estructura, ya que parecen responder a una prodigalidad excesiva y hasta innecesaria de la narración. Pero esos detalles no son tan “inútiles” ni tan inocentes como aparentan, observa Barthes, puesto que son capaces de “connotar la atmósfera” de una casa o proporcionar índices sociales y de época, en suma, estas notaciones “insignificantes” y sin ninguna finalidad argumentativa se encuentran en función del *verosímil estético*, de la representación pura y simple de lo “real concreto” como el relato desnudo de lo que está ante nuestros ojos, de “lo que es” (o ha sido). Denotar “directamente” la realidad es “el significado de tales insignificancias”.<sup>12</sup>

Para que esta ilusión referencial de la mimesis realista no se interrumpa y semeje la percepción de la mirada sobre el objeto es necesario, sobre todo, que lo descrito por el texto no se tiña con la mínima proyección subjetiva, ya que cualquier indicio del ojo o de la lente arruinaría –o al menos interrumpiría– la presencia ilusoria; todo el mundo puede estar ante los ojos, menos el propio mecanismo de percepción o de reproducción de la realidad, en una palabra, *el texto no puede ser su propio objeto*. Sobre este tabú se apoya el procedimiento del realismo. Hemos querido refrescar estos conceptos para confrontarlos con los mecanismos descriptivos de Felisberto. Ahora vayamos al relato, otro acerca de un pianista itinerante que fue a dar conciertos a una ciudad despoblada por el verano.

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo *lo veía* agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio *le gustaba* escuchar la música; *oía* hasta la última resonancia y después *se quedaba pensando* en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, *intervení*a en la música: pasaba entre los sonidos *como* un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (59; el destacado es mío)

---

ilusión del mundo real: -grafía, -logia, -nomia”, en C. Grignon, J.C. Passeron, *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, pp. 189-206.

<sup>12</sup> Roland Barthes, “El efecto de lo real”, ob. cit., pp. 141-155.

El primer síntoma de enrarecimiento lo proporciona el cruce sinestésico que atribuye propiedades visuales al silencio; de allí se sigue la animación por verbos volitivos –prosopopeya mediante– hasta su definitiva intervención en la música. El diccionario de la RAE lo define como “falta de ruido”; aquí esta “falta” se ha corporizado con una imagen visual, activa: *el vacío se ha llenado*. Es sabido que la música también está hecha de silencios, así como la escritura de espacios en blanco, pero el recurso de animarlo hasta la comparación con un gato negro –el felino es paradigma de elasticidad, sutileza, gracia, misterio– nos dice mucho más acerca de esta “ausencia de sonidos”. Conjuero de lo inefable: el silencio abre el camino a una depuración del sonido y del lenguaje; en la poesía de Mallarmé el silencio se palpa, se carga de sentido y, al igual que en la música vanguardista, puede ser resonante y elocuente, “una metáfora para la visión limpia”, como bellamente lo expresa Susan Sontag.<sup>13</sup>

Luego de la breve introducción aparece un anciano, personaje que plantea el asunto del relato bajo la forma de *anuncio de una desdicha o de una falta* dirigida como un pedido o ruego al héroe del cuento –que en este caso no es otro que el protagonista-narrador-músico–, de acuerdo con la caracterización de las “funciones de los personajes” de Propp.<sup>14</sup> Hay una dama –la hija del “anciano tímido”– que se encuentra impedida de asistir al concierto. Una vez resumido el trauma de la hija sobreviene la invitación a cenar –invitación que el narrador acepta– a la casa, en cuyo balcón “casi puede decirse que ella vive” (61).

Él me vino a buscar al hotel una tarde en que el sol todavía estaba alto. Desde lejos me mostró la esquina donde estaba colocado el balcón de invierno. Era un primer piso. Se entraba por un gran portón que había al costado de la casa y que daba a un jardín con una fuente y estatuillas que se escondían entre los yuyos. El jardín estaba rodeado por un alto paredón; en la parte de arriba le habían puesto pedazos de vidrio pegados con mezcla. (61)

El encuentro con la joven es casi surrealista: “el anciano me hizo entrar y enseguida vi a su hija de pie en medio del balcón de invierno; frente a nosotros y de espaldas a vidrios de colores” (62).

Ella se disculpó por el hecho de no poder salir, y señalando al balcón vacío, dijo:  
 –Él es mi único amigo.  
 Yo señalé al piano y le pregunté:  
 –Y ese inocente ¿no es amigo suyo también? (62)

<sup>13</sup> Susan Sontag, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, ob. cit., pp. 13-56.

<sup>14</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1985.



La relación anómala de la joven con el balcón pareciera la de un fetichismo extremo, ya que el balcón no es un objeto que pueda entenderse como “extensión del cuerpo humano”, sino que aquí la perversión es sustitutiva y hasta de obligado carácter platónico, dadas la espacialidad y dimensión del mismo.<sup>15</sup> El balcón funciona como la conexión de la joven desquiciada con el mundo, a través de cuyos vidrios de colores observa a las personas que pasan por la calle. En el balcón descarga su energía vital, su inspiración –le escribe poemas– y de alguna manera su deseo –al menos así lo fundamenta la percepción del narrador–: “Después se levantó y pidiéndome permiso se fue al balcón; al llegar a él le puso los brazos desnudos en los vidrios como si los recostara sobre el pecho de otra persona” (63).

Dos observaciones: primero, la adjetivación que *desnuda* –parcialmente– a la joven en el contacto físico con el balcón, lejos de asumir la censura o la segregación de la locura, transmite cierta complicidad a la perspectiva, como ya hemos visto que sucede en otros relatos; segundo, el hecho de que la comparación no se establezca con el pecho de *una* persona, sino “de *otra* persona”, introduce un matiz ambiguo de personificación que recae en el balcón en consonancia con la fantasía de la muchacha. A partir de aquí, el visitante funcionará como un partenaire –a veces como contrapunto– de la joven alienada.

Hasta donde sabemos el cuento estaría inspirado en un caso del psiquiatra Alfredo Cáceres, a quien Felisberto acompaña en una visita domiciliaria de una paciente muy gorda que estaba recluida en una habitación sin ventanas. Al salir de la consulta le expresa a Cáceres su perplejidad de que alguien pueda vivir sin luz natural: “A esta mujer le hace falta una ventana. Voy a escribir un cuento”, le dice, y en un par de días escribe el relato de una muchacha enamorada de un balcón. Paulina Medeiros sugiere, además, que la descripción coincide con el balcón de su vieja casona familiar de Durazno y Paullier, que Felisberto visitaba por entonces.<sup>16</sup> Hasta aquí –salvo por la animación inicial del silencio– todo parece transitar por descripciones empeñadas en reproducir, al menos parcialmente, elementos de la realidad, y hasta con referencias biográficas paratextuales, a la manera en que la información nos dice que Víctor Hugo recorrió el alcantarillado de París antes de escribir *Los miserables*. Pero esta articulación es efímera, muy pronto percibimos que la ficción gana la apuesta, que antes que copiar la realidad parece querer corregirla, haciendo que su “enamorada del balcón” se separe estéticamente del caso de hidropesía; en suma, que la figuración tome por asalto a objetos y personajes. Veamos algunas descripciones:

<sup>15</sup> Véase Néstor R. Stingo, Gabriel Espiño y otros, *Diccionario de psiquiatría y psicología forense*, Buenos Aires, Pólemos, 2006, p. 252.

<sup>16</sup> Véase Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, ob. cit., pp. 7 y 16.

Debajo de sus ojos azules se veía la carne viva y enrojecida de sus párpados caídos; el labio inferior, muy grande y parecido a la baranda de un palco, daba vueltas alrededor de su boca entreabierta. [...]

Ella había dejado abandonada en medio de su cara, una sonrisa tan inocente como la del piano; pero su cabello rubio y desteñido y su cuerpo delgado también parecían haber sido abandonados desde mucho tiempo. Ya empezaba a explicar por qué el piano no era tan amigo suyo como el balcón, cuando el anciano salió casi en puntas de pie. [...]

Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y tan separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno por uno, los sonidos. [...]

El comedor estaba en un nivel más bajo que la calle y a través de pequeñas ventanas enrejadas se veían los pies y las piernas de los que pasaban por la vereda. La luz, no bien salía de una pantalla verde, ya daba sobre un mantel blanco; allí se habían reunido, como para *una fiesta de recuerdos*, los *viejos objetos* de la familia. Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa *parecían* formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: *ellas parecían* habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en *la vida de las manos*. Haría muchos años, unas manos habrían obligado a estos objetos de la mesa a tener *una forma*. Estos *seres de la vajilla* tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de *ellas* echaría los alimentos en *las caras* lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus *caderas*; y a los cubiertos a *hundirse en la carne*, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran *bañados*, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. (60-62-63-64; destacados míos)

Hemos reunido distintos pasajes descriptivos para señalar la progresión en el enrarecimiento de la prosa, desde la primera comparación del labio del anciano con un palco; la forma en que se menciona que la joven deja abandonada una sonrisa como algo que existe ajeno a su control; otra vez la sinestesia enrarece la imagen al atribuir una propiedad lumínica a los sonidos de la música, hasta desembocar en el largo párrafo en que se describen los objetos como si, ante el silencio de las personas, los “seres de la vajilla” cobraran vida. El pronombre personal aplicado a “las manos” provoca su independencia respecto del manejo de las personas: “ellas” ejercen la tiranía sobre los “seres de la vajilla”, a los que someten y obligan a realizar toda serie de actos promiscuos y humillantes como “volcar sus caderas”, “hundirse en la carne”, echarles “alimentos en las caras” o ser “bañados” todos juntos.

La animación de partes del cuerpo, de abstracciones y de objetos provoca una percepción diferente sobre la parte o el detalle. Aquí el *detalle* no pasa inadvertido sino todo lo contrario; el mecanismo figurativo de la prosopopeya llama la atención sobre el objeto, lo ilumina con una luz nueva y no porque lo veamos como elemento fantástico. La atención puesta sobre lo nimio nos dice algo distinto acerca de la proyección del sujeto sobre los objetos y su uso, sobre el paso del tiempo –acerca de las historias que tienen detrás. Nos dice

algo nuevo sobre la forma de *focalizar* la mirada –sobre la parcialidad del recorte inherente a toda percepción que nunca puede abarcarlo todo. Pero, a su vez, ese protagonismo de manos y objetos también nos dice algo acerca del repliegue del personaje-narrador: de esa “fiesta de recuerdos” el visitante se encuentra excluido. La mirada del narrador felisbertiano, por lo general, es la del *outsider*, y tal vez en esa condición de *estar afuera* –de no pertenecer y por tanto de no estar *habitado*– resida su singular penetración y empatía, su manera de conectarse con aquello que seres y objetos tienen de particular y diferente.

Tal vez debiéramos señalar que esta percepción antropomórfica de los objetos –se menciona que han sido *obligados* a tener *una forma* por la mano del hombre– pareciera estar sostenida por la concepción transformadora del trabajo: “algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos”, aludiendo a la materia prima de origen. Salvo porque estos cambios aparecen bajo el signo de la obligación y el servilismo: los objetos están *humanizados* porque el mundo que nos rodea es un mundo creado por la acción del hombre. Pero, a su vez, esta humanización está sujeta a relaciones asimétricas y serviles, y esta asimetría es trasladada a los objetos que encarnan en su uso y trato las relaciones abusivas, diríamos *inhumanas*, del mundo de los hombres. El rasgo “inhumano” en la personificación descubre que la prosopopeya también encierra una paradoja.

De pronto apareció en la orilla del mantel la cara colorada de la enana. Aunque ella metía con decisión sus bracitos en la mesa para que las manitas tomaran las cosas, el anciano y su hija le acercaban los platos a la orilla de la mesa. Pero al ser tomados por la enana, los objetos de la mesa *perdían dignidad*. Además el anciano tenía una manera apresurada y humillante de *agarrar el botellón por el pescuezo y doblarlo* hasta que le salía vino. (65; el destacado es mío)

Nuevamente, como sucede en el inicio de *El caballo perdido*, la sustitución de “cuello” por “pescuezo” acentúa esta recuperación figurativa de la catacresis (*cuello* del botellón), a la vez que intensifica la animación del objeto que resulta violentado para extraerle el vino. ¿Acaso alguien experimenta esta animación del objeto como algo fantástico o sobrenatural? ¿Alguien puede leer estos pasajes como si se tratase de “la rebelión de los objetos”, es decir, como algo siniestro o amenazante a la manera de un autómatas animado como en *El golem*? Pareciera que no, pero tampoco lo leemos como un simple registro cómico o absurdo, al menos no *solamente*. Todos conocemos esa manera torpe de agarrar los botellones o las botellas para servirse, y ese gesto encuentra en la figuración su manifestación exacta, precisa, de la misma forma que percibimos que una metáfora nos dice mucho más por vía analógica acerca de algo que un largo párrafo racional. Hay una verdad tras esta figuración o, si se prefiere, un *efecto*

*de verdad*, de la misma forma que el lenguaje poético *también* es una forma de conocimiento, en tanto nos conecta con la especificidad del objeto.

Claro que para hablar de *verdad* en el relato debemos previamente separar a la *ficción* de la acepción de  *fingir*, ya que provienen de la misma raíz.<sup>17</sup> Para Foucault la *verdad* no es una entidad congelada ni un valor inmarcesible sino que, por el contrario, la considera una categoría dinámica cuya índole de interacción responde a un sistema de reglas que establecen un *régimen de verdad* determinado. Esta idea de proceso sirve para pensar a la verdad como una construcción inserta en un decurso histórico, a la vez que permite superar el viejo antagonismo entre verdad y ficción:

Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, *fabrique* algo que no existe todavía, es decir, *ficción*. Se *ficciona* historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se *ficciona* una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica.<sup>18</sup>

Incorporando esta reflexión a los planteos de Kermode sobre la ficción, estamos en condiciones de sostener que no sólo “existe la posibilidad” sino que ninguna construcción de los protocolos o regímenes de verdad puede escapar a algún grado de ficcionalización –Nietzsche afirmaba que *lo que puede ser pensado tiene que ser una ficción*–; en consecuencia, toda verdad responde, en última instancia, a una matriz de ficción; toda verdad humana *es* ficción sin que ello implique renunciar a sus atributos de *verdad*: ficción no es sinónimo de falsedad sino un trabajo con el sentido. Y, en “La vida de los hombre infames” –un texto de la misma época que el anterior–, Foucault afirma que la literatura “se ofrece explícitamente como artificio, pero comprometiéndose a producir efectos de verdad”.<sup>19</sup>

Volviendo al texto, el próximo *síntoma* de la hija será el de *escribir poesía*. Una poesía cursi que no cesará de recitarle a nuestro atribulado huésped que, en venganza, empieza a comer y a beber en “forma canallesca”. El estereotipo ramplón y la vulgaridad de la rima –“De pronto dijo *balcón* para rimar con *camisón*, y ahí terminó el poema”– despiertan esta reacción desafortada en nuestro personaje, que no puede contener la necesidad de profanar la solemnidad del recitado: “No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el

<sup>17</sup> *Fingere*, modelar o formar, que además de ficción en el sentido de “literatura imaginativa” también generó *fingir*, que tenía desde el siglo XIII el sentido de “inventar falsa o engañosamente”. Véase Raymond Williams, *Palabras clave*, ob. cit., pp. 146-147.

<sup>18</sup> Michel Foucault: “Las relaciones de poder penetran los cuerpos”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1992, p. 162.

<sup>19</sup> Michel Foucault, *La vida de los hombre infames*, La Plata, Altamira, 1996, pp. 137-8.

de la poesía, ni el de la casa que tenía encima con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo un lado de la casa” (66). La “generosa” retribución hacia el anfitrión se traducirá en groseros cuentos de borrachos, de éstos que desatan la risa hasta las lágrimas y que tienen la virtud de diezmar las acometidas líricas de la muchacha, ahora presa de una adicción propia de un cuadro grotesco: “La risa de ella era dolorosa, pero me pedía por favor que siguiera contando cuentos; la boca se le había estirado para los lados como un tajo impresionante; las ‘patas de gallo’ se le habían quedado prendidas en los ojos llenos de lágrimas, y se apretaba las manos juntas entre las rodillas” (67). Nuevamente, la funcionalidad de la risa se opone a una estética estereotipada y arcaica, corroyendo los protocolos ornamentales y las convenciones, como ya señaláramos en “La cara de Ana”, esa risa irreverente que no deja en pie “ningún prestigio” porque acerca, familiariza, desmitifica y de esa forma permite ponerlo todo del revés.<sup>20</sup>

Además, la risa es catártica –en el sentido liberador– y deja a todos *unidos* y *sin remordimientos*. Esta estrategia pantagruélica se repite a la noche siguiente: “Esa noche, apenas nos sentamos a la mesa, yo empecé a hacer cuentos, y ella no recitó. Las carcajadas que soltábamos el anciano y yo nos servían para ir acomodando cantidades brutales de comida y de vinos” (69). Entonces sobreviene el intento fallido de la música en un clima de duelos y presagios. Ante el pedido de la joven, el visitante se dispone a tocar el piano que tocaba su difunta madre, pero esta vez el silencio está lejos del misterio y la gracia felina del comienzo, ahora se ha transformado en “un animal pesado que hubiera levantado una pata”. El estallido de una cuerda desata una crisis en la muchacha, y la sesión se frustra: el motivo para el cual ha sido convocado nuestro pianista-narrador no se cumple. Pero entonces se revela otra veta “creativa” de la joven, que además inventa cuentos –otra vez las cajas chinas– y en los cuales hace participar al padre:

Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. Y siempre hemos seguido sus destinos como si realmente existieran y recibiéramos noticias de sus vidas. Ella les atribuye hechos y vestimentas que percibe desde el balcón. Si ayer vio pasar a un hombre de sombrero verde, no se extraña que hoy se lo haya puesto a uno de sus personajes. Yo soy muy torpe para seguirle esos inventos, y ella se enoja conmigo. ¿Por qué no le ayuda usted? Si quiere yo... (71)

<sup>20</sup> La risa también abre, para Bajtín, la brecha de la experiencia investigadora de la ficción, quien entiende que al familiarizar al mundo, la risa y habla populares constituyen un aporte fundamental para la evolución de la creación libre, científica y artística. Véase Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, ob. cit., p. 468.

Nuevamente el narrador desbarata el *intercambio* artístico con la hija, y rompe la propuesta de triangulación con una rotunda negativa: “–De ninguna manera, señor. Yo inventaría cosas que le harían mucho daño”. Curiosamente, la joven –que carece de nombre en el relato–, en su ficción habla de un personaje llamado Úrsula y hay un cuento posterior de Felisberto, con una relación sexual aludida en forma más directa, en que la protagonista es una joven que también se llama Úrsula, y a la que el obsesivo narrador compara todo el tiempo con una vaca por su anatomía exuberante. Podría ser una simple coincidencia o tratarse de un guiño literario –autorreferencial– incluido en “El balcón” acerca de esas invenciones –de matices procaces en “Úrsula”– que le “harían mucho daño” a la inocente muchacha.<sup>21</sup>

En la tercera noche del visitante en aquella casa, la joven arremete y lo acorralla en el dormitorio cuando ya se ha acostado, colocándose junto a su cama con el cuaderno de versos. La escena, que ha sido sometida a las más burdas interpretaciones psicoanalíticas, se construye sobre absurdos y deliberados elementos oníricos que parecieran estar sustituyendo, más que simbolizando, una situación erótica:

Se abrió una capa azul que traía puesta y sacó un cuaderno de versos. Mientras ella leía yo hacía un esfuerzo inmenso para no dormirme; quería levantar los párpados y no podía; en vez, daba vuelta para arriba los ojos y debía parecer un moribundo. De pronto ella dio un grito como cuando se reventó la cuerda del piano, y yo salté en la cama. En medio del piso había una araña grandísima. En el momento que yo la vi ya no caminaba: había crispado tres de sus patas peludas como si fuera a saltar. Después yo le tiré los zapatos sin poder acertarle. Me levanté, pero ella me dijo que no me acercara, que esa araña saltaba. Yo tomé la lámpara, fui dando la vuelta a la habitación cerca de las paredes hasta llegar al lavatorio, y desde allí le tiré con el jabón, con la tapa de la jabonera, con el cepillo, y sólo acerté cuando le tiré con la jabonera. La hija del anciano me pidió que no le dijera nada al padre porque él se oponía a que ella trabajara o leyera hasta tan tarde. Después que ella se fue, reventé la araña con el taco del zapato y me acosté sin apagar la luz. (72)

Como en una contracara paródica del romance y la aventura, aparecen todos los ingredientes propios de un relato de alcoba y esgrima: hay la heroína que se dirige hacia un encuentro furtivo en la noche, hay el pasadizo o puerta secreta, hay el peligro que acecha a los amantes por el que el protagonista deberá poner a prueba sus dotes heroicas, hay la correspondiente y juiciosa elipsis en torno al tálamo para conservar el recato y las buenas costumbres, hay la promesa de resguardar el honor de la dama: pareciera no faltar nada. Están todos los elementos, pero en clave de solfa, dados vuelta, invertidos. La situación es ridícula pero a la vez el tono es serio, enumerativo, como quien sabe contar un cuento cómico sin reírse, como

<sup>21</sup> Véase “Úrsula”, en Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., pp. 121-133.

quien sabe que ciertos elementos tienen tal connotación simbólica que inevitablemente encontrará hermeneutas bien dispuestos a detectar símbolos fálicos, necrofilia, triángulos edípicos e incestos por doquier.<sup>22</sup>

Pero, como acertadamente anota Jaime Alazraki, estos cuentos dejan un sabor de retablos oníricos, por su “resistencia a la causalidad y a la coherencia”; por la tendencia a superponer historias inconclusas; por su *negativa a explicar* o interpretar nada; por los cortes o rupturas de la secuencia del relato; por el empleo de detalles inconexos y de una precisión obsesiva; por la presencia de sueños y la “autonomía fantasmagórica de los objetos”: hay un verdadero “*modus operandi* de los sueños”. Lo mágico, lo cursi y lo vulgar se amalgaman en un relato que adquiere resonancias extrañas aun en las situaciones más triviales, y cuyo desenlace, frecuentemente, desilusiona. Concretamente sobre este cuento, Alazraki dice que la joven “se enamora del balcón” y el relato asume *la literalidad de la hipérbole*.<sup>23</sup>

Este mecanismo figurativo de la matriz narrativa hernandiana ya había sido señalado por José Pedro Díaz, al percibir que algunos cuentos tendrían como argumento “una metáfora desarrollada”. Así, una frase corriente, aunque un tanto afectada, del tipo “ilumina las cosas con la luz de sus ojos”, podría estar dando lugar a un relato como “El acomodador”; o que de la articulación de dos expresiones figuradas como “ser un caballo” (por lo torpe o bruto) y “tiene cara de caballo”, pudiera surgir un relato como “La mujer parecida a mí”.<sup>24</sup> Convengamos que esta lectura es mucho más ajustada al texto que cualquier interpretación simbólica o contenidista, sin olvidarnos de la importancia que este procedimiento tenía para Bergson, quien afirmaba que “se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado”.<sup>25</sup>

Con el desmoronamiento del balcón, se incorpora el tópico del “tercero en discordia” a la lista de elementos paródicos sobre el relato de alcoba. La joven ha interpretado el accidente como un suicidio, el balcón se ha *muerto de celos*. Ante un nuevo requerimiento del padre, nuestro narrador vuelve a ver a la hija que se encuentra postrada:

Ahora la pobre muchacha estaba diciendo:

–Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

– ¿Quién?

– ¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón. (74)

<sup>22</sup> Como ejemplo, véase Rosario Ferré “El acomodador”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, ob. cit., p. 54 y ss.

<sup>23</sup> Jaime Alazraki, ob. cit., pp. 38-43.

<sup>24</sup> José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ob. cit. p. 133.

<sup>25</sup> Véase Henri Bergson, *La risa*, ob. cit., p. 89 y ss.

El relato se cierra en medio de un cúmulo de absurdos que el narrador no puede manejar. Exhibiendo la inercia y la pasividad que lo caracterizan, reconoce estar “complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado”; la muchacha le había volcado su alma y él “no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella”. Después de haber intentado persuadirla de que el balcón se cayó porque estaba viejo nomás, “por su propio peso” –las cosas, sobre todo las pesadas, suelen respetar la ley de gravedad, tal el tono pedestre que el narrador opone al delirio–, termina dándole la razón al “aviso y la amenaza” que ella descifra en la araña. Detengámonos aquí y observemos cómo el texto coloca en el discurso del desvarío –de la joven alienada– la *interpretación simbólica*: “la araña” como un mensaje hermenéutico del enamorado balcón. La actividad hermenéutica también es previsible y hasta cursi en cierta forma, así que no nos asombra cuando la joven, con un dramático y brusco gesto que el lector puede confundir con un intento de arrojar al vacío, vuelve a empuñar su cuaderno de hule negro y comienza a recitar ante nuestro –imaginamos– desahuciado narrador: “La viuda del balcón” (75).

#### **El *desacomodo* de “El acomodador”: una disyunción irreductible**

En filiación con el tradicional tema del joven provinciano que arriba a la metrópoli buscando fortuna, se inscribe este relato también en primera persona que, desde el inicio, se preocupa por consignar la hostilidad del medio en que ha sido arrojado su protagonista.

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo *corría* de un lado para otro; parecía un *ratón* debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en *agujeros* próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad.

Mi turno en el teatro era el último de la tarde. Yo *corría* a mi camarín, lustraba mis botones dorados y calzaba mi frac verde sobre chaleco y pantalones grises; enseguida me colocaba en el pasillo izquierdo de la platea y alcanzaba a los caballeros tomándoles el número; pero eran las damas las que primero seguían mis pasos cuando yo los *apagaba* en la alfombra roja. Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. Siempre *esperaba una propina* sorprendente, y sabía *inclinarse* con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo *lo superior que era yo*. Ahora yo me sentía como un solterón de flor en el ojal que estuviera de vuelta de muchas cosas; y era feliz viendo damas en trajes diversos; y confusiones en el instante de encenderse el escenario y quedar en penumbra la platea. Después yo corría a contar las propinas; y por último salía a registrar la ciudad. (75; destacados míos)

Anonimato, desplazamiento, humillación: la ciudad moderna aparece caracterizada como una gigantesca ratonera y una zona alienante en la que los riesgos acechan a cada paso. El ajeteo



de un trabajo agotador y servil –en dos párrafos se repite tres veces la conjugación *corría* junto a otras señales de nerviosa rapidez–, que no concluye con el horario laboral –el acomodador continúa corriendo–, se alterna con la actividad de la mirada como una necesidad compulsiva. Walter Benjamin analiza este predominio de la vista sobre los otros sentidos como una característica del habitante de las grandes ciudades; el ojo “se halla sobrecargado por actividades de seguridad”: el tránsito vehicular, los ruidos diversos que llaman la atención, la confluencia babélica de imágenes en permanente movimiento generan una sensación de amenaza y hostilidad en esas multitudes abigarradas de desconocidos, que provocaran repugnancia y desprecio a la vez que fascinación en el *flâneur* baudelaireano.<sup>26</sup>

Desde las primeras líneas el personaje está definido por la carencia y el desplazamiento: nada es para sí ni en sí mismo, puesto que *sin nombre* es nominado por su oficio, que es un *hacer para otros*, esto es, *conducir, alumbrar, acomodar* a los demás a expensas del paradójico y propio *des-acomodo*, es decir, de la carencia de un lugar *propio* –el personaje carece de hogar, de lazos familiares. Si en el trabajo debe recurrir a una reverencia humillante para obtener una propina devolviendo el *desprecio* que recibe junto con las monedas, a la vez que se atrinchera en su megalomanía –el narcisismo como refugio ante la *des-apropiación*–, en la calle, nuestro héroe sólo encontrará desilusiones e insultos de transeúntes y automovilistas; el *afuera* es una zona plagada de rivales amenazantes: “seres que andaban por todas partes pero que no tenían nada que ver conmigo” (89). Este “nada que ver” alude literalmente a la imposibilidad de que los demás lo *vean*, de que lo reconozcan por sus virtudes, como señala Panesi: “luz, pensamientos, espíritu: el ideal del narrador es la transparencia, pero su paso por el mundo cotidiano lo condena a la opacidad”.<sup>27</sup> Los demás no lo conocen como realmente es, no lo comprenden: “toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían” (91).

Ahora bien, frente a la agresividad del *afuera* el lector esperaría que, en contraposición, el personaje recurriera a un refugio, que algún *adentro* lo preserve del maltrato y la intemperie. Pero la ciudad, esa gigantesca máquina de picar carne, no da respiro, penetra por la ventana de su cuarto alquilado: el *afuera* no respeta su intimidad, peor aún, es como si no hubiera *adentro* donde guarecerse, ni siquiera en la propia subjetividad. Maltrecho y segregado hasta por los propios compañeros de trabajo, la degradación es introyectada por nuestro personaje cuando se queja de que le han “llenado la memoria de palabras como

<sup>26</sup> Walter Benjamín, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, pp. 89-124.

<sup>27</sup> Jorge Panesi, “La música interior del yo”, en revista *Vuelta Sudamericana*, N° 8, Buenos Aires, marzo de 1987.

cacharros sucios” (78). Y la frase “empecé a ser un estorbo errante” condensa la sensación opresiva de la exclusión.

Esta introyección del rechazo –de la imagen distorsionada– que le devuelve la sociedad invierte la concepción hegeliana del hombre como sujeto que se constituye en la interacción social: lejos de aparecer como constitutiva, la relación con el *otro* resulta destructiva y oprobiosa para nuestro personaje. No hay posibilidad de integrar las capacidades individuales en la sociedad ni conciliar la dicotomía *adentro-afuera*, por el contrario, pareciera que se profundizan los desencuentros con la progresión del relato como si se tratara de la exposición de un desfase insoluble, de una incompatibilidad insuperable. Creo que gran parte del *extrañamiento* de la narrativa de Felisberto proviene de ese desajuste existencial, de esa discordancia entre la interioridad del sujeto del enunciado y las pautas sociales que lo rechazan y marginan.

De ahí que no sea extraño que aparezca el *voyeurismo* como compensación, como refugio figurado, como el gesto de colocar la interioridad mutilada en un lugar más acogedor. Por eso el personaje dice ser “feliz viendo damas en trajes diversos” o sale a “registrar la ciudad”, esperando “ver algo más a través de [las] puertas entreabiertas” de sus vecinos (76). Esta confrontación con el medio se manifiesta en el texto por medio de duplas de carácter reactivo –que nunca se resuelven en una tríada dialéctica integradora. La primera podría graficarse así:

Hostilidad del medio ↔ voyeurismo compensatorio.

A partir del quinto párrafo, este planteo inicial se agudiza. El cuadro de nuestro protagonista empeora: en su pieza debe recurrir a una pantalla hecha con papel de diario y su entretenimiento consiste en mirar durante “horas enteras” las botellas y los objetos que están sobre una mesa. A la miserable visión le sigue una no menos sórdida imagen acústica: “oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos con el hacha, y la tos del carnicero”. Además, pronto nos enteramos de que debe recurrir dos veces por semana a un comedor gratuito, que un hombre ofrece en gratitud “por haberse salvado su hija de las aguas del río”. El caritativo y *acomodado* anfitrión aparece una vez por mes en el comedor: “Llegaba *como* un director de orquesta después que los músicos estaban prontos”. La imagen irónica fija los roles, los niveles jerárquicos. El podio, la tarima y la *batuta* del poder que la estructura social concede a la acumulación y al dinero. Ya percibimos el resentimiento en la impugnación del remate: “Pero lo único que él dirigía era el silencio” (hay una secreta

conexión entre miseria, hambre y silencio en este cuento). A partir de aquí ya se lo nombra como “el director”. Este mecanismo ya ha sido visto: la comparación se transforma en afirmación, desaparece el conector y el segundo término cobra entidad propia y autonomía.

Cuando la alta figura de frac ingresa en el comedor, todas las caras se dirigen hacia él, pero no los ojos –acota el narrador con reserva crítica–, los ojos “pertenecen a los pensamientos”. La cena de caridad se presenta como una ceremonia pautada, en que a pesar de la figuración escenográfica podemos observar que, ante el saludo de “El director” que opera como un golpe de batuta en el atril, los comensales obedientes como músicos agachaban “la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos”: tenedores, cucharas, *instrumentos* del hambre, del silencio. La desolación de la imagen es abrumadora por el contraste de la degradación adherida al símil del arte musical: “Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí” (77).

Deleuze y Guattari, que revelan el gesto kafkiano de emboscar las jerarquías expresivas, describen la célula familiar –esa primera instancia de sometimiento a las estructuras sociales– como verdaderos triángulos jerárquicos “cuya misión (es) propagar la sumisión, de agachar y hacer agachar la cabeza”.<sup>28</sup> Aquí no hay familia sino más bien estado de orfandad en el registro del narrador-personaje, pero la figura del padre bien puede ser repuesta –representada vicariamente– por el personaje *dueño-director-padre* –de la joven salvada–, que es quien detenta el poder, es decir, quien impone *el silencio* –la ejecución de la falta– del acatamiento y la continuidad. No es casual que el acomodador se sienta “reducido al círculo del plato”.

Pero el acomodador no permanece en ese estado de sumisión y pronto manifiesta su *desacomodo* ante la causa –el origen– de la filantropía del opulento señor, a saber, que les da de comer gratis en agradecimiento por la salvación de la hija. En vez de convalidar la caridad con su propia gratitud –recordemos que al recibir las propinas en el teatro inclinaba la cabeza “con respeto y desprecio” (75)–, el acomodador se empeña en invertir el relato, en contar *otra* versión en la que propone “suponer que la hija se había ahogado”, y proyecta su imaginación como en una pantalla de cine.

Cuando el “director” apareció el segundo mes, yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo *insistía* en suponer que la hija se había ahogado. Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me *imaginaba* a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna amarillenta; pero al mismo tiempo

<sup>28</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.

resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. (77; destacados míos)

Aunque conocemos los motivos de la caridad –hay comedor gratuito porque se salvó la hija–, nunca se explicita por qué el personaje reacciona de esta forma que, en una primera impresión, puede parecer malvada, desagradecida o, al menos, asimétrica y arbitraria. Sin embargo, es perfectamente lógica. Obedece a la lógica instaurada por un sistema de explotación y distribución de los bienes que genera carencias y desplazamientos; responde a la *asimetría* social sobre la que se erige el propio comedor. Esta nueva versión del episodio que imagina el carenciado es, entonces, doblemente subversiva, en tanto circula por debajo –sub–, oculta, sumergida como la imagen de la mujer en el agua, y en tanto subvierte el *relato* oficial, es decir, el sentido que proporciona la *caridad* entendida como un paliativo que termina convalidando el estado de desigualdad e indigencia.

Esta *ficción* –en tanto producto de la imaginación– aparece como respuesta negativa al código instaurado como “verdad”. Ahogándole –figuradamente– la hija al poderoso, el narrador-personaje introduce la muerte, el caos, el horror en el seno de la opulencia, tal vez con la finalidad de denunciar ese otro caos subyacente en un *orden* implantado sobre asimetrías; ese “orden” en el que, como contraparte a “las riquezas del padre” (77), se encuentra el menesteroso atragantándose con dádivas, *ahogándose* “en la sopa, como si la quisiera tomar sin cuchara” (78). La historia que imagina el acomodador es otro cuento dentro del cuento, es *una historia de venganza* contra el hombre rico, porque en Felisberto, como en Roberto Arlt, la riqueza siempre es turbia, siempre está rodeada de un manto de sospecha. En este universo narrativo *el que tiene dinero esconde un crimen*, parafraseando a Piglia, puesto que “el enriquecimiento es siempre ilegal, por principio”.<sup>29</sup>

Esta *ficción* responde, entonces, también a un sentimiento restaurador de justicia ya que el fin de la caridad –de haberse ahogado la hija, no habría “comedor gratis”– prefigura, en cierta forma, la clausura de un sistema perverso. Por otra parte, también pareciera cumplirse aquí, al pie de la letra, aquel concepto de impugnación y negatividad atribuido por Sartre a la literatura, por el cual el universo es impugnado en nombre de las esperanzas y los sufrimientos de los que en el universo habitan: “Así, la literatura concreta será síntesis de la *negatividad*, como poder de arrancarse a lo dado, y del *proyecto*, como esbozo de un orden futuro”.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, p. 25.

<sup>30</sup> Véase Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 148-149.

Esta lógica de la confrontación y la inversión, propia del revanchismo del excluido social, ha sido planteada por Pezzoni, quien caracteriza al narrador-personaje en estos términos: “el yo que narra y se narra en los cuentos de Felisberto no cuenta sino eso: que *no cuenta*”; sus aventuras consisten en la “busca de lo que se siente como desposesión y también empeño en el desquite, la satisfacción y la venganza”, es decir, en lograr que el poseedor sea “puesto en el lugar del desposeído”.<sup>31</sup> El relato imaginario del acomodador también funciona como una *prolepsis*,<sup>32</sup> en tanto anticipa su intrusión en la propiedad del “director” y la relación con su hija sonámbula; la luz amarillenta de la luna prenuncia la propia luz futura de sus ojos apropiándose, penetrando la blancura de aquel cuerpo exánime (89-90). Pero, además, vuelto sobre la propia escritura funciona como una duplicación *en abyme* de la poética de Felisberto: se trata *del producto compensatorio y paradójico frente a la exclusión y la carencia*, que opera como inversión de un orden jerárquico. Se esquematiza así, esta nueva dupla, que continúa pautando la conflictiva relación del acomodador con el medio:

Indigencia (caridad, silencio) ↔ Ficción (inversión)

Pero la adversidad no cede, parece un plano inclinado. En el octavo párrafo disminuye la actividad del acomodador y se menciona que empieza a enfermarse “de silencio”, lo cual también nos conduce a la *falta* (de sonidos); “enfermedad” que pudiera haberse contagiado en los conciertos de *silencio* del comedor gratuito. Y en el noveno lo echan del empleo, debiendo *descender* laboralmente a otro en un “teatro inferior” en que “daban poca propina” y donde se le termina la gratificación de mirar a las damas elegantes porque aquí sólo hay “*mujeres mal vestidas*”. A esta nueva profundización de la adversidad en el plano de la interacción social, le corresponde una transformación en los rasgos de nuestro personaje, percibida con claro sesgo compensatorio.

Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me *compensó* de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. [...] No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. [...] Miré la bombita de luz eléctrica y vi que ella brillaba con luz mía. Me volví a convencer y

<sup>31</sup> Enrique Pezzoni, “Felisberto Hernández: parábola del desquite”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 217-236.

<sup>32</sup> Seguimos la definición de Genette según la cual se denomina *prolepsis* a toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior “al punto de la historia donde nos encontramos”. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., p. 95.

tuve una sonrisa. ¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad? (78-79; destacados míos)

Como hemos visto nuestro personaje opera por reacción a estímulos externos: ante la inferioridad de un trabajo servil, se refugia en una superioridad narcisista que los demás no perciben (75); la soledad y la carencia lo compelen a proyectarse subrepticamente en los hogares ajenos a través de puertas entreabiertas o robar con los ojos la belleza de las damas inaccesibles (76); desplazado a un rol mendicante, inventa un discurso que contradice al que fundamenta el estado de caridad (77). Pero nada de esto es suficiente, el personaje resume en una figura la angustia que lo ahoga: “me hundía en mí mismo como en un *pantano*” (78).

Dada la circunstancia de rechazo y desplazamiento en la que se encuentra, es profundamente coherente esta introversión del personaje que, desde el comienzo del relato, manifiesta su interacción decididamente confrontativa con el afuera, afirmándose —o hundiéndose— en su interioridad. Sin reducir el texto a una interpretación psicoanalítica encontramos pertinente, en este caso, articular el tema del desposeído, es decir, la naturaleza social del problema, con algunos conceptos básicos que hacen a la subjetividad del acomodador. Estudiando el comportamiento del Yo en la vida anímica infantil y primitiva, Freud descubre ciertos rasgos de hiperestimación del deseo y los actos mentales, una fe en la fuerza mágica de las palabras, en suma, “una técnica *contra* el mundo exterior”. Nace allí este concepto de pulsión vital o libido como emanación energética del Yo, que tanto puede dirigirse hacia los objetos o retraerse sobre sí, creándose una oposición —según Freud— entre la libido del Yo y la libido objetal, al punto que cuando mayor es una, menor la otra. Pero la libido, en tanto energía, no puede encerrarse indefinidamente dentro del Yo sin provocar un daño al sujeto, según el concepto de estasis libidinal —*stasis*: interrupción, estancamiento de un flujo—, por lo que, tarde o temprano, deberá proyectarse a los objetos del mundo exterior o correr el riesgo de la enfermedad.<sup>33</sup>

Claro que el acomodador no posee objeto alguno donde colocar su libido, nadie lo ama ni cuenta con amigos, apenas esa colección de desechos atados con piolines: platitos, botellas, objetos sin valor, *residuales* conforman ese “tesoro” personal que contempla desde la cama del cuarto de alquiler. En este panorama de extrema desolación y aislamiento no resulta tan extraña la aparición de la luz que le sale de los ojos: una descarga de energía como reacción a

<sup>33</sup> Freud, además, entiende que el enamoramiento produce una pérdida de la libido del yo a favor del objeto, y que en el caso del narcisismo prevalece la introversión de la pulsión libidinal, constituyéndose esta perturbación en la base de patologías más agudas, como diversos tipos de neurosis. Véase “Introducción al narcisismo”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Barcelona, Biblioteca Nueva-Losada, 1997, pp. 2017-2033.

la miseria que lo acosa, esta vez bajo la forma de una hiper-compensación. Invertiendo el código de “normalidad” y los fundamentos físicos de la visión –según los cuales la luz penetra para formar la imagen en el globo ocular–, la metamorfosis del protagonista-narrador constituye la respuesta más extrema al rechazo y la reducción a las que lo somete la sociedad.

La irrupción de este elemento percibido como *sobrenatural* lo preserva de caer en la situación límite, en la enfermedad anunciada o la muerte. A mayor despojo, se potencian los recursos para preservar la integridad: es el salto cualitativo del exceso. Si bien tomándolo en forma literal el efecto de la luz propia podría ser percibido como fantástico, no es ése el pacto de lectura de esta narrativa, puesto que la libre circulación entre el sentido literal y el figurado –en que la animación recae sobre los objetos y los cuerpos se fragmentan y cosifican todo el tiempo–, no permiten la cristalización de un referente realista, verosímil, indispensable para lograr la ruptura del elemento sobrenatural, ya sea como vacilación o terror.<sup>34</sup> Por el contrario, los fenómenos extraños aquí resultan narrados en forma natural, como si se tratara de materia cotidiana, lo cual parece decirnos algo acerca de esa mirada que proyecta su trastrocamiento sobre la inequidad del mundo antes que de amenazas sobrenaturales o fantásticas. En este sentido, la luz del acomodador sería la metáfora más intensa del propio procedimiento narrativo de Felisberto, en tanto registro portentoso, insólito, que brota de la carencia.

En tanto autoafirmación y proyección sobre el mundo, esta transformación es de sentido inverso a la reducción que sufre Gregorio Samsa, aunque al igual que en el texto de Kafka aquí se trate lo insólito como algo posible. Si bien esta luz podría ser leída como una deformación profesional, en suma, como una claudicación alienante –la linterna del acomodador encarnada en su cuerpo–, hay marcas abundantes en el relato de que esto es percibido como un *don*, como una *compensación*. Pensemos, además, en el abultado paradigma del sustantivo *luz* y las asociaciones con el logos, la ilustración, el entendimiento, la razón, el descubrimiento, etcétera, aunque la luz que se manifiesta en nuestro personaje esté más cerca de la locura que de la razón cartesiana. Carencia y exuberancia: en consonancia con

---

<sup>34</sup> Caillois vincula el surgimiento de lo fantástico con una reacción ante un mundo excesivamente racionalista y sometido a leyes inmutables de causalidad, en que la intervención de lo sobrenatural implica una amenaza del mundo real y está destinado a producir un efecto de terror, condición indispensable del género para este autor. “Lo fantástico supone la solidez del mundo real –dirá Caillois– pero para poder devastarlo”. Véase Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes...*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970. Por su parte, Todorov sostiene que, ante un fenómeno extraño, la posibilidad de vacilar entre la explicación por causas naturales o sobrenaturales es la que crea *el efecto fantástico*, pero advierte que debe descartarse la percepción poética o alegórica. Y, más adelante, al referirse a los temas fantásticos, agrega que en tanto la obra forma un todo coherente, una estructura, el sentido de cada elemento no puede estudiarse ni articularse fuera de sus relaciones con los demás elementos. Véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

esta literatura la conformación del personaje está montada sobre la paradoja. Nuevamente, graficamos:

Mayor adversidad (enfermedad, despido) ↔ Metamorfosis (don de luz propia)

A la euforia inicial por la propiedad adquirida pronto le sucederá una nueva frustración: no encuentra la forma de utilizar su don para revertir su relegación social. Él mismo se ha asustado de su cara y de sus propios ojos ante el espejo, y percibe señales de incompreensión y temor en la gente, al punto de que “después de haber pensado mucho en los modos de utilizar la luz, siempre había llegado a la conclusión de que debía utilizarla cuando estuviera solo” (80). No hay “aplicación” salvadora; la luz resulta inútil en el exterior y hasta constituye un nuevo riesgo. La exclusión social persiste: no se logra ningún *reconocimiento*, ninguna gratificación proveniente del exterior. Su rara energía, su capacidad original no encuentra inserción en el circuito público de las mercancías, no le produce ninguna *ganancia* pecuniaria o de méritos, es, por tanto, para la sociedad en que se encuentra, un resto, un nuevo *residuo sin valor de cambio* al igual que su colección de objetos inútiles. El límite estamentario es estricto: a su condición le es inaccesible la posesión de bienes.

Pero ante esta nueva señal de rigidez del sistema, ante esta nueva frustración el narrador-protagonista no se da por vencido, no se resigna al onanismo de repasar su colección de desechos en la intimidad de su pobreza, sino que asume la determinación de introducirse en la propiedad privada del opulento anfitrión con la finalidad de *mirarle* los valiosos objetos de sus vitrinas. Esta nueva mirada con luz propia redobla la posesión ilusoria de aquella otra que se colaba por las puertas entreabiertas de las casas ajenas: “Yo podía mirar una cosa y *hacerla mía* teniéndola en mi luz un buen rato...” (83). La mirada transgresora le otorga mayor poder de penetración de la realidad puesto que ahora no sólo *recibe* sino que se proyecta incisivamente con su luz como una apropiación figurada y como una metáfora de la técnica cinematográfica. Doblega al mayordomo hasta obligarlo a ejecutar sus designios. El narrador se desprende así de su estigma, transfiriéndole al sirviente los rasgos degradantes de animalización (*orangután, bicharraco*) que antes sufriera en carne propia (*ratón, hipopótamo*), y también delega en él su librea de acomodador, se hace “acomodar” por él para asistir al espectáculo privado: “—Tráigame un colchón. Veo mejor desde el piso, y quiero tener el cuerpo *cómodo*” (83), y después hasta intentará darle propina, como los “señores” le daban a él en el teatro. El acomodador, además de la luz de sus ojos, *proyecta* en el sirviente la propia relegación y desprecio de los que fuera objeto. En el maltrato al mayordomo se



manifiesta la falta de conciencia de clase propia del *lumpen* cuyo resentimiento no va más allá de querer ocupar el lugar del poderoso.

Como intruso goza de la inversión: desprecia las migajas de la caridad para darse un auténtico festín, para tomar posesión de la morada y su misterio y, sobre todo, poseer (figuradamente) el bien máspreciado: la mujer-hija del adversario. El nuevo par del conflicto puede ser planteado así:

Fracaso del don (luz propia) ↔ Invasión de la propiedad privada (posesión figurada)

A la segunda noche, mientras el acomodador se encuentra mirando-alumbrando miniaturas de jade, se le aparece en el salón “una mujer blanca con un candelabro”. La escena posee un clima fantasmagórico y a la vez absurdo, por la posición del acomodador –ahora convertido en *acomodado* espectador– acostado en el colchón, como si se tratara de desmitificar ciertos estereotipos románticos o góticos. Por otra parte, la belleza de la sonámbula no remite a la naturaleza sino a la escultura y al dibujo, o sea al artificio.

La mujer venía con la cabeza fija y el paso lento. Yo esperaba que su *envoltura de luz* llegara hasta el colchón y ella soltara un grito. A pesar de las pequeñas sombras en la cara se veía que aquella mujer era bellísima: parecía haber sido *hecha con las manos* y después de haberla *bosquejado en un papel*. Se acercaba demasiado; pero yo pensaba quedarme quieto hasta el fin del mundo. Se paró a un costado del colchón. Después empezó a caminar pisando con un pie en el piso y el otro en el colchón. Yo estaba *como* un muñeco extendido en un escaparate mientras ella pisaba con un pie en el cordón de la vereda y el otro en la calle. (84; destacados míos)

En el paralelismo de las dos últimas cláusulas de la cita podemos apreciar la interpolación del *afuera* en la escena de interior –de la mansión impropia o *ajena*. La comparación proporciona una imagen que remite al juego en la vereda, a los muñecos, como apelando a una secreta conexión con la infancia y lo familiar, o sea, a lo *propio* perdido: la comparación también es una figura de la apropiación. Muy pronto confiesa que “ya sentía costumbre y ternura” y que “la cola del peinador borraba memorias sucias y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan delicado *como* el que hubieran podido mover las sábanas de mi infancia” (86).

Un clima onírico atraviesa toda la relación que en estas sesiones el acomodador entabla con la joven, no sólo porque ella camina dormida, sonámbula, sino por numerosos guiños del tipo de “tuve la sensación de haber dormido un poco”, o que en la narración se introduzca un sueño en el que la muchacha se va a casar y el acomodador “era un perro lanudo de un color negro muy brillante y estaba echado encima de la cola de la novia”, donde

además de esta *siembra* deliberada de símbolos y desplazamiento de los significantes, el personaje central se desdobra.

La lógica de la confrontación no sólo incorpora las marcas del adentro-afuera, sino que a la horizontalidad del narrador con su luz propia se le contraponen la erguida figura femenina que deambula sin ver; contraste que vuelve a instalar la asimetría entre el sueño y la realidad, ya que el vínculo con la muchacha sólo será posible a nivel imaginario, simbólico. Esta aventura en la que se ha proyectado le devuelve algo de autoestima: “Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y de saber, yo solo –ni siquiera ella lo sabía–, que *con mi luz había penetrado* en un mundo cerrado para todos los demás” (89). Lejos de percibirse como elemento fantástico, la luz se inviste de propiedad intelectual –en tanto el atributo lo diferencia y destaca de *los demás*–; el paradigma del significado “luz propia” proyecta asociaciones hacia otros paradigmas, es decir, entabla *relaciones simbólicas* –puesto en términos de Todorov–, relaciones *motivadas* por la propia situación textual.<sup>35</sup>

Por momentos, nuevamente, como sucedía en “El balcón”, la concurrencia de ciertos elementos propios del erotismo y el equívoco de la situación parecieran estar aludiendo a *otra escena* por vía del desplazamiento y la sustitución. Veamos:

Después dio un paso sobre el colchón; otro encima de mis rodillas –que temblaron, se abrieron e hicieron resbalar el pie de ella–; otro paso del otro pie en el colchón; otro paso en la boca de mi estómago; otro más en el colchón y otro de manera que su pie descalzo se apoyó en mi garganta. Y después perdí el sentido de lo que ocurría de la más delicada manera: pasó por mi cara *toda la cola* de su peinador perfumado (85). [...] A veces ella interrumpía un instante el *roce de la cola* sobre mi cara; entonces yo sentía la angustia de que me cortaran la comunicación y la amenaza de un presente desconocido. Pero cuando el *roce* continuaba y el abismo quedaba salvado yo pensaba en una broma de la ternura y *bebía con fruición todo el resto de la cola*. (86; el destacado es mío)

El absurdo de la situación no logra desvanecer el contacto físico que se produce entre ambos: ella camina sobre su cuerpo y el colchón. Como el recurso del Dante para pasar de uno a otro círculo del infierno, el acomodador pierde el sentido “de la más delicada manera”. Como ya lo hemos visto en otros relatos de Felisberto, es notorio el equívoco que produce el deslizamiento de la catacreción “cola del peinador” (deshabillé, salto de cama) al pasar a ser

<sup>35</sup> En tanto que la relación entre el significante “luz propia” y su significado es arbitraria, necesariamente fija e *inmotivada*, hay otras relaciones en el sistema verbal que se manifiestan en la dimensión semiótica, es decir, relaciones entre los significados de las palabras que confluyen e interactúan en un texto; a estas últimas Todorov las llama “relaciones simbólicas” y las considera *motivadas*, puesto que, de otro modo, nada nos obligaría a establecerlas. Véase Tzvetan Todorov, “Sinécdoques”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II*, ob. cit., pp. 54-55.

referida solamente por el sustantivo “cola”, sobre todo por la repetición, la insistencia con que se alude al “roce de la cola” sobre la cara del acomodador y a ese *beber* apasionado y pletórico –que se potencia con la cercanía de “abismo” y “ternura”–, con esa “frucción todo el resto de la cola”, de ambigua referencia. Es esta permanente ambivalencia de las palabras, entre el sentido propio y figurado, la que genera e irradia el equívoco, es decir, la indefinición, el aura de la sugerencia. Como si el relato avanzara por dos vías al unísono: *es* la cola de la mujer –y en esos términos estaríamos ante un pasaje de erotismo desenfrenado–, pero a la vez nunca deja de ser la prenda que se arrastra por el piso. Se cuenta algo inocente para decir *otra cosa*, pero continúa siendo también esa inocencia. En esta ambigüedad se juega una estética.

Cuando vuelve a su pieza y se acuesta a pensar en ella, el acomodador se olvida de todo, hasta de su propia luz: “la hubiera dado toda por recordar con mayor precisión cómo la envolvía a ella *la luz* de su candelabro”. Es decir, hubiera resignado su rareza, tributado su don de irrealidad a cambio de algo tan mínimo pero *real* como esa luz de su candelabro. Repasa los encuentros, soñando despierto, imaginando que una noche, en vez de caminar a su lado y pasarle el deshabillé por la cara, “ella se detendría cerca de mí y se hincaría; entonces, en vez del peinador, yo sentiría sus cabellos y sus labios” (86). En tanto *sonámbula* –que camina dormida, *en sueños*– ella encarna literalmente la expresión popular figurada: *es* la “mujer de sus sueños”.

Pero una vez que el protagonista-narrador encuentra a la muchacha en la calle acompañada de un hombre con gorra –primero los confunde con una “pareja de extranjeros”–, se manifiesta el abismo que hay entre ambos: “ella no me reconocía; y además se me escapaba con otro” (88). La posterior reflexión e insistencia en el asunto de las gorras pareciera estar llamando la atención sobre la simbología masculina atribuida por Freud a los sombreros. La posesión (onírica, ilusoria) de las sesiones de sonambulismo se frustra cuando el personaje intenta trasladarla al exterior, a la realidad. Aquí se pone en evidencia el fracaso del proyecto individualista; la debilidad del individuo frente al sistema, la asimetría del poder –aun poseyendo el *don*–: la fantasía del batacazo es irrealizable.

Será en la calle donde se vuelvan a delimitar los espacios y dirimir los roles; la mujer con la que ha compartido la intimidad del sueño aparece ahora con un rival, un *otro*, signada doblemente por lo foráneo: es extranjera, habla una lengua extranjera (alemán), y no la reconoce. Peor aún, lo percibe como amenaza y nuestro protagonista se verá forzado a huir de un policía (88). Al estado de indigencia y segregación se adhiere el fantasma de la delincuencia. Es sabido: el delito suele ser asociado a la carencia. Para la lógica de un sistema cuyas reglas sustentan la acumulación de riquezas a expensas de la apropiación de plusvalía,

siempre serán los desposeídos los potenciales quebrantadores de esas reglas, es decir, los posibles “ladrones”. Y es que la calificación de *delincuencia* (fuera de la ley) proviene de la confrontación de dos códigos que responden a diferentes intereses –como ilustra Eric Hobsbawn– pero, además, constituye la prueba irrefutable del dominio que uno de ellos ejerce sobre el otro.<sup>36</sup>

El acomodador no se da por vencido; en realidad, no puede salir del ensueño, no acepta *otro mundo* que no sea el del encuentro con *la mujer del sueño*:

Yo pensaba que *el mundo* en que ella y yo nos habíamos encontrado era inviolable; ella no lo podría abandonar después de haberme pasado tantas veces la cola del peinador por la cara; aquello era *un ritual en que se anunciaba el cumplimiento de un mandato*. Yo tendría que hacer algo. O tal vez esperar algún aviso que ella me diera en una de aquellas noches. Sin embargo, ella no parecía saber el peligro que corría en sus *noches despiertas*, cuando *violaba* lo que le indicaban *los pasos del sueño*. (89; destacados míos)

La inversión, que había comenzado con imaginarla ahogada, ahora es total: el sueño ha pasado a encarnar las leyes de la realidad –para el psicoanálisis freudiano y los surrealistas allí se manifiesta la verdadera realidad– y es la vigilia la que viola, transgrede la ley real: estando despierta la muchacha es infiel al *mandato* del sueño, es adúltera por violar el *ritual* onírico –recordemos el sueño en el que contrae matrimonio– al que se ha consagrado. Para poner las cosas en su lugar, el acomodador esperará encontrarse con ella en otra sesión de sonambulismo, es decir, bajo las leyes del sueño. Es en ese territorio –está sobre el colchón– donde le reclama, arrojándole la gorra, que cumpla con la consumación del ritual que tantas veces esperara; al desmayarse, la joven permanecerá acostada ante sus ojos: “me encontré con mi propia luz que empezaba a crecer sobre el cuerpo de ella. Había caído como si enseguida fuera a tener un sueño dichoso” (89).

Yo recorría su cuerpo con mi luz como un *bandido* que la *registrara* con una linterna; y cerca de los pies me sorprendí al encontrar un gran *sello negro*, en el que pronto reconocí mi gorra. Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella. Yo miraba complacido la *gorra* y pensaba que era *mía* y no de *ningún otro*; pero de pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero. [...] Ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida. Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré perdida una de sus manos, y no veía de ella nada más que los huesos. No quería mirar más y hacía un gran esfuerzo para bajar los párpados. Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que

<sup>36</sup> Véase Eric Hobsbawn, *Rebeldes primitivos*, Ariel, Barcelona, 1968.

la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella. Carecía por completo de pelo y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio (90; destacados míos).

La analogía con “Una carroña”, de Baudelaire, en que amor y muerte se asocian, tanto como la sublimación de esa mirada que penetra a la joven como si fueran rayos X, impregnan el texto con las huellas evidentes del erotismo. El acomodador se ha arrojado sobre la joven indemne como un Nosferatu sediento. Se ha sentido *crecer* (su propia luz) *sobre el cuerpo de ella* y la recorre a gusto (se utiliza el verbo “registrar”), asumiendo la imprescindible trasgresión (como un *bandido*) para gozar del acto, mientras mira complacido el propio atributo (el *sello negro* que es la gorra) por el cual ha logrado tenerla horizontal, poseerla (el golpe de la gorra ha provocado el despertar y consecuente desmayo).<sup>37</sup> Pero a la conmoción pletórica, al paroxismo eufórico e incontrolable de la unión con el objeto de deseo sobreviene, paradójicamente, la discontinuidad, el desenlace nefasto. Bataille describe este reflujo del erotismo que sucede a la plétora como un desfallecimiento, como una *pequeña muerte*.<sup>38</sup>

En la escena final, con la irrupción del padre y el mayordomo, el vínculo furtivo con la sonámbula queda definitivamente cancelado. El sueño compensatorio terminará siendo sólo eso: *un sueño*. El acto es reprimido porque se encuentra fuera de los límites de clase y amenaza la estructura familiar, garantía de la continuidad patriarcal de títulos, propiedades y bienes –ésos que tanto fascinan a nuestro acomodador. Como agudamente lo han señalado Deleuze y Guattari, el deseo siempre desestructura porque *es revolucionario en sí mismo*, pone en cuestión el orden establecido y “ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas”.<sup>39</sup>

El acomodador se siente como un niño al que han pescado *in fraganti*. Se encuentra paralizado, ni siquiera puede articular una respuesta ni huir cuando lo dejan solo; apenas intenta recuperar cierto orgullo ante la situación bochornosa. Aunque con un matiz de desprecio, su instinto le dice que su problema no es con la servidumbre –encuentra “más digno no contestar al mayordomo” (91)–, que el adversario está en otra parte, por eso

<sup>37</sup> Entre las acepciones para “sello”, el diccionario de la RAE proporciona la del utensilio, con el cual se estampa una marca, y el concepto de cerrar, concluir algo.

<sup>38</sup> Bataille se refiere a ese estado posterior a la fusión sexual en que sobreviene la caída, el desfallecimiento, la separación y la discontinuidad, como a una “angustia de muerte” que relaciona con la reproducción celular asexual: “La plétora de la célula termina en muerte creadora”. Véase Georges Bataille, “La plétora sexual y la muerte”, en *El erotismo*, ob. cit., pp. 93-108.

<sup>39</sup> Deleuze y Guattari, *El Antiedipo*, ob. cit., pp. 120-129.

confronta con el “dueño de casa”, arrojando a la cara del opulento su *falta* de comprensión –como en una inversión de carencias–:

Quise reconquistar el orgullo y dije:

–Señor, usted *no podrá* entender nunca. Si le es más *cómodo*, envíeme a la comisaría.

Él también recobró su orgullo:

–No llamaré a la policía porque usted ha sido mi invitado; pero ha abusado de mi confianza, y espero que su dignidad le aconsejará lo que debe hacer.

Entonces yo empecé a pensar en un insulto. Lo primero que me vino a la cabeza fue decirle “mugriento”. Pero enseguida quise pensar en otro. (91; destacados míos)

Con respecto al enfrentamiento entre el intruso-carente y el opulento-padre, Ludmer señala un modelo duplicador, sosteniendo que, en los textos de Felisberto, toda confrontación de dos personajes resulta ser por lo menos de cuatro: “el artista como tal y como carente de lo cotidiano, y el otro pleno en su cotidianeidad y carente de lo inútil, de lo artístico”.<sup>40</sup> Pero si observamos atentamente, veremos que no hay “empate”, que esta confrontación también es asimétrica, ya que mientras el acomodador apenas “quiere” reconquistar el orgullo, en cambio del *señor* se afirma que lo “recobró”, y después de la primera finta –en la que además de victimizarse el acomodador le arroja al otro la ignorancia–, ante la respuesta caballeresca del padre, se le acaban los recursos, queda desarmado, y en la impotencia sólo atina al insulto, un gesto vulgar que sólo evidencia aún más su desventaja frente al propietario.

En este sentido, la coherencia del relato no tiene fisuras, ya que también existe *propiedad* sobre los bienes simbólicos, así como tiempo y recursos para la educación y la oratoria, y en ese terreno el humilde acomodador también se encuentra en inferioridad de condiciones frente al poderoso *pater familias*. El contraste de responder con “mugriento” exhibe la escasez de repertorio discursivo del personaje, la vulgaridad a que lo ha condenado la relegación social, *vulgaridad* en la que, como señala Adorno, se manifiesta lo reprimido, y con las huellas de la represión.<sup>41</sup>

Pero además, ni siquiera será capaz de modular un insulto adecuado para concluir la discusión ya que el acorde brusco y azaroso de una mandolina que cae al suelo opera como cierre, mientras él apenas logra retirarse haciendo sonar sus pasos “como si anduviera dentro de un instrumento”. Con paradójica e inversa simetría, el relato se abre en el espacio público con los pasos apagados por la alfombra de un acomodador eufórico, activo (75), y se cierra en

<sup>40</sup> Josefina Ludmer, “La tragedia cómica”, en revista *Escritura*, ob. cit., p. 113.

<sup>41</sup> Véase Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, ob. cit., pp. 313-314.

el espacio privado con la sonoridad musical de los pasos de un personaje que regresa a su estado de indigencia definitivamente vencido (92). Último par, entonces:

Confrontación con el padre-opulento ↔ Derrota definitiva (pérdida del don)

Resumiendo: con la expulsión final del intruso y su “luz del infierno”, quedará resguardada la línea de la herencia (se protege a la hija que ha tenido un desliz *sonambulesco* con un plebeyo) y se asegura la continuidad del orden y la preservación de los bienes (figurados en esas colecciones juiciosamente exhibidas en las vitrinas). Con el retorno del advenedizo-narrador a la posición social que le corresponde, se restaña la pérdida, se reencauza el desvío nocturno (del sueño, de la utopía) con la claridad de la conciencia ordenadora: el sistema recupera su equilibrio. El *acomodador* nunca podrá pertenecer al bando de los *acomodados*.

En los días que siguieron tuve mucha *depresión* y me volvieron a *echar* del empleo. Una noche intenté colgar mis objetos de vidrio en la pared, pero me parecieron *ridículos*. Además fui *perdiendo la luz*: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos. (92; el destacado es mío)

Hemos asistido a un ahondamiento progresivo en las duplas de acción y reacción que se van planteando entre la interioridad del narrador y el afuera –de la ciudad o la propiedad privada–, pares de opuestos que no sólo no desembocan en la síntesis superadora de la dialéctica, sino que parecieran terminar ahogando al yo enunciador que ya no tendrá fuerzas para persistir en su rebeldía, para continuar su emisión lumínica. El último párrafo resume el fracaso, la caída definitiva: la “depresión” y un nuevo despido laboral terminan por extinguir la voluntad de ver (el “ridículo” clausura su colección de desechos) y la luz que emanaba de sus ojos. Al no tener *objeto*, la pulsión libidinal se apaga sobre sí y el estado de absoluta desposesión puede ser leído como prefiguración de la muerte, la carencia de signos (vitales), la página en blanco.

Pero, tratándose de Felisberto pareciera que ni esto podemos afirmar, ya que nunca se dice qué sucedió con el personaje, aunque se lo abandone en una situación mucho más crítica que al comienzo. Lo que sí queremos señalar es que la confrontación entre el acomodador y su circunstancia no se resuelve de ninguna manera, ni en el orden de las peripecias de los personajes ni en el orden reflexivo del discurso –no está dicha la “última palabra” en esa frase última con pretérito indefinido–, lo cual nos resulta mucho más acorde con la realidad que cualquier otro final conclusivo, ya sea “feliz”, dramático o dialéctico, puesto que la conflictividad nunca cesa. En todo caso, el “triumfo” reside en otra parte: aunque el personaje

busque compensación y no la halle, aunque fracase en su intento subversivo, aunque se hunda en una degradación incontrolable, tal vez su lucha triunfe en otro nivel, tal vez su derrota, como la del ilustre manchego, en algún lugar puede unirse de laureles. Hay derrotas soberbias que abonan el horizonte. Refiriéndose a la “tramposa retórica del éxito”, Jitrik pensaba que las acumulaciones de fracasos, al igual que las hojas caídas en el suelo, terminan formando un colchón de fertilidad propicio a desarrollos o insurgencias futuras. El triunfo, así concebido, no sería algo instantáneo o taxativo, ni reductible a una escaramuza, sino un paciente proceso acumulativo de derrotas en el que, indefectiblemente, interviene la historia.<sup>42</sup>

### “Menos Julia”: *pars pro toto*

El cuento comienza con una figura, una sinécdoque, en medio de una retrospectiva hacia el último año de la escuela primaria: “En mi último año de escuela veía yo siempre *una gran cabeza negra* apoyada sobre una pared verde pintada al óleo”. La cláusula siguiente nos brinda más información sobre el propietario de esa cabeza, y ahora el deslizamiento narrativo recurrirá a una comparación que, como veremos, desborda en su exuberancia y continúa por la vía figurada: “El pelo crespo de ese niño no era muy largo; pero le había invadido la cabeza como si fuera una enredadera; le tapaba la frente, muy blanca, le cubría las sienes, se había echado encima de las orejas y le bajaba por la nuca hasta metérsele entre el saco de pana azul” (92). Al igual que sucede con aquellos avechuchos de la angustia en “El vapor”, aquí el segundo término de la comparación, la enredadera, pareciera cobrar vida y asumir, progresivamente, la acción de diferentes verbos provocando un efecto ferozmente invasivo del pelo sobre el cuerpo del niño. Muy pronto percibimos que la estrategia textual es también figurada, o sea, que se dice algo para hacer *otra cosa*, al igual que aquellos niños: “los procedimientos que nosotros habíamos inventado para hacer creer a nuestros padres que íbamos a la escuela” (93). En la trampa (de los niños) del enunciado está cifrada la trampa (como procedimiento) de la enunciación.

Ante el reencuentro con el amigo de antaño, el narrador adulto no duda en abandonar el lazo con el previsible presente familiar y su responsabilidad paterna (“mi hija se tuvo que ir sin mí”) para revivir la infancia y optar por el misterio: el amigo vive solo pero “lo rodeaban cuatro muchachas que se acercaban a él *como a un padre*”. La elección por la figura –la comparación– resume el gesto textual y el del personaje, quien sustituye el vínculo certero del sentido literal (con la propia hija) por el ambiguo del figurado que encarna el amigo (“*como a*

<sup>42</sup> Véase Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social*, ob. cit., pp. 72-73.



un padre”). Este misterio nuevamente se manifiesta de la mano de la anomalía o la enfermedad; la confianza del amigo no sólo introduce la ambigüedad sino también la inversión. Veamos:

–Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

– ¿Pero qué... cosa es ésa?

–Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija.

Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella. (93)

“Enfermedad” y “mal” aparecen con valoración invertida, en tanto que el “no sé” cancela desde el comienzo cualquier explicación de tipo racional, mientras que la prosopopeya de la enfermedad sentada en la sillita refuerza la percepción figurativa. La aventura está programada: para introducirse en el misterio deberá acompañar al amigo en un viaje hasta su quinta, junto con su secretario particular y las cuatro muchachas. “Todo ocurrirá en un túnel”: el enigmático anuncio dispara las asociaciones de la ficción literaria, en tanto que la descripción del profano ritual pareciera aludir a una escena del marqués de Sade, pero narrada por un tonto:

Será para cuando llegue la noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré la cara de las muchachas y pensaré que no las conozco. (94)

Esta ceremonia tiene todas las características de un juego infantil, como lo ha señalado Liliana Guaragno –pautado por adivinanzas, prendas, roles–, pero, al ser ejercido por adultos, aparece calificado como una desviación enfermiza.<sup>43</sup> Evidentemente, la situación de un adulto tocando la cara de mujeres jóvenes en la oscuridad no puede ser sólo *eso*: y así como la caricia es la metonimia del tacto, la literalidad no se detiene allí y suscita una continuidad asociativa, un deslizamiento figurado que acompaña como una sombra todo el trayecto “inocente” y palpador del túnel. A la “lujuria de ver” del relato de Colling y de “El acomodador”, le sucede esta “lujuria del tacto”, pero nuevamente se trata de la aventura escamoteada, al sesgo. La antigua casa solariega, el túnel propiciatorio, las muchachas dispuestas en la oscuridad sólo para el anfitrión, el secretario que lo secunda con la sumisión de un lacayo, las reglas que

<sup>43</sup> Véase Liliana Guaragno “Los reenvíos del cuerpo (textual) en ‘Menos Julia’”, en revista *Río de la Plata*, ob. cit., pp. 293-301.

rigen el extraño ritual: todo pertenece al otro; *todo le es ajeno*. Al personaje-narrador sólo le estará permitido meter las manos en la harina o tocar la cáscara de un zapallo. Pero volvamos a la sinécdoque inicial que se retoma apenas dos páginas después:

Yo también puse los ojos en la ventanilla; pero atendía a la cabeza negra de mi amigo; *ella* se había quedado *como* una nube quieta a un lado del cielo y yo pensaba en los lugares de otros cielos por donde ella habría cruzado. Ahora, al saber que *aquella* cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel. (95; destacados míos)

La lógica que parece animar este relato es la de *decir mucho más que lo que dice*, como en la sinécdoque. *Pars pro toto*, la parte por el todo: el reconocimiento de una cosa completa a partir de una de sus partes. Fontanier llama a esta figura “tropo por conexión” y la caracteriza como “designación de un objeto con el nombre de otro que forma con el primero un conjunto o un todo”, siempre que la idea o la existencia de uno esté comprendida en la idea o existencia del otro. Por ejemplo, llamar “techo” a la casa, “acero” a la espada o “vela” pare referirse al barco.<sup>44</sup> La escuela de Lieja la ubica dentro de los metasemas y la estudia por su operación de supresión o adjunción de semas. Aunque se mencionan aquellas figuras raras del tipo generalizante, que nombran a la especie a partir de un rasgo genérico o más abarcativo –como el caso de llamar “mortales” a los hombres–, se detienen en las sinécdoques más frecuentes, aquellas que van de lo particular a lo general, a la vez que advierten la importancia de que en la supresión se conserven los semas esenciales para una correcta percepción y alcance de la figura.<sup>45</sup> Todorov –para quien tanto la metáfora como la metonimia no son sino “dobles sinécdoques”, aunque de sentido inverso– sostiene que esta figura consiste en “emplear la palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra”, según una dirección particularizadora o generalizadora.<sup>46</sup>

Después de disculparnos por la larga referencia retórica, trataremos de pensar en la conceptualización del tropo que estas aproximaciones nos brindan, sobre todo en esta forma de aludir a algo mayor mencionando sólo una parte, porque creemos que este mecanismo es el que rige esta escritura (no es lo mismo decir “cien ejemplares de vacunos” que “cien cabezas de ganado”, aunque se refieran a lo mismo). Ese trayecto significativo que va desde la parte al

<sup>44</sup> Aunque para caracterizar esta modalidad narrativa también podría recurrirse a la *litotes*, en tanto figura en la que –como dice Fontanier– “se dice menos de lo que se piensa” pero se sabe muy bien que *se entenderá más de lo que se dice*, hemos optado por la sinécdoque, por su mayor cercanía con la metonimia. Véase Mortara Garavelli, ob. cit., pp. 172-173; 202-203.

<sup>45</sup> Véase Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, ob.cit., pp. 171-176.

<sup>46</sup> Véase Tzvetan Todorov, “Sinécdoques”, ob. cit., p. 51.

todo carece de una representación significativa, no está escrito ni tiene signos materiales que lo sustenten, sin embargo, en esa ausencia se forja un sentido, en esa falta se produce una imagen: la presencia de lo que no está, el ser de lo que *no es*, como ese túnel que ahora *es* porque antes fuera “la idea del túnel”. Sobre esta paradoja se formula una estética, un *no decir* que dice más de los desplazamientos y las carencias de este mundo que cualquier prosa naturalista que confiere realidad solamente a lo manifiesto. No olvidemos que lo que se manifiesta lo hace a expensas de desplazar otras realidades, otros sentidos: la recuperación de esa totalidad excluida es la función de este imaginario. Por eso, como dice Blanchot, por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia es que empieza la creación literaria.<sup>47</sup>

A la expansión sinecdóquica se incorpora un sistema de *siembra* de elementos figurativos que luego se retoman, ya sea figurada o literalmente, como formando constelaciones asociativas. Por ejemplo, si en el ritual del túnel el tacto desplaza al sentido de la vista, en el caso de Alejandro la transferencia sinestésica opera en otra dirección, ya que se menciona que a una muchacha “la toca con los oídos y las intenciones” (98); primero se menciona “la boca del túnel” (figuración popular para “entrada del túnel”, o sea que se trata de una expresión *no marcada*) y, más abajo, como respuesta a una pregunta sobre el tiempo que se tardará en recorrerlo, se dice: “en una hora ya el túnel nos ha *digerido* a todos”, con lo cual se recupera la figuración de “boca” y se acentúa el sentido metafórico del túnel como un tracto digestivo (96). Otros ejemplos son las persistentes referencias a la luz como algo dañino, que confunde las cosas, en clara contradicción con la metáfora lumínica como razón o entendimiento; en este sentido, el texto se identifica con todo lo oscuro, con la opacidad del misterio sin respuesta, con la pasión sin una meta u objetivo discernible y con todo lo real que se niega a manifestarse. Veamos lo que dice el amigo:

Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana. (96)

Dos páginas después, este concepto se ha trasladado al registro de nuestro narrador:

A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de *todo lo que la luz había confundido* antes de irse. (98; destacado mío)

<sup>47</sup> Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

La negación de la luz solar como un rechazo a Dios se adhiere al arquetípico descenso por los escalones de tierra; la iniciación del narrador en el culto del tacto a oscuras; la fotofobia del misterioso anfitrión que puede asociarse al mito del vampiro; la ofrenda pagana de las jóvenes vestales aguardando ser abordadas en lo profundo del túnel; una figura difusa deambulando afuera en la noche de relámpagos y truenos; el sueño sobre una tumba; todo es un *como si*, una indeterminada presencia de siglos de mitos: la tradición literaria esperando ser convocada para manifestarse. Al igual que el narrador, nosotros también pensamos que “él iba sembrando dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha” (100); nosotros, lectores formados en cierta normativa cuentística, tal vez esperamos, añoramos un desenlace fantástico –de allí que algunos lo repongan– o truculento, que recoja todos estos indicios, todos estos motivos de espesa tradición, y nos sorprenda y nos aterrorice en un catártico y contundente final. Pero esto es Felisberto –valga esta otra sinécdoque– y aquí, como ya hemos visto, toda previsibilidad se frustra. Una vez planteado el sugestivo asunto del túnel, la narración entra en una especie de letargo (como el amigo cuando la luz se iba) y cierto malestar digresivo se apodera del relato.

Antes de continuar señalemos el paralelismo de este cuento con otros, por ejemplo con “El acomodador”, sobre todo en cuanto a los personajes y sus funciones en la matriz del relato. Aquí también existe una colección de objetos a los que en vez de mirar se los toca, se los percibe y adivina con el tacto; si la internación en el túnel prefigura un descenso *ad inferos*, del acomodador se dice que tiene “una luz del infierno”. En ambos relatos la propiedad es *privada y misteriosa*, y hay pasajes en que el narrador-personaje se aventura en ella como un intruso, con la misma fruición por lo desconocido y ajeno. Las mujeres se revelan como bienes delicados e inaccesibles: siempre son de otros, padres o *como* padres. Aquí también existe un mediador o sirviente, como el mayordomo del cuento anterior, en tanto que hay un *otro* poseedor que manda y decide –el poder siempre es propietario–, aunque en este caso se trate de un viejo amigo con quien se entabla una relación de rivalidad.

Durante otra sesión de tacto a ciegas en el túnel –en la que se repite el rol subalterno del narrador, quien sólo tiene acceso a los objetos mientras el dueño de casa toca a las muchachas–, cuenta que ha tocado “unos géneros con flecos”, y cuando comprende que se trata de unos guantes reflexiona: “Me quedé pensando en el significado que eso tenía para las manos y en que se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí” (105). Además de la fragmentación y la prosopopeya, es interesante reparar en la familiaridad que se atribuye a las manos *con* los guantes, a la manera en que se asocian los significados entre sí,

independientemente de la unión significado-significante que conforma al signo lingüístico. La sorpresa *es* de las manos porque la correspondencia con los guantes es del tipo simbólico, es decir, *motivada*, y entre dos entidades que pueden existir independientemente una de otra; en cambio, la relación entre el narrador y sus manos es necesaria como la que existe entre el significado y el significante.<sup>48</sup>

En cuanto aparecen algunos síntomas de autonomía, esto es, de comportamientos no reglamentados, el poder propietario marca el límite: a la contestación “no estamos en el túnel” el anfitrión responde “pero estamos en *mi casa*” (104). El anfitrión se molesta si una de las muchachas le da un beso al visitante o si alguien pretende introducir algún objeto en el túnel sin su fiscalización. *Deus ex machina*, el amigo pretende manejar todos los hilos del espectáculo, controlar cada paso de la ceremonia como un sumo sacerdote o como figuración del autor de la obra o del narrador omnisciente. Si alguno de sus personajes le advierte que alguien lo ha rozado allí adentro, responderá airado: “–Absolutamente imposible. Es una alucinación tuya. ¡Suele ocurrir eso en el túnel!” (106). Y cuando el visitante-narrador se despierta gritando por una pesadilla en la que ha soñado con unas manos que le tocaban la cara, ante la pregunta del amigo no se anima a contarle el sueño por temor a que pudiera ocurrírsele *tocarle* la cara, esto es, que lo transformara a él –al igual que a las muchachas– en otro *objeto* (de tacto) del túnel (107). Objetos y seres son igualados como trofeos exhibidos en vitrinas de una galería: en esta cosificación implícita del tacto también se encubren relaciones de poder y servidumbre.

A esta analogía de las almas aprisionadas, condenadas allí abajo a la confluencia de elementos simbólicos codificados por el gótico, como el descenso *sub terra* o los rituales propiciatorios, debemos agregar el ruido de “pezuñas” bajando la escalera, después atribuido a un perro, aunque los perros no tengan pezuñas. Pezuñas tiene el macho cabrío, representación de la bestia mitológica, del demonio. Pero el clima lúgubre no termina de cuajar y la tensión se disipa porque el absurdo es un ácido poderoso y el supuesto perro nocturno, en el párrafo siguiente, será transformado en “perrito”; en tanto el sábado, durante una nueva incursión en el túnel, se escuchan “unos quejidos mimosos” que hacen reír a todos. A todos menos al exclusivo *tocador* de muchachas, probable autor o responsable de los quejidos, que reacciona furioso ante la risa irreverente y generalizada:

–¡Váyanse todos! ¡Afuera! ¡Que salgan todos!

<sup>48</sup> Véase Tzvetan Todorov, “Sinécdoques”, ob. cit., pp. 53-54.

Los que estábamos cerca lo oímos jadear; y enseguida con voz más débil, y como escondiendo la cara en la oscuridad, le oímos decir:

–Menos Julia. (108)

La exclusión de *todos*, incluido el narrador, implica dejar el “misterio” fuera del alcance de los demás, sobre todo del relato: nadie debe conocer el secreto, excepto la involucrada directa y yo, parece decir el supremo hermeneuta, que pretende ejercer también el control simbólico.

Así como destacamos el encanto de la frase “Nadie encendía las lámparas”, por el efecto del acto no concluido y la indeterminación derivada del pretérito imperfecto, aquí estamos ante una locución emblemática que también podemos pensar operando como sinécdoque desde el espacio privilegiado del título: “Menos Julia”, como elocución, es el soporte mínimo que sugiere el acto oculto en la oscuridad, señala el interés que reside en ese personaje, discrimina el objeto de deseo. “Menos Julia”, como relato, posee una serie de implicancias nunca formuladas claramente, salvo en una lectura del desvío –“me ha dejado la cara ardiendo” (109)– o, mejor dicho, del deslizamiento figurativo. Ese *menos* del título alude a todo *lo más* que no tiene representación significativa, es decir, a todo lo *no dicho* –o que la oscuridad del túnel ha encubierto– por el texto, pero cuya presencia también *es* el texto.

El anfitrión le cuenta a Julia una historia de un triángulo amoroso donde también hay sótano y descenso en la oscuridad –otra vez la matriz recursiva del “cuento dentro del cuento”– mientras la está tocando, a sabiendas que *es* Julia, es decir, transgrediendo sus propias reglas. El haber permanecido como un intruso escuchando ese diálogo le valdrá la expulsión definitiva al narrador del túnel, como un Adán culposo del Paraíso. Otra vez el *voyeur* (en este caso del oído, perdónesenos la sinestesia) resulta condenado y excluido de la propiedad, material y simbólica. El ámbito privado siempre implica *privación*, valga la obviedad. Y si la “lujuria de ver” era asumida por el desgraciado de la primera persona narrativa en “El acomodador”, si cualquier transeúnte desprevenido puede ser inoculado con un dispositivo de propaganda que le habla desde dentro de su cabeza, como sucede en “Muebles ‘El canario’” (157-158), aquí, en “Menos Julia”, la *lujuria de tocar* es privativa del dueño de casa, es decir, *reside* en la tercera persona, en *el otro*. “Se mira y no se toca” reza una vulgar fórmula excluyente de la propiedad, en tanto que la oscuridad ritual del túnel tampoco permite que *se mire*.

El cierre se presenta como algo incompleto, como *la parte de algo*. *Algo* por lo menos ridículo, si uno imagina la situación literal: un padre yendo a hablar con el dueño del negocio para decirle que no quiere que le toque más la cara a la hija –si hubiera agregado “que la última vez se la dejó ardiendo”, rayaría en el grotesco. La escena cobra otra dimensión si

pensamos en que el padre se ha enterado de la relación –nunca *dicha* en el cuento– y actúa como celestino de su propia hija, ya que el candidato es un “buen partido”, claro que con esponsales de por medio, todo legal y avalado socialmente. Por supuesto que, dada la ambigüedad del texto, la interpretación resulta casi un sacrilegio de nuestra parte, pero entendemos que, en el imaginario social, esta lectura se encuentra implícita. La respuesta al padre es negativa, porque el “amigo” ha resultado ser un dandi y no le alcanza con *tocar* a una sola, aunque fuera la favorita y sienta que “la quiere”. Rehusar el casamiento como vínculo monogámico también puede ser asociado a la ftofobia inicial, al rechazo de los valores diurnos, racionalistas y occidentales, cifrados en la dimensión metafórica de la luz.

A pesar del cierre abrupto del relato, este presenta cierta especularidad respecto del comienzo ya que ambos, inicio y final, se enfocan en la cabeza, en la misma cabeza encrespada del amigo, aunque el tiempo transcurrido desde la infancia recordada como una época de inocencia y solidaridad se vea opacada por un presente ambiguo y contaminado por relaciones de poder y de exclusión. La inversión final, cuando “sin querer” el narrador le toca la cabeza al amigo y lo siente como un objeto del túnel (110), pareciera operar como ese gesto del desquite del que hablaba Pezzoni, devolviéndole un poco de su propia medicina al propietario “tocador”, cosificándolo, aunque sea en una instantánea imagen mental.

Permítasenos una última vuelta de tuerca sobre esta figura predominante. Aun en su dinámica transformacional –en tanto supresión de semas en la nominación– la sinécdoque tampoco permanece estable en “Menos Julia” y, así como desde el comienzo se menciona *la cabeza* enrulada para referirse al amigo pero después se sigue hablando de la cabeza como de algo separado y autónomo –lo cual enrarece notoriamente el uso de la figura–, de igual forma ese relato “inocente” (que funciona como la parte visible del iceberg, cuya alusión a una totalidad mayor, encubierta y oscurecida se manifiesta como *otro* relato silencioso y en paralelo), toda esa incompletud también mantiene su propia lógica –aunque por momentos parezca absurda– hasta el final. En síntesis, el relato también es solamente *la parte*, también *es* –puede ser leído como– el mínimo juego de tocar los objetos y las caras, y sólo las caras, de las muchachas. Por ello es que no se lo puede leer como alegoría, porque en la alegoría el sentido directo no cuenta, en tanto que aquí hace posible los sugestivos matices de la ambivalencia. Y esta ambigüedad literaria, que ya mencionáramos en “El acomodador”, por la que el relato es literal y figurado, inocente y perverso a la vez –sin dejar de ser ambos con plenitud–, es un *más* de “Menos Julia”, sin lugar a duda.

### Crisálida: tono y metamorfosis en “La mujer parecida a mí”

Es totalmente inútil inventariar un tema en un escritor sin preguntarse qué importancia tiene en la obra, es decir, exactamente cómo funciona (y no su “sentido”).

Deleuze y Guattari

Para defenderlo de las acusaciones de ser hombre de extrema derecha o anticomunista, Paulina Medeiros señalaba lo inapropiado de aplicar esos epítetos a un ser “para quien no adquirió vigencia la realidad política” –según sus palabras–, y que, en su irascible individualismo parapetado en “principios idealistas”, Felisberto “no sólo se aislaba de las realidades sino que seguía careciendo de elementales conceptos científicos en temas de índole política o económica”.<sup>49</sup>

Más allá de las calificaciones –que hablan de heridas nunca cicatrizadas en la autora del testimonio–, quierò detenerme en este otro aspecto de las carencias de Hernández, señalado por quien fuera su compañera de muchos años. Porque llama la atención la revolucionariedad de su obra, el carácter profundamente subversivo de sus textos, que operan desmantelando estructuras conceptuales, estéticas e ideológicas en diferentes niveles. Pareciera que esta narrativa supiera que todo aquello que cristaliza, que se solidifica, que permanece quieto, se vuelve conservador, en suma, retrógrado y arcaico. Kafka quería que la literatura fuera *no tanto un espejo como un reloj que adelante*, en permanente movimiento, dirigiéndose siempre hacia lo que no se sabe ni domina, evitando sobre todo las fórmulas consagradas, los estereotipos y las modas. El arte verdadero siempre deberá ser riesgo y zozobra.

¿Qué es una metamorfosis? ¿Qué significa, qué implicancias tiene, cuáles son sus repercusiones literarias? El ejemplo escolar de la biología en que el gusano se convierte en mariposa ha sido eclipsado por la transformación de Gregorio Samsa. ¿Qué sucede en el relato de Kafka? Pues que, contrariamente a la estrategia del fantástico, en que se parte de una situación perfectamente natural para, luego de una progresión de indicios, llegar a la irrupción de lo sobrenatural, aquí se parte de una situación inverosímil tratada como algo común, es decir, despojada de la anormalidad o el halo sobrenatural que requieren la ruptura o la incertidumbre del fantástico.<sup>50</sup> Esta *normalización de lo extraño* tiene como primer efecto

<sup>49</sup> Véase Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, ob. cit., pp. 23-28.

<sup>50</sup> Veamos la primera frase del célebre cuento: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto”. *La metamorfosis* (traducción de J. L. Borges), Buenos Aires, Losada, 1970, p. 15.



erradicar el *efecto fantástico*, en tanto lejos de centrarse en lo sobrenatural persigue una mirada nueva sobre aquello tenido por normal y cotidiano. Cuando Deleuze y Guattari estudian esta manifestación de la metamorfosis –categoría que expresa la forma más extrema y radical del cambio– en la obra de Kafka, descartan de plano su tratamiento como fantástico y observan como rasgo predominante la *intensidad* que produce, generando en el interior de la narración un dispositivo de repercusiones necesariamente políticas y colectivas.<sup>51</sup>

Ya no se trata de que el sujeto del enunciado sea “como” un insecto o un caballo, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo un hombre (piensa como un hombre, siente como un hombre), pero a la vez la connotación de sufrimiento y reducción implícita en la metamorfosis hace que el lenguaje deje de ser mediador, representativo, para asumir y denunciar directamente esta animalidad, esta articulación que escapa a toda racionalidad, *en* el seno de lo humano. Romper esa lógica causal, desmontar sus engranajes burocráticos, encontrar una salida, una línea de fuga, escapar de esas cadenas racionales e *ideo-lógicas*, que aun con sus contradicciones sostienen el mundo *tal cual es*, pareciera ser el efecto de este devenir-animal. En suma, el devenir-animal no es una metáfora, ni un sueño, ni una conversión fantástica: *el devenir-animal del hombre es real*, alude a algo real aunque no sea “real” el animal que él deviene.<sup>52</sup> Pero vayamos al cuento de Felisberto:

Hace algunos veranos *empecé a tener la idea* de que yo había sido caballo. Al llegar la noche *ese pensamiento* venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi *recuerdo* de caballo.

En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra; ella, al mismo tiempo que subía y bajaba los terrones, iba tapando las huellas. En dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles, y mi sombra se estrechaba con la de ellos.

Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspíe y estaba a punto de caerme. (110-111; destacados míos)

Como vemos, al igual que en el texto kafkiano, ningún artificio recubre el procedimiento ni existe preparación previa para que irrumpa por contraste lo sobrenatural como fisura y amenaza de lo cotidiano. Por el contrario, desde la primera cláusula se ponen todas las cartas sobre la mesa y, como cosa de todos los días, con un tono despojado de efectismo o inflexiones tremebundas, con el lenguaje más simple y directo del mundo, se nos dice,

<sup>51</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.

<sup>52</sup> Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 244-245.

además, que esto es una *idea* –como la idea para pintar un cuadro o escribir un relato–, y enseguida “ese pensamiento” –de *haber sido caballo*– desdoblado y autónomo se comporta, animación mediante, él mismo como un caballo viniendo al trote hacia el galpón de la casa, hacia el sujeto que lo narra, o sea, hacia el *hombre* que ahora es.

En la siguiente frase la idea se ha consolidado en un “recuerdo de caballo” que se pone en movimiento cuando el sujeto se aquieta. A partir de allí, el relato de los recuerdos –del bruto– sólo se vale del sujeto de la enunciación para que narre, desde su actualidad humano-parlante del presente, las vicisitudes pasadas del animal; puesto que el *embrutecimiento* sólo puede ser dicho *desde* la condición humana.

Pensando, narrando –todo pensamiento requiere ser narrado– como un hombre, pero integrado a la naturaleza como un animal –el animal es uno con el medio, mientras que hace falta la inteligencia humana para diferenciarse–, el tono del relato pareciera funcionar como una instancia intermedia entre uno y otro estadio, en tanto percepción animista del entorno que no se separa del ser (son los árboles los que vienen llegando con *gran esfuerzo*) y en tanto capacidad metafórica (“arropado en mi carne cansada”) de un alto grado de abstracción. Como vemos, la prosopopeya cae del lado del animal –no sólo por la humanización del caballo sino por la animación de los árboles–, pero la producción metafórica queda del lado del hombre. Este tono intermedio sería equivalente a la instancia que encontramos en la metamorfosis entre el gusano y la mariposa, es decir, la crisálida.<sup>53</sup> Pero esta *crisálida* implica la mezcla, es decir, la no diferenciación entre uno y otro registro, la abolición de la frontera entre la bestia y el humano; y esta falta de límites entre ambas realidades también nos dice algo acerca del mundo de los hombres:

En las primeras horas de la noche y a pesar del hambre, yo no me detenía nunca. *Había encontrado en el caballo* algo muy parecido a lo que había dejado hacia poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos. Además, yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando. *En esa época yo trabajaba con un panadero*. Fue él quien me dio la ilusión de que todavía podía *ser feliz*. Me tapaba los ojos con una bolsa; me prendía a un balancín enganchado a una vara que movía un aparato como el de las norias, pero que él utilizaba para la máquina de amasar. Yo daba vueltas *horas* enteras llevando la vara, que giraba *como un minuterero*. Y así, sin tropiezos y con el ruido de mis pasos y de los engranajes, iban pasando mis recuerdos.

<sup>53</sup> Blanchot dice que “el tono no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra”, que allí se manifiesta la fuerza viril del yo que ha renunciado a sí mismo pero que mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que “en ese silencio tome forma y sentido lo que habla sin comienzo ni fin”. Véase Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 21.

Trabajábamos hasta tarde de la noche; después él me daba de comer y con el ruido que hacía el maíz entre los dientes seguían deslizándose mis pensamientos. (111-112; destacados míos)

Las tres primeras cláusulas de la cita sin duda pertenecen al hombre, quien incluso confiesa “haber encontrado” en la figura del caballo analogías, parecidos con su vida actual, a la manera del escritor que enseña sus herramientas de trabajo. ¿Pero quién trabajaba *con* un panadero, hombre o caballo? Porque el “trabajo” es una actividad humana, y la preposición indica la compañía, o sea, igual nivel de cooperación; además, la cláusula siguiente habla de felicidad, otro rasgo de lo humano, aunque lo que sigue *es* un caballo de tiro con la cabeza tapada, haciendo girar un mecanismo similar a una noria. Y, como si el pasaje no fuera lo suficientemente ambiguo, el *recuerdo de caballo* realiza operaciones asociativas como la mención de las “horas” destinadas a una tarea circular tal como hacen las manecillas del reloj; un trabajo ciego y agobiante, empujando una vara, sin principio ni fin, como la condena de Sísifo.

¿Puede haber imagen más certera de la deshumanización inherente a la producción “en serie” de la época moderna? Aquí el obrero ya no se identifica con el producto de su trabajo —como sucedía en la etapa artesanal—, recibiendo, como retribución de sus esfuerzos, el salario (bien de cambio: equivalente de comida, alojamiento, abrigo, energía, transporte, es decir, *los medios de vida* necesarios) en la proporción indispensable para su manutención. Manutención que implica tanto la reproducción de la fuerza laboral como la continuidad de estas mismas condiciones. Como para que no queden dudas de esta asimilación de lo inhumano, veamos lo que sigue:

(En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche no podía dormir porque sentía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí; pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz.)

A partir de aquí se narra la historia del animal desde su malograda “adolescencia”, cuando mató a un peón que le pegaba: “alguien vio cómo me volaba la crin cuando me di vuelta y lo rematé con las patas de atrás”. De nada sirve que su reacción haya sido en defensa propia, puesto que luego “varios hombres vengaron aquella muerte”. Y se sugiere que recibe un castigo que devino en castración: “me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo”, o sea, le arrancaron el espíritu viril y combativo, y dejaron a la bestia de carga. Aquel episodio lo llevó a escapar de los hombres por montes y caminos, viviendo una “libertad triste”, signada

por el hambre y la persecución, en la que el cuerpo se le había “vuelto pesado” y sentía “que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana” (113). Lo curioso, o mejor dicho, lo que refuerza el aspecto figurativo y la humanización del personaje es que nunca se nombra a los de su propia especie, nunca busca refugio o compensación con sus pares, nunca se relaciona con yeguas, caballos u otros animales; sus vínculos siempre son con humanos, y aun cuando escapa siempre vuelve a buscar nuevas personas, como si no pudiera *escapar* de esa construcción humana que denominamos sociedad.

La fragmentación de la unidad ontológica sobreviene después del castigo que opera como una iniciación en el mundo de las relaciones reales, donde el hombre es lobo del hombre; ellos –como representantes de la sociedad y sus leyes– son los responsables de la pérdida de su integridad de potro, de esa disgregación del cuerpo por la cual el ser no puede alcanzar su plenitud. Además, este fragmentarismo e independencia de las partes es algo propio de la estética felisbertiana, con lo cual, vuelto sobre el cuerpo de la escritura, a la ambigüedad del tono narrativo –que hemos llamado “crisálida”– debiéramos agregar cierto nivel de autorreflexión o metadiégesis.<sup>54</sup> Detengámonos un poco en este concepto de “libertad” referido al caballo y que, sin embargo, tiene equivalencia con el de un sistema social cuya estructura asimétrica obliga al desposeído a procurarse “dueños” o patrones:

Yo trataba de elegir *dueños* de cercos bajos; y después de la primera paliza me iba y empezaba el hambre y la persecución.

Una vez me tocó un dueño demasiado cruel. Al principio me pegaba nada más que cuando yo lo llevaba encima y pasábamos frente a la casa de la novia. Después empezó a colocar la carga del carro demasiado atrás; a mí me levantaba en vilo y yo no podía apoyarme para hacer fuerza; él, furioso, me pegaba en la barriga, en las patas y en la cabeza. Me fui una tardecita; pero tuve que correr mucho antes de poder esconderme en la noche. (113; el destacado es mío)

Sufre el abuso, el maltrato, el hambre, la persecución, la carencia de lugar propio y, para colmo de males, ahora es un fugitivo, un desertor; otra vez el delito asociado a la carencia: ¿alguien puede interpretar esto como “fantástico” en virtud de aquella metamorfosis inicial, que, por otra parte, se menciona sólo como una “idea”? La pregunta es retórica puesto que, efectivamente, ésta es una de las formas en que se lo ha leído (tampoco nos escandalicemos: hasta Kafka ha sido leído como fantástico), tal vez con la intención de borrar esa tremenda

<sup>54</sup> Para Fernando Moreno este cuento carece de dimensión metanarrativa; sin embargo, creemos que esa dimensión puede encontrarse cifrada en la fragmentación que el narrador percibe de su propio cuerpo. Véase “La mujer que parecía un caballo: desplazamientos del sentido y sentidos del desplazamiento en un cuento de Felisberto Hernández”, en *Río de la Plata*, ob. cit., pp. 311-318.

conexión con la realidad que tiene Felisberto sin ser *realista*. Por otro lado, ¿es posible entenderlo como una alegoría cuando no existe corolario explicativo alguno y la sobria crudeza con que se narran los sufrimientos del hombre-caballo lo alejan de cualquier esteticismo? Indignados por las interpretaciones contenidistas y simbólicas de Kafka, Deleuze y Guattari prefieren las “realistas y sociales”, ya que están más cerca de una no-interpretación que las lecturas metafísicas.<sup>55</sup>

“Tuve la idea de que algunas partes de mi cuerpo se habrían quedado o andarían perdidas en la noche”, se dice en el recuerdo caballuno, con una forma narrativa que busca asemejarse a la percepción del agotado animal, asumiendo la descripción de un entumecimiento torpe en el que prevalecen las sensaciones más primordiales, para lo cual hasta el cuerpo de la escritura se torna cansino, embrutecido. “Tenía hambre; pero decidí no comer hasta llegar a la orilla de aquel resplandor. Sería un pueblo. Yo iba recogiendo el camino cada vez más despacio y el resplandor que estaba en la punta no llegaba nunca. Poco a poco me fui dando cuenta que ninguna de mis partes había desertado. Me venían alcanzando una por una; la que no tenía hambre tenía cansancio; pero habían llegado primero las que tenían dolores”. La imagen impresionista, poética, del camino como una cinta que se recoge lenta, cansadamente. Sólo en “el recuerdo del dueño” encuentra la furia necesaria para continuar (114).

Pero no todo es dolor y el pueblo le depara algunas alegrías. Recordemos que el relato comienza con un hombre recordando que ha sido un caballo, lo que implica que este caballo tiende a humanizarse o a desembrutecerse, que es lo mismo. Esta transformación pareciera precipitarse a partir del amor que encuentra en el pueblo, amor que se manifiesta como un proceso de reconocimiento o anagnórisis en *el otro*. La proyección e identificación comienza cifrada: la piel del tubiano de “grandes manchas blancas y negras” se repite en las “manchas blancas que se movían en la oscuridad” de los blancos guardapolvos de los niños. La irrupción del caballo en el escenario, mientras se está llevando a cabo una representación escolar, provoca “una explosión de gritos y de risas” en el público, al tiempo que se escuchan voces que sobresalen: “Un caballo, un caballo”. La función se interrumpe. El jolgorio y la alegría de los niños lo rodean, hasta que aparece en el escenario la maestra que también ríe, y

<sup>55</sup> Dicen Deleuze y Guattari: “¿Entonces hay que defender las interpretaciones realistas y sociales de Kafka? Por supuesto; ya que están infinitamente más cerca de una no-interpretación. Y más vale hablar de una literatura menor, de la situación de un judío en Praga, [...] de la burocracia y de los grandes procesos, que de un Dios ausente”. Y más adelante señalan que “se trataba de hablar, y de ver, como una cucaracha, como un escarabajo”, y que “el desmontaje de los dispositivos provoca fugas en la representación social, en una forma mucho más eficaz que una *crítica*; y realiza una desterritorialización del mundo que en sí misma es política”. En ob. cit., pp. 70-71.

la ternura de una pequeña, que se acerca a tocarlo, resume el contraste de la cálida escena en torno al caballo:

Una niña como de tres años se le escapó a la madre, vino hacia mí y puso su mano, abierta como una estrellita, en mi lomo húmedo de sudor. Cuando la madre se la llevó, ella levantaba la manita abierta y decía: “Mamita, el caballo está mojado”.

Y enseguida encontramos el motivo del título:

La maestra dejaba que creyeran que ella había preparado la sorpresa del caballo. Vino a saludarla una amiga de la infancia. La amiga recordó un enojo que habían tenido cuando iban a la escuela; y la maestra recordó a su vez que en aquella oportunidad la amiga le había dicho que *tenía cara de caballo*. Yo miré sorprendido, pues *la maestra se me parecía*. Pero de cualquier manera aquello era una *falta de respeto* para con los *seres humildes*. La maestra no debía haber dicho eso estando yo presente. (115; destacados míos)

Por primera vez el caballo encuentra a alguien que se le parece y ese alguien no es de su propia especie sino una mujer, una maestra con “cara de caballo”. Antes vimos que José Pedro Díaz atribuía la génesis del cuento al juego de dos expresiones figuradas pero, además, entendemos que hay una dimensión social en el relato que esta caracterización no alcanza a cubrir o dar cuenta.

Con su parecido, esta mujer introduce lo familiar, la posibilidad del lugar propio. La equívoca relación con la maestra comienza cuando deja que los demás crean que ha preparado la irrupción del caballo en la escena, es decir, que lo del caballo *es cosa de ella*. La reacción del animal pidiendo más respeto por los “seres humildes” –ahora evita llamarse “caballo”–, que acusa su orgullo lastimado por la frase de la maestra –tal delicadeza es sorprendente, después de haber sufrido tan duros castigos–, sumada a la observación del novio de Tomasa que se manifiesta como la primera muestra de celos (“no te vas a quedar toda la noche ahí con él”) revela el nacimiento de un vínculo que se ha iniciado en aquel parecido, por el cual, si bien la maestra se parece al caballo, el caballo empieza a parecer hombre, a sentir como hombre. Pronto las habladurías transforman a nuestro personaje –cada vez menos caballo– en un tercero en discordia. Dice el novio de la maestra:

–A mí me parece que Tomasa se expone demasiado llevando ese caballo a casa de ella. Ya las de Zúbiria iban diciendo que una mujer sola en su casa, con un caballo que no piensa utilizar para nada no tiene sentido; y mamá también dice que ese caballo le va a traer muchas dificultades. (116)

La defensa de la maestra y la decisión de llevárselo para su casa aumentan la tensión, en tanto que el caballo tiene algo más para registrar que los propios dolores y el cansancio: “la idea de lo que ocurriría después, cuando estuviera descansado”. Si bien hasta ahora la percepción del animal era del orden de lo inmediato pero arrastrando su pasado, algo parecido a un futuro comienza a pergeñarse en el trato con la maestra (117). La rivalidad subraya este nuevo rol: “El novio de la maestra seguía discutiendo; casi seguro que era por mí”. La gente festeja su éxito en el teatro y le traen un balde con agua que bebe “brutalmente”. Pero mientras que la proyección hacia un tiempo promisorio se asocia a la maestra que se le parece, la amenaza del retorno del pasado reside en la percepción de los que siguen *viendo* en él sólo al caballo. Un niño lo ha confundido con otro, pero ahora un mozo de café dice:

–Yo conozco este tubiano.

Y Alejandro, riéndose, lo desengañó:

–Yo también creí que era el tubiano de los Méndez.

–No, ése no –contestó enseguida el mozo–; yo digo otro que no es de aquí. (117)

Agua, maíz, avena, un granero donde dormir, un trato amable y caricias hacen que el personaje-narrador no tenga “deseos de recordar nada” y que también comience a dar muestras de una sensibilidad mayor, más propia de humanos. Quien otrora fuera apaleado brutalmente ahora dice que la caricia de *ella* le “hacía daño” porque le “pasaba las manos con demasiada suavidad” (118). Pero la sombra del pasado nunca se borra totalmente, aflora bajo señales premonitorias:

–Candelaria, ¿le gusta el tubiano?

Y ella contestó:

–Ya vendrá el dueño a buscarlo.

Yo seguía sin ganas de recordar. (119)

Es como si la gente pensara: “todo caballo debe tener dueño, no es un buen ejemplo un caballo libre”. La intención de bautizarlo, ponerle un nombre, sacarle una fotografía con ella pasándole el brazo por el cuello y recostando su cabeza en la de él completan el panorama hogareño del noble bruto. Hay un risueño pasaje en que al caballo han querido nombrarlo “ajetivo”, y la maestra corrige la paradoja de usar un *adjetivo* como nombre o sustantivo: “–En primer lugar, se dice “adjetivo”; y en segundo lugar, adjetivo no es nombre; es... adjetivo –dijo la maestra después de un momento de vacilación” (120). El desplazamiento metonímico de la función gramatical hacia el nombre de ese tipo de palabras genera la

tautología –y cierto efecto de comicidad–, tan frecuente en definiciones y en ciertos modelos de conocimiento.<sup>56</sup>

La relación equívoca con la maestra alcanza el clímax cuando ella se lo lleva a su cuarto ya que, si bien la irrupción del caballo en el escenario de la escuela era por lo menos extraña o improbable por una simple cuestión de dimensiones, que ingrese en una habitación resulta inverosímil. Evidentemente, cuando se dice “caballo” no debe tomarse en forma literal, al menos no exclusivamente. Y esto es clave para leer a Felisberto: debemos acostumbrarnos a perder linealidad, a saber que siempre es lo que dice y también *lo otro*, y que esa ambivalencia o pluralidad de niveles hacen a su riqueza y su extrañamiento. Veamos este pasaje sugestivo:

Al poco rato de hallarme en el granero –era uno de los días en que *no estaba Alejandro*– vino la maestra, me sacó de allí y con un asombro que yo nunca había tenido, vi que *me llevaba a su dormitorio*. Después me hizo las *cosquillas* desagradables y me dijo: “Por favor no vayas a relinchar”. No sé por qué salió enseguida. Yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?” Había *ropas revueltas* en las sillas y en la *cama*. De pronto *levanté la cabeza* y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi  *cuerpo*; mis manchas blancas y negras *parecían también ropas revueltas*. Pero lo que más me llamaba la atención era *mi propia cabeza*; cada vez yo *la levantaba más*. Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos. (121; destacados míos)

Sólo un hombre puede decir “levanté la cabeza”, sólo un hombre sabe lo que esto significa respecto de la sumisión y el embrutecimiento. El final de la cita parece aludir a la postura erguida propia del hombre y a su cabeza como distintivo de inteligencia. El proceso de anagnórisis iniciado en la percepción del parecido con la maestra se completa con esta imagen de sí mismo que experimenta en el cuarto de la mujer.

Contemplarse en el espejo es un hábito que ya estaba instalado entre egipcios y griegos, pero que se acrecienta cuando hacia fines de la Edad Media aquellos intensillos de metal pulido son reemplazados por los de cristal, fabricados con la técnica veneciana del azogue. Mirarse al espejo es algo profundamente humano: implica confrontar con nuestra apariencia, saber cómo nos ven los demás en una comprobación que puede ir desde el desaliento a la adoración narcisista. Al personaje de esta historia lo lleva a reflexionar sobre

---

<sup>56</sup> Adorno y Horkheimer señalan que cuando el pensamiento se reduce al modelo matemático está implícita la consagración del mundo como medida de sí mismo, la sumisión a la pura inmediatez de los datos: el conocimiento se estanca, se repite, se torna tautológico. Véase Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica del iluminismo*, ob. cit., pp. 39-44.



su condición, a tomar conciencia de aquello que siempre asumió pero que no tenía forma concreta, imagen. Nuevamente las manchas propias se confunden con el entorno, se identifican con la intimidad de las “ropas revueltas” de la maestra, esas prendas que cubren la desnudez de las personas como una segunda piel. La escena tiene, como en “El balcón”, todos los ingredientes de un encuentro amoroso en clave, cifrado: la cama, las caricias, las ropas revueltas, la mujer que aguarda a que estén solos para introducirlo en su dormitorio con recomendaciones de silencio y discreción, el espejo que duplica el erotismo y a cuyo pie Tomasa ha puesto la foto de los dos. El interrogante casi mojigato, casi cómico, casi triste, “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?”, refuerza el equívoco.

Ella lo defiende del reclamo del pasado, lo oculta, lo retiene en su cuarto y, cuando regresa, le vuelve a hacer las “cosquillas desagradables” pero, como quien sabe que aquello no puede durar, el narrador agrega: “más daño me hacía su inocencia”. No es casual que uno de los momentos de mayor humanidad y autoconciencia del personaje transcurra en la alcoba de la mujer que se le parece y ama, puesto que el amor es una situación límite que replantea la vida interior del hombre, que conmueve las raíces de la existencia. La elección del objeto de deseo con el cual nos identificamos implica una proyección de la subjetividad en la que se compromete la totalidad del ser, en la que innumerables factores definen y cargan al objeto de nuestra preferencia. No siempre la sexualidad humana es necesariamente erótica pero el erotismo es *necesariamente* humano; lo es justamente *cuando deja de ser sólo animal*, cuando *replantea al ser dentro de la conciencia*.<sup>57</sup>

Finalmente, los presagios de la negra Candelaria se cumplen y el dueño lo descubre, lo reclama y se lo lleva. El pasado lo alcanza para animalizarlo nuevamente, lo cual es de una lógica apabullante: pasado y regresión se identifican. Colocándole el *freno* y montándolo a rebencazos aquel hombre pretende *frenar* su transformación. Pero cuando el desahuciado animal intenta calmar su sed en un arroyo y otra vez es golpeado brutalmente, la reacción no se hace esperar, y sobreviene el fatal desenlace: una rama lo ayuda a desembarazarse del despiadado jinete, y una vez caído se le echa encima pisándolo y mordiéndolo hasta matarlo. Pero incluso ese último acto de violencia tiene rasgos humanos; hay premeditación, venganza y se habla de “locura”. Esta unidad de acción es clave porque con la eliminación del adversario que era su último obstáculo queda definitivamente libre el camino hacia la

---

<sup>57</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, ob. cit., pp. 27-28.

humanización; se trata, en términos estructurales, de una *función cardinal*, nudo de riesgo y consecuencias del relato, como también lo es el episodio en el dormitorio de la maestra.<sup>58</sup>

Alcancé a pisarlo cuando su cuerpo estaba de costado; mi pata resbaló sobre su espalda; pero con los dientes le mordí un pedazo de la garganta y otro pedazo de la nuca. Apreté con toda *mi locura* y me decidí a esperar, sin moverme. Al poco rato, y después de agitar un brazo, él también dejó de moverse. Yo sentía en mi boca su carne ácida y su barba me pinchaba la lengua. Ya había empezado a sentir *el gusto a la sangre* cuando vi que se manchaban el agua y las piedras.

Crucé varias veces el arroyito de un lado para otro *sin saber qué hacer con mi libertad*. Al fin decidí ir a lo de la maestra; pero a los pocos pasos me *volví y tomé agua cerca del muerto*. (123; destacados míos)

La metamorfosis va llegando a su fin: el *noble bruto*, cada vez menos bruto, ha conquistado su libertad pero la percibe como una condena; no pudo renunciar a ella pero tampoco sabe qué hacer *con* ella. Como si la cercanía de lo humano lo hubiera confrontado, sartreanamente, con la responsabilidad de sus actos y, junto a esa libertad, se manifestara toda la carga de solipsismo, angustia y desamparo. La encrucijada del *ser* (hombre) lo ha arrojado a la nada. En un mundo sin dioses, *ser hombre* implica asumir que la existencia precede a la esencia, o sea que, al dejar de ser caballo y empezar a ser humano, él deberá forjar su propia naturaleza porque no hay concepto que lo preceda; de ahora en más él será el resultado de sus propias acciones y nadie más que él será el responsable de lo que *haga de sí mismo*.<sup>59</sup>

Además del estado de orfandad previo al acto de desembarazarse definitivamente del dueño, hay allí otro elemento bien marcado en el texto: antes de regresar con la maestra se vuelve para beber agua junto al cadáver. Último acto de afirmación que parece cifrar también otro aspecto de los orígenes. Esa escena del crimen adquiere resonancias de último sacrificio o, si se prefiere, de rito iniciático, fundacional, para acceder al mundo de los hombres: beber “cerca del muerto” el agua mezclada con la sangre también adquiere resonancias del *banquete totémico*, ritual imaginado por Freud en el origen de la prohibición, de la ley, de la sociedad.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> “Secuencia y consecuencia”: las *funciones cardinales* son, según Barthes, “consecutivas y consecuentes”, puesto que la acción que en ellas se manifiesta “abre o concluye una incertidumbre”. Véase Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, ob. cit., pp. 18-21.

<sup>59</sup> Véase Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, ob.cit., pp. 27-36.

<sup>60</sup> En *Tótem y tabú*, Freud ubica el origen de la ley como contención social, en el acto de la horda fraterna que se rebela contra el padre tiránico y excluyente, matándolo y devorándolo. En estos términos, la comida antropófaga funciona como la herencia repartida del poder paterno, en tanto que la culpa por el crimen cometido instaura la prohibición del incesto como ley fundacional de la comunidad. Véase Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo V, ob. cit., pp. 1745-1850.

El cierre es el desenlace de un triángulo amoroso: uno de los varones se queda con la muchacha y el otro se va rumiando la escena final. “O el caballo o yo”, ha dicho el novio junto con la propuesta de casamiento, instancia de legalidad que nuestro personaje no puede equiparar. El renunciamiento a la mujer es una muestra final de altruismo (otro rasgo humano): “había empezado a ser noble y no quería vivir en un aire que cada día se iría ensuciando más” (124). Y se va a concluir su cambio en otra parte, lamentando no tener un bolsillo donde guardarse aquel retrato con la maestra. La mezcla de niveles y de agentes, la interacción del animal con los humanos y, sobre todo, la disgregación y la ruptura de la linealidad narrativa no permiten que el relato, a pesar del tono fabulario, se constituya en una alegoría con fines didácticos.

La imagen del caballo nos ha dejado su aura de esfuerzo bestial, de sufrido trotamundos, de sujeto itinerante de “libertad triste” que va cargando historias de maltrato e incomprensión por el camino; en suma, *el caballo* funciona también como una figura para decirnos *otras cosas* acerca del mundo de los hombres. ¿Podemos decir que la analogía recae en la exageración, que abusa de la hipérbole? Por supuesto que sí, pero se trata de procedimientos narrativos mediante los cuales se generan rupturas en lo familiar y el acercamiento de las realidades “naturalmente” ajenas o alejadas, justamente para que en esa desestructuración se perciba *eso otro, eso* que la repetición y el hábito recubren, normalizan. Se trata, como bien lo expresa Genette, del poder hiperbólico del lenguaje, que consiste en “enviar tan lejos como sea posible al pensamiento, este modo hiperbólico del espíritu”.<sup>61</sup>

### **Metonimias, sinestesias: relatos de pianistas**

Al igual que en “El balcón”, en “Mi primer concierto”, “El comedor oscuro” y “El corazón verde” encontramos relatos que tienen en común a un pianista como personaje central, lo cual permite realizar algunas conexiones entre ellos, tanto en lo que respecta al rol del protagonista y su interacción con los otros personajes, como en ciertos deslizamientos narrativos y cruces sensoriales referidos a la música y el silencio, así como su figuración literaria.

En “Mi primer concierto” aparece inicialmente toda la expectación y la ansiedad del pianista; mientras el personaje se imagina su debut escénico, abundan las comparaciones sobre cómo comportarse para que no lo traicionen los nervios y pueda dar una imagen de experiencia. La situación social del que tiene que ganarse la vida tocando el piano en cines o cafés confronta con la imagen idílica de concertistas o profesoras que entienden la música

<sup>61</sup> Véase Gérard Genette, “Hipérboles”, en *Figuras*, ob. cit., pp. 269-278.

como una actividad de las esencias, ajena a toda contaminación mundana y pedestre. Concepto excluyente y aristócrata del arte como algo restringido a una clase ociosa. El natural resentimiento del proletario de la música no se hace esperar, es quien invierte los términos para remontar la calificación prejuiciosa:

Hasta ahora me callé la boca. Pero esperaba esta noche para después decirles, a esas profesoras que charlan, cómo “un pianista de café” –yo había ido contratado a tocar en un café– puede dar conciertos; porque ellas no saben que puede ocurrir lo contrario, que en este país un pianista de concierto tenga que ir a tocar a un café. (128)

Como una continuación, en el relato siguiente, “El comedor oscuro”, se hacen referencias al trabajo en el café, un tugurio lleno de humo donde el trío compuesto por “un violín”, “una flauta” y el pianista tocan en un palco elevado, cerca del techo: “como si fuéramos empleados del cielo, enviábamos a través de las nubes de humo aquella música que los de abajo no parecían escuchar”. Allí, el narrador conoció a “Arañita”, el hermano de la señora Muñeca, una viuda rica que lo contrató para que “le hagan música dos veces por semana”. A su vez, en un juego de intertexto, cuando el hermano se lo encuentra en la casa menciona el concierto: “– ¿Cómo está, maestro? Lo felicito; ya sé que tuvo mucho éxito en su concierto. Vi los artículos y las fotografías en los diarios” (140). Como podemos apreciar, la proximidad de ambos cuentos no es sólo la del armado del volumen.

El sobrecogimiento del pianista ante su primer concierto queda impreso en la comparación del silencio del público “como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir”. La primera nota “parecía que hubiera caído una piedra en un estanque”, y luego se habla de “picotear un *pianísimo* en los agudos”. Las tímidas comparaciones darán lugar a figuras más audaces, en un ahondamiento narrativo paralelo y acorde con la progresiva intensidad del concierto. Música y literatura se confunden mezclando sus texturas formales y sus licencias, sus tiempos e improvisaciones, sus silencios y sus espacios en blanco:

Después de este efecto se me ocurrió improvisar otros. Metía las manos en *la masa sonora* y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía *modificando el tiempo de rigor* y ensayaba dar *otra forma* a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba *el movimiento* y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de un mago. No sabía qué *sustancias había mezclado* él para levantar este fuego; pero yo me apresuraba a obedecer apenas él me sugería una forma. (130; los destacados son míos)

Cuando se habla de “masa sonora”, atribuyéndole al sonido una entidad física palpable, se emplea un tipo especial de metáfora llamada sinestesia, cuya definición clásica puede ser

enunciada como la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro.<sup>62</sup> Pero, a su vez, percibimos que este “cruce” de las percepciones sensoriales se encuentra motivado por el carácter de la ejecución manual del instrumento de producir esos sonidos que denominamos música, es decir, nuestro personaje-narrador mete las manos *literalmente* en el teclado del piano con la similitud con que un cocinero toma la masa para trabajarla, dándole calor, moldeándola, lo cual nos conduce por *contigüidad* a la figuración inherente al lenguaje y hace flaquear el concepto tradicional de la figura como “desvío” de alguna supuesta “norma” del lenguaje corriente o neutro.

Los estudiosos de la Escuela de Lieja encuentran que la especificidad de la metonimia, respecto de la metáfora, consiste en que, mientras en esta última intervienen semas denotativos, es decir, compartidos en la definición de los términos involucrados, en la metonimia esta relación se da por medio de semas connotativos, o sea, contiguos, dándose tanto por asociación entre palabras –por similitudes fonológicas, gráficas, etcétera– como por asociaciones del referente de esta palabra con otras entidades del mundo real, o *extralingüísticas*.<sup>63</sup> Lo que queremos señalar en este ejemplo concreto es el doble movimiento figurativo en el que la transferencia sensorial aparece *empujada*, provocada por un movimiento de naturaleza metonímica en tanto asociación referencial con la actividad de las manos que operan sobre el teclado del piano, “trabajando” esa música con sus cadencias, sus ímpetus cargados y sus espacios de ralentización, *leudando* esa impresión sonora. Y esta *impresión* nos conduce a la recepción; otro elemento muy presente en este relato. Más aún, por momentos parece ser un relato ilustrativo de los mecanismos inherentes al texto, orientados a la construcción de ese espectador o lector modelo: el pianista va graduando la intensidad de su ejecución de acuerdo con los signos que recibe del público –pendiente hasta de las miradas que siente sobre su mejilla derecha, como si fueran a sacarle “ampollas”. Hasta que, en un momento, cuando comienza a interpretar “Cajita de música”, manifiesta:

Pero de pronto sentí en la sala murmullos y hasta creí haber oído risas. Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis medios y a entorpecerlos. También creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario. Cuando pude echar una mirada fugaz me encontré con que realmente había una sombra; pero estaba quieta. Seguí tocando y seguían en la sala los murmullos. Aunque no miraba, ahora veía que la sombra hacía movimientos. No iba a pensar en nada monstruoso; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma. En un pasaje relativamente fácil vi que la sombra movía un largo brazo. Entonces miré y ya no estaba más. Volví a mirar

<sup>62</sup> Del tipo de: “colores cálidos”, “perfume dulce”, “voz clara”, “color chillón”, “palabras frías”, “mirada dura”, etc. Véase Mortara Garavelli, ob. cit., pp. 189-190.

<sup>63</sup> Véase Grupo  $\mu$ , ob. cit., pp. 190-194.

enseguida y vi un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. Me di cuenta de que el gato se estaba lavando la cara. ¿Qué haría con él? ¿Lo llevaría para adentro? Me pareció ridículo. Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones. (131)

Nuevamente, a la figura del gato negro como mal augurio o encarnación de los temores del fracaso del debutante, se adosan las asociaciones con otros cuentos; aunque aquí no reviste el sentido trágico del cuento de Poe, nos remite a otro relato en que el felino se proponía como figuración del silencio. En similares circunstancias, en los comienzos de “El balcón”, el pianista hablaba de un silencio que *intervenía* en la música, que “pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones” (59); aquí, esta comparación se ha encarnado en un gato *real* y se pasea por el escenario provocando un efecto tanto en la ejecución como en la recepción. Se lo percibe como parte integrante del acto musical, al punto que se produce una contaminación, una identificación –esta vez la contigüidad apunta a la cercanía física del pianista con el animal–, puesto que se habla de la posibilidad de *perseguir* al gato como de *correr* detrás de ideas, así como también de los “zarpazos” del artista.

Me parecía ridículo perseguirlo por el escenario y ante el público. Entonces me decidí a tocar con él al lado; pero no podía imaginar, como antes, ninguna forma que pudiera realizar o correr detrás de ninguna idea: pensaba demasiado en el gato. Después pensé en algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: “Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución”. (131)

Como vemos, nuevamente el desarrollo imaginativo de efectos hilarantes, por momentos grotescos, conforman la trama del cuento como actividad paralela –con marcas y elementos asociativos que comunican ambas instancias–, similar a lo que ocurría en “Nadie encendía las lámparas” aunque allí, en vez de ejecutar una pieza musical, se estuviera leyendo un cuento.

Asociaciones y elementos contrastivos también precipitan la poética de “El comedor oscuro”, en el que a las ínfulas aristocráticas de la señora Muñeca (una viuda rica que quiere tener un “sentido de dignidad y aristocracia”) se contraponen su ignorancia en materia de música (pide “la que está de moda”), sus hábitos descarriados (“se emborracha como una chancha” y se menciona su “carcajada chabacana”) y la ordinariez de su criada. Hay una descripción que funciona como figura emblemática de estos contrastes:

Aquella casa tenía algo de tumba sagrada que había sido abandonada precipitadamente. Después se habían metido en ella aquellas mujeres y profanaban los recuerdos. Encima del trinchante había un paquete de yerba empezado; y dentro de una cristalera, para hacer entrar una botella de vino ordinario, habían empujado, unas encima de otras, las copas de cristal. (139)

Entre las mujeres que han *invadido* una casa, a la que no pertenecen y con la que contrastan, puede establecerse un paralelismo con el vino *ordinario* que ha desplazado las finas copas de cristal, en un gesto que resume esta inadecuación como un rasgo de la burguesía advenediza que busca refrendar su capital económico con capital simbólico, con propiedades de abolengo y objetos que denoten distinción para suplir su carencia de linaje y legitimar sus privilegios recientemente adquiridos. Mansiones y palacetes con sus mobiliarios antiguos y sólidos se perciben como garantía de trascendencia y de continuidad. Como dice Baudrillard: “lo antiguo es, entre otras cosas, el éxito social que busca una legitimidad, una herencia, una sanción *noble*”.<sup>64</sup>

Y no olvidemos que el pianista está allí por su confesa necesidad de “entrar en casas desconocidas”, como sucedía con el personaje de “El acomodador”, aunque aquí no se encuentre tan marcado el rol compensatorio que se manifestaba en aquel relato y que, en tanto intruso, su perspectiva compite con lo que percibe como una posesión impropia e inmerecida por parte de aquellas mujeres. Él reconoce ser un pobre artista que trabaja por muy poco dinero pero por otro lado posee cierto reconocimiento (su concierto ha sido un éxito y ha salido en los diarios), en tanto que la rica anfitriona tiene un rostro tan magro que parece que “existía nada más que de perfil”, y se la describe como indigna de esa casa señorial; que sus gestos o palabras mancillan la añeja aristocracia de la morada:

Aquel comedor, oscuro por sus muebles y su poca luz, tenía un silencio propio. Daba pena que aquella mujer lo *violara* cuando me decía:

–En mi familia (movía los ojos y yo no sabía cuál mirarle, porque tampoco sabía cuál de ellos me miraba a mí), en mi familia, todos han respetado la música. Y yo quiero que en esta casa, dos veces por semana, *se toque la música*. (136; destacados míos)

Nuevamente opera el mecanismo de inversión por el cual se coloca al poseedor en el lugar del desposeído, como una manera de impugnar los derechos basados en la fortuna. Por otra parte, en el empeño de poner distancia entre la doméstica y él –no sólo preocupado porque no lo

<sup>64</sup> Jean Baudrillard señala, además, que el gusto por el objeto antiguo proviene del barroco cultural y que “es característico del deseo de trascender la dimensión del éxito económico, de consagrar en un signo simbólico, culturalizado y redundante, un éxito social y una posición privilegiada”. Véase “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, ob. cit., p. 53.

tutee, también para que saque el lechón del comedor— nos recuerda el comportamiento del acomodador con el mayordomo. La aversión del personaje-narrador por los ricos así como su desprecio por los sirvientes parecieran fundarse en cierta concepción aristocrática del arte, en cierto residuo romántico de la “nobleza espiritual” del *artista incomprendido* tanto por “el vulgo ignorante” como por la torpe burguesía.

El rechazo a las insinuaciones de Dolly pareciera haberle acarreado el despido como pianista a domicilio y con él una toma de conciencia de su real condición, a la manera de otros desenlaces que terminan con un fracaso. Luego se enterará de que la mucama se casó con el hermano de la señora Muñeca, equiparándose con la señora; versión pedestre de una intriga palaciega en la que los seres “vulgares” ascienden socialmente en tanto que al artista cada vez le va peor. Nuestro pianista se deberá conformar con satisfacer de vez en cuando su curiosidad compulsiva, su deseo de irrumpir “en casas desconocidas” para enterarse de los dramas ajenos, para apropiarse, aunque sea simbólicamente, de historias y lugares (146).

—Esa vieja se acordará de mí para toda la vida. Una tarde le dije: “Vaya buscándose otra porque mañana me voy”. Ella me contestó: “Y yo ¿qué te hice, ahora?”. Entonces yo le solté esto: “Ahora nada; pero me voy a casar... con su hermano”. Le vino un temblor raro y le empezó a salir espuma por la boca; porque esa misma mañana ella le había escriturado esta casita al hermano. (148)

Un último desplante a Dolly tendrá como consecuencia que a la primera descalificación coloquial (“a vos te arrancaron verde”) se agregue algo que, más que un insulto, parece una constatación: “Andá, andá, pobre pianista”. Como si esta frase lo alejara definitivamente, sólo el silencio del final responde.

“El corazón verde” es otro relato con pianista en el que la enumeración caótica, propia de la retrospectiva incontrolada, se dispara proustianamente por un alfiler de corbata “recuerdo de familia”, objeto que da nombre al cuento. Esta aglutinación de recuerdos otra vez adquiere rasgos de conjunción zeugmática, en que la posterior comparación resulta trastrocada, en tanto el segundo término (“el pueblito perdido”) adquiere entidad propia, ajena al comparado, y se desarrolla el tratamiento de la figura como si se tratara de un sentido literal. Esta figura, incluso, cobra dimensiones de materia y espacio capaces de albergar al personaje-narrador que está recordando, o sea que terminan interactuando en un mismo nivel el sujeto que imagina y el producto de esa imaginación:

Al principio, mientras yo lo daba vueltas entre mis dedos, pensaba cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que



se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un ñandú y un mozo de café.

Todos esos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona *como* en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después, a los muchos años, vinieron *unos forasteros*: eran recuerdos de la Argentina. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones. (150; los destacados son míos)

Otra vez estamos ante la figura del artista indigente que para protegerse del frío tiene que recurrir a diarios viejos, los cuales coloca “abiertos encima de una cobija fina y arriba de ellos un sobretodo” prestado (154), pero que es capaz de empeñar su único objeto de valor –el alfiler de corbata– para ir al cine. Una vez que cobra los conciertos y rescata el “corazón verde” de manos del prestamista, lo volverá a perder en el buche de un ñandú “que vagaba a pasos lentos entre las mesas” del café (155). El mozo lo tranquiliza diciéndole que el ñandú se ha tragado muchas cosas pero después “siempre las ha devuelto”. La insólita situación se presta al chiste y hasta en un diario local escriben un artículo lleno de bromas titulado: “La estadía del pianista depende del ñandú” (156). Cuando el ñandú “devuelve” el accesorio, el pianista-narrador cierra el relato retomando la imagen material y espacial del “pueblito perdido”, pero ahora asumiendo la figura más radicalmente –quizá porque ha sido *recuperado* por la memoria–, sin la mitigación comparativa: “Para otra vez que vaya a descansar a *ese pueblito de recuerdos*, tal vez me encuentre que la población ha aumentado”. El cierre, nuevamente, superpone los planos material y simbólico, como señalando que en el mundo humano ambas entidades son inseparables.

### **“Las dos historias”: entre los pliegues de la escritura**

Estudiando a Leibniz, Deleuze destaca la función del pliegue como rasgo distintivo del barroco. *Pliegue sobre pliegue*: “con relación a los pliegues de los que es capaz, la materia deviene materia de expresión”, y no sólo como doblez o plisado sobre sí misma, plegar también implica nuevas zonas de contacto, de relación. El Barroco no cesa de hacer pliegues, dirá Deleuze, los potencia hasta el infinito, en todas las expresiones de un mundo que se caracteriza por la curva y la inflexión, y en el que la inherencia e inclusión establecen las conexiones más diversas y entre los elementos más disímiles. Interior y exterior, materia y

alma, lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano: “el mundo con dos pisos” solamente separados y unidos por el pliegue “que actúa de los dos lados según un régimen diferente”. El mundo, entonces, será ese lugar heterogéneo, desbordante y múltiple no sólo por integrar muchas realidades sino, fundamentalmente, por estar plegado de infinitas maneras y donde dos partes de materia realmente distintas pueden llegar a ser inseparables. En esta concepción, el *despliegue* no sería lo opuesto del pliegue sino, por el contrario, su manifestación, la puesta en evidencia del mecanismo y la naturaleza recursiva.<sup>65</sup>

Hemos creído pertinente la referencia a Deleuze ya que, según hemos visto, esta idea de unión de lo distinto y de pliegue y despliegue predomina en la narrativa de Felisberto, a tal punto que se constituye en uno de los ingredientes claves de su extrañamiento. “Las dos historias” es un buen ejemplo de estas operaciones recursivas, pero además se trata de un texto en el cual este plegado podría estar funcionando como albergue de indicios que sustentarían una lectura del desvío, una lectura transversal respecto de los niveles replegados. Los pliegues también pueden esconder sorpresas.

Se trata de un relato de fuerte predominio metanarrativo que reúne dos registros: a) el de un narrador en tercera persona que introduce el asunto (que recorta y manipula el material consignado, como si representara el trabajo del autor en el texto), que no es otro que la historia de un joven “que pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno” (160); este narrador-marco interviene intercalando datos sobre el joven y luego cierra el relato con dos párrafos finales; y b) los registros y los recuerdos del joven escritos en primera persona y entrecuillados, más tres relatos breves de su autoría pero de épocas anteriores, titulados “La visita”, “La calle” y “El sueño”, y que han sido seleccionados a criterio del narrador introductor. Como podemos apreciar, estamos otra vez ante una *mise en abyme* del acto de escritura, con el repliegue final en el que el narrador en tercera persona se encuentra con el personaje-escritor y en el que se alude a una tercera historia: “la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya” (171) y, podríamos agregar nosotros, que un narrador tomó para escribir un cuento que se titula “Las dos historias”, aunque en realidad sean tres.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>66</sup> Mignolo sostiene que “el cuento que estamos leyendo no son dos historias sino los elementos donde se está produciendo la tercera”. Véase Walter Mignolo, “La instancia del Yo en *Las dos historias*”, en Alain Sicard, ob. cit., p. 177. Lough llega a una conclusión similar proponiendo que “sólo hay una historia, la que ha escrito el narrador principal” –a quien homologa al autor– que se ha apoderado del fracaso del joven asediado por la locura. Véase Francis Lough, “La función de la escritura en *Las dos historias*”, en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 265-274. Por mi parte, entiendo que el relato de Felisberto incluye ambas historias tanto como esta tercera instancia que se abre al final, ya que el énfasis está puesto justamente en este *juego* de implicancias entre las distintas historias, en este plisado de la escritura, en esta recursividad de cajas chinas, en la que *todas* las instancias significan.

Pero en este relato también hay otros elementos. Despleguemos: “El 16 de junio, cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. (...) Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera...” y el narrador continúa dando datos tanto del fuero interno del personaje como de sus acciones, es decir, haciendo gala de una omnisciencia absoluta respecto del personaje-escritor. ¿Por qué habría de llamarnos la atención un narrador omnisciente cuando es uno de los recursos más comunes de la narrativa? Pues porque en Felisberto es totalmente inusual; entonces el rasgo de excepcionalidad nos convoca a reparar en él. Digamos que en este mecanismo especular del relato dentro del relato, la característica nos remite a la instancia consagrada en la novela realista, que por otra parte es un recurso muy vigente en el momento en que este relato se escribe. Recurso que conlleva una jerarquía inapelable y excluyente en la asignación de roles, concentración del conocimiento y manejo de la trama, a la vez que ocultamiento de ese rol todopoderoso, es decir, *invisibilidad* de la omnipotencia, como el control que ejerce el guardián del panóptico. En suma, uno de los subterfugios mediante el cual la narración realista fluye bajo el pacto de lectura de la transparencia. El narrador omnisciente no puede tener opacidad alguna puesto que una de las convenciones fundamentales del realismo es que todo el mundo aparezca en él, *menos* cualquier marca o alusión a la propia escritura, so pena de romperse el artificio y caer en la contradicción semiótica que aboliría el uso referencial del lenguaje: el narrador omnisciente ejerce las mayores promiscuidades para satisfacer las más inconfesables perversiones de sus ávidos lectores, pero siempre con la condición de que no reparen en él, como un dios sin altares.

Así funciona este recurso de la novela realista, y así se comporta durante la introducción en nuestro relato, dando cuenta con total certeza de los sentimientos más íntimos y los detalles más sutiles que preocupan al joven enamorado que quiere escribir su historia:

Ese día iba a empezar: estaba empleado en una juguetería; había estado mirando una pizarrita que en una de las caras tenía alambres con cuentas azules y rojas, cuando se le ocurrió que esa tarde empezaría a escribir la historia. También recordaba que otra tarde que pensaba en un detalle de su historia, el gerente de la casa le había echado en cara la distracción con que trabajaba. Pero su espíritu le borraba esos feos recuerdos apenas le venían, y él seguía pensando en lo que lo hacía tan feliz [...] Mientras se dejaba arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara, se entregaba a pensar en su querida historia; a veces esa misma felicidad le permitía abandonar un poco su pensamiento dichoso, observar cosas de la calle y querer encontrarlas interesantes; y enseguida volvía a la historia; y todo esto dejándose arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara. (160)

La omnisciencia se encuentra exacerbada al punto que la minuciosidad y el detallismo de los vaivenes del pensamiento del personaje parecieran estar parodiando el canónico recurso. Pero no nos olvidemos que estamos frente a un cuento y que, como tal, su comportamiento y convenciones son otros. Ricardo Piglia dice que “un cuento siempre cuenta *dos historias*” –dejemos de lado la ironía sobre el título del que nos ocupa–, que un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario, que sólo emerge a la superficie al final, provocando el efecto sorpresa. Este segundo relato se encuentra cifrado en los intersticios de la historia principal, advierte Piglia.<sup>67</sup> Veamos si esto se cumple aquí.

Por la intercalación del comienzo del registro del joven, nos enteramos de que la historia se relaciona con una mujer; y la retrospección escinde a su vez a la primera persona narrativa en “el tipo que yo era aquella noche” cuando la conoció, y “el tipo mío de ahora”, cuando está escribiendo. Al final de este primer fragmento del cuento, encontramos un dato a retener: *un tercero* en discordia, que además es un “gran amigo”, lo ha ayudado a deducir la fecha en que la conoció, ya que estuvieron juntos hasta que ambos se convencieron “de que ella me quería a mí y no a él” (161). En ese momento retoma el narrador omnisciente para decirnos que allí se detuvo el joven para pasearse por la pieza y cada tanto volver a mirar el párrafo que había escrito. No conforme con dar cuenta de sus actos, el narrador se interna en el personaje-escritor, reviviendo una problemática que había sido tratada en la segunda parte de *El caballo perdido*: la imposibilidad de recuperar el pasado.

También hubiera podido continuar su tarea, pero sentía una secreta angustia: para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia. (162)

Pero ahora el narrador omnisciente sabe más del personaje que él mismo:

[...] así también su espíritu le escondió el motivo más hondo e implacable que entrañaba el deseo de realizar la historia. A pesar de él, su espíritu le ocultó ese motivo, valiéndose de las razones que nunca terminaba de exponer en el trozo que escribió. *Pero él escribiría la historia porque ella no le amaba ya.* (162; el destacado es mío)

A la manera de un contrapunto, se intercala otro fragmento de la historia del joven, quien lamenta no haber conocido antes a la joven y haber gastado en amarla toda esa energía que perdió pensando: “había pensado tanto que había descubierto lo vano y falso del pensamiento

<sup>67</sup> Véase Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2005.

cuando éste cree que es él, en primer término, quien dirige nuestro destino”. Los grandes ojos azules de la muchacha son un remanso para descansar del pensamiento, en una clara oposición dicotómica entre vida e intelectualismo, como postulaba en sus primeros textos: el pensamiento desgasta, consume las energías y conduce a “la indiferencia del cansancio”, mientras que el amor promueve la escritura poética: “de esa bóveda azul parecía descender eso que había en sus ojos...”. Nuevamente, el narrador interviene para explicar por qué el propio espíritu del joven no permitía que la impresión de que ella ya no lo amaba se le convirtiera en pensamiento, bajo la lógica de que el corazón no entiende de razones. Entonces nos cuenta cómo nuestro joven-escritor “se prendía de las fechas porque sentía que de esa forma, comprometiendo las fechas, comprometía el tiempo y se aseguraba el amor de ella”.

Y entonces sucede lo imprevisto, se rompe la convención “realista”: el narrador omnisciente abandona la transparencia de la tercera persona –que le ha permitido realizar sus operaciones de presentación y *enmarcado* del registro del joven– para encarnar en la opacidad de la primera e incorporarse a la historia, a la manera de un rival-amigo del otro, es decir, para asumir un plano de igualdad con su personaje.

Pero esa noche del 6 de junio, después que estuvo con ella, y cuando *estaba conmigo* en la pieza del hotel, hubo un momento en que *yo* vi la escondida y pequeña carga de duda que tenía en el espíritu: fue cuando hablándome de ella, y de quién sabe hasta cuándo no la volvería a ver, se fijó en el almanaque, y al ver el número 6 del día en que estábamos, dijo: “¡Pero qué 6!, parece un animal sentado... y con su cola muy enroscada”. Fue cuando dijo eso que *yo* vi, esa escondida y pequeña carga de duda, y cuando él debió haber sentido el aliento de la desgracia que lo seguía de cerca.

Hace muchos años, y cuando empezó a torturarlo el pensamiento, también había descansado en unos ojos azules. De lo que escribió en aquella época *elegí* lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él. Eran tres trozos: *La visita*, *La calle* y *El sueño*. (163; salvo los tres títulos finales, las itálicas son mías)

Es importante retener este deslizamiento de la tercera a la primera persona narrativa, esta transformación del narrador en personaje, porque implica un cambio de roles que en la economía del relato podría tener consecuencias, puesto que al cobrar entidad *dentro del relato*, su inclusión en los acontecimientos podría estar implicando manipulaciones y encubrimientos de parte del *narrador* (que, en tanto administrador del texto, es un *autor* figurado) que favorezcan sus propios designios e intereses (en tanto *personaje*), ya que estamos ante *alguien* que se ha convertido en *juez y parte*. Ya volveremos sobre este dato.

La reproducción siguiente de los tres fragmentos escritos en el pasado por el joven –pero *elegidos* por el narrador, que ahora participa de la historia– aporta nuevos pliegues al texto, nuevos bucles en la línea narrativa, nuevas ondulaciones o frunces en el tejido de una

trama que, constantemente, hace guiños sobre sí misma, se contempla en el espejo, dibuja la propia mano dibujándose. El joven que quiere construir un relato sincero señala en “La visita” cómo se obligaba a no hacerse trampa, a la vez que cuenta –con una bella comparación, que abre el camino, o *las ventanas*, a la posterior metáfora– que su cabeza “era *como* un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino los pensamientos *saltaron* por las ventanas” (164). En “La calle”, el personaje del joven se desdobra, mejor dicho, se disgrega a su vez:

[...] *parecía* que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí *un personaje* que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero enseguida sentí que *otro personaje*, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia delante. Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, era porque *yo, mi personaje central*, tenía el espíritu complicado y perdido. Cuando me di cuenta de esto quise espantar los personajes, llegar a *la realidad* y hacer algo positivo: entonces me miré las manos. (165; los destacados son míos)

Este sentimiento de escisión pareciera no correr riesgo de devenir en psicosis, puesto que se manifiesta a través de una comparación y el personaje conserva el sentido de realidad y el registro mantiene la coherencia. Esta disgregación del sujeto podría responder a una situación límite o de crisis del personaje –como la que provoca el enamoramiento–, precipitada por algunos estímulos externos: el extrañamiento frente a cierta habituación imprescindible para desplazarnos en el mundo y la necesidad implacable de tener que optar ante las encrucijadas del destino. Hacia el final de esta pequeña pieza se anuncia la siguiente con una nueva prosopopeya: “como si despertara de *un sueño* y entendiera lo que en él pasó, que los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio que alumbraban los focos de sombreritos ridículos” (166). En “El sueño”, la disociación del personaje y las licencias oníricas permiten entablar conexiones que por momentos rozan lo simbólico, como que la muchacha aparezca con cuerpo de bebé, se envuelva en un papel o que los padres los contemplen desde la habitación contigua.

Pero entonces tenía conciencia de ese silencio y de mi mutismo –yo no quería hablar de nada–, porque en vez de estar yo junto a la cama de ella, debía estar otro que era el novio que los padres conocían y con quien le permitían hablar.

Cuando yo estaba retirado de la cama y me veía a mí mismo sentado en la silla y con el traje claro, me sentía menos angustiado, y ella y el “yo” que yo veía a esa distancia imprecisa eran una cosa más íntimamente conciliada. (168)

Luego de la transcripción de los textos de “hace muchos años”, vuelve a aparecer el relato entrecorrido del joven, el que sin las comillas no se diferenciaría de “El sueño”, ya que además comienza con “Al despertarme...”. Lo curioso es que en el relato de la vigilia la madre de su amada –en *El sueño*– se transforma en la propia madre del joven. Madres encimadas como un cuadro arriba de otro. Esta superposición es más fuerte que la del palimpsesto porque se produce en varios niveles, ya que no sólo da cuenta del desdoblamiento propio del sueño, sino que también remite al de la escritura puesta en abismo, frente al espejo: una narración estructurada como un relato doble, enmarcado por un narrador que introduce una historia escrita por otro, y la historia de esa historia, a la vez que se transcriben textos de otra época. La especularidad del relato es múltiple, como si se tratara de un espejo de muchas caras, sobre todo si tenemos en cuenta que ese repliegue, esa duplicación también se constituye en el tema de ambos registros. Por otra parte, el narrador en tercera

Si llamamos procedimiento especular o *mise en abyme* a toda maniobra o actividad del texto que remita por duplicación a la obra que la contiene, fácilmente percibimos este gesto como el productor del relato, prácticamente desde su enunciación. Esta reflectividad –como ha sido señalado por Dällenbach– implica una sobrecarga semántica, es decir, que el enunciado en el que se manifiesta funciona por lo menos en dos niveles: hacia el interior del relato, donde continúa significando como cualquier enunciado (las vicisitudes del joven que escribe su historia); y como actividad reflexiva que funciona como elemento de una meta-significación, y en la que el relato se toma a sí mismo como tema (la duplicación del autor en el registro del narrador en tercera), siendo visible en este último aspecto su carácter de enunciado *sinecdótico*, en tanto una parte del texto remite a la totalidad de la obra.<sup>68</sup>

Este artificio, que ficcionaliza los propios mecanismos productivos, es decir, que introduce a nivel del relato su propia circunstancia de escritura –sus materiales, sus condiciones de existencia, su génesis y su historia–, tiene como primer efecto la ruptura de todo efecto de transparencia referencial, de toda *inocencia* narrativa. Como aludiendo a esta ambivalencia especular, en el propio texto del joven leemos: “voy a suponer que mis ojos miraran *para adentro* en la misma forma que *para afuera*” (171). Pero, además, en este caso se trata de una *mise en abyme del código*, que manifiesta lo que pareciera trascender al texto

<sup>68</sup> Dällenbach, a partir del procedimiento heráldico descubierto por André Gide para la teoría literaria –aunque no sea privativo de ella–, ordena sus tipos y funciones como método puesto al servicio de resaltar la inteligibilidad de la estructura formal, en tanto réplica de sí misma en el interior de la obra. Este procedimiento se basa en la duplicación de los blasones que se reproducen en miniatura en el mismo corazón del escudo, provocando el efecto del espejo ante el espejo, es decir, una inclusión reflexiva interminable que genera nociones de profundidad, vértigo e infinito, además de evidenciar el mecanismo del *reflejo*. Véase Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

en su propio interior, y refleja desde su inicio aquello mismo que lo origina y lo fundamenta, es decir que incluye *la representación de una composición*. Este planteo inaugural condiciona desde el comienzo el desarrollo del relato, aunque estas expectativas se modifiquen o se alteren de acuerdo con los distintos enmarañamientos de la trama, como veremos que ocurre en este caso.<sup>69</sup>

Nuevamente, el narrador intercala un comentario, esta vez apenas un párrafo, acerca de los sentimientos e intereses del joven escritor, cuya omnisciencia se verá refrendada por la historia entrecomillada a continuación, de modo que hasta este momento hay una perfecta coherencia y continuidad entre un registro y otro (169). Veamos ahora un procedimiento singular en la narración del joven que, en un pasaje, se detiene a reflexionar sobre la nariz de su amada y un mecanismo de repetición pareciera reproducir los vaivenes de la mirada al observar el rostro de la muchacha desde muy cerca:

*La nariz de ella sobresalía de su cara como un deseo apasionado; pero ese deseo estaba insinuado disimuladamente, y hasta un poco recogido después de haber sido insinuado; y este recogimiento parecía hecho con un poco de perfidia. Cuando la miraba de frente y sus grandes ojos azules estaban entornados, su nariz parecía haber sido muy sensible a las lágrimas que salieron de aquellos ojos y que se habían secado en ella; también las lágrimas parecían haber dejado rastros en dos pequeñísimos bultitos pálidos que brillaban en la misma punta de su nariz. (170; el destacado es mío)*

Como vemos, el párrafo comienza con “la nariz” en función de sujeto y termina ubicándola como complemento circunstancial de lugar. En la primera cláusula una comparación inmotivada la relaciona con una entidad abstracta, un *deseo*, pero enseguida la acción pasa a centrarse en ese *deseo* que resulta caracterizado como “insinuado”, característica que vuelve a repetirse luego de señalar la adjetivación que habla de “un poco recogido”; *recogimiento* que a su vez será modificado por la perfidia. Luego pasa algo similar entre los ojos, las lágrimas y la nariz. El resultado es que se produce un efecto semántico de saltos en que el sentido va pasando de los sujetos que dominan la acción a sus modificadores, los cuales luego, a su vez, pasan a ser modificados, en un juego de transitividad o encadenamiento que tiende a reproducir cierta idea de recorrido también interminable.

La confianza y familiaridad con el joven escritor puestas de manifiesto en los últimos párrafos de cierre dan cuenta del abandono de la historia por parte de aquél y la determinación del narrador dispuesto a conservar *estos apuntes*, que serían lo que hemos leído hasta aquí en forma de fragmentario contrapunto, para escribir otra historia –“la que se formó en la

---

<sup>69</sup> Ídem, pp. 117-123.



*realidad*, dice el personaje-narrador, cuando un joven intentó atrapar la suya” (171). Esta alusión a “la realidad” esparce su descrédito sobre las historias anteriores, pasibles de no haber sido “reales”. Además de esta última vuelta de tuerca, es preciso que relacionemos un par de datos dispersos que pueden pasar inadvertidos ante el despliegue metadieético o el tema del doble y sus derivados.

Sin pretender asignarle al texto una adscripción al género policial, entiendo que presenta algunas características propias del relato de enigma, en tanto trabaja con ciertos detalles o indicios que revelarían una trama escondida, aunque esta supuesta trama nunca se corrobore de manera clara y concluyente.<sup>70</sup> Pero además de funcionar como cifra, el enigma puede pensarse como un registro orientado a distorsionar la percepción mediante estrategias discursivas, en suma, como dice Piglia, un relato de enigma no es otra cosa *que una historia contada de un modo enigmático*.<sup>71</sup>

La detección de indicios nos remite al estudio de Carlo Guinzburg sobre el *paradigma indiciario*; un método interpretativo basado en la dimensión reveladora del dato menor o la minucia. Su primera formulación se remontaría hacia fines del siglo XIX ante el problema de identificar las pinturas originales de las copias, a la vez que en los orígenes de la novela policial, particularmente en las deducciones de Sherlock Holmes. Este método para descifrar huellas, que Guinzburg remonta a nuestro pasado de cazadores, probablemente se encuentre en los orígenes de la idea de narración y en la propia naturaleza figurativa del lenguaje –la parte por el todo, el efecto por la causa–: aquel hombre primitivo habría sido el primero en contar una fábula porque era “el que podía leer en los rastros mudos, imperceptibles, dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos”.<sup>72</sup> La importancia del indicio hoy es

---

<sup>70</sup> Descartamos la adscripción al relato policial clásico, entre otras cosas porque en tanto que en este género el misterio se resuelve en forma racional y existe una –y sólo una– explicación deductiva y secuencial de los hechos, en la narrativa hernandiana la linealidad racional suele descartarse a favor de una construcción anfibológica en la que permanecen abiertas múltiples opciones y proliferan los “cabos sueltos”.

<sup>71</sup> Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, ob. cit.

<sup>72</sup> Guinzburg consigna que hacia 1875 aparecieron una serie de artículos sobre pintura italiana debidos a Giovanni Morelli en los que se describe este método para descubrir las falsificaciones, proponiendo que no había que basarse en las características más llamativas sino examinar las zonas menos centrales del cuadro, los detalles menos importantes de la figura, como la conformación de las orejas o las uñas de los pies: en esas zonas en que el falsificador se esmeraba menos. Casi para la misma época Conan Doyle perfeccionaba su famoso detective, cuyo método deductivo se basa en el análisis de detritus o huellas que al resto de los personajes pasan inadvertidos. Posteriormente, Freud percibiría la importancia de estos detalles secundarios o nimios para el estudio de la sintomatología psicoanalítica: nuestros pequeños gestos inconscientes revelarían mucho más sobre nuestra personalidad que aquellas actitudes meditadas. La importancia que Sigmund Freud atribuyó a la lectura del método de Morelli, para la identificación del síntoma en su teoría, ha quedado registrada en su ensayo “El Moisés de

inherente a todo tipo de análisis –no sólo al literario–, teniendo en cuenta que, a partir de la vanguardia, el detalle y el fragmento cobran aún mayor relevancia frente a la concepción de la obra como totalidad orgánica.

Una vez que el narrador revela su opacidad y su vínculo con el personaje que quiere escribir su historia, es decir, que se transforma a su vez en *otro* personaje, queda explicada en parte su omnisciencia por la amistad con el joven, ya que se menciona que estaban juntos en la misma pieza de hotel cuando él le hablaba de ella (163). Pero ¿cómo supo nuestro personaje-narrador –una vez revelado que no se trata del omnisciente procedimiento del realismo– que “ella no le amaba ya”? (162), ¿cómo supo este personaje *más* que el propio joven acerca de los sentimientos de la muchacha, habida cuenta que él ha manifestado en su relato que ella lo había preferido antes que a un tercero en discordia, quien a su vez era “un gran amigo”? (161).

Si la historia del joven, que ha sido escrita sólo a medias, se refiere a un triángulo amoroso compuesto por el novel escritor, la muchacha de los ojos azules y el amigo desahuciado, dada la economía del relato y estos indicios que hemos señalado, podríamos deducir que esa tercera historia prometida al final como la *verdadera*, como la “que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya” (171), sería la historia del *autor* de una traición. Una historia en la que *alguien* ha escamoteado algunos datos para esconder un desenlace distinto, un desenlace en el que ese *alguien* estaría involucrado. ¿Y quién podría haber llevado a cabo esa acción sino el propio narrador-personaje, el mismo que enmarcó el relato bajo el disfraz de una omnisciencia impersonal para tornarlo transparente, es decir *invisible*? ¿Acaso hay algo que le impida ser ese “gran amigo” al que el joven enamorado confiara sus secretos y los de su amada tal cual se encuentra consignado en su historia? El narrador-autor *tiene* que ser culpable.

Esta última consideración explicaría que el narrador haya accedido a los textos del joven, que haya conservado esos apuntes y que supiera cuándo la muchacha había dejado de amarlo. En esta *otra* historia –nunca escrita ni confesada, apenas aludida en el final, apenas insinuada en los indicios– se develaría una trama en la que duplicaciones y desvíos encontrarían respuesta y justificación: el narrador-personaje, que había sido rechazado por la muchacha, ha manipulado algunos datos y omitido otros con la finalidad de revertir su desplante y quedarse con la novia del amigo que quiso atrapar una historia mientras *otra* se urdía a sus espaldas. A la manera en que, en cierto relato policial, la primera persona narrativa

---

Miguel Ángel” (1914). Véase Carlo Guinzburg, “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, en AA.VV., *Discusión sobre la historia*, México, Taurus, 1995, pp. 75-128.

esconde al asesino, aquí la escritura del relato se manifestaría como la trama que oculta un acto culpable. Por otra parte, en su tesis, Piglia también señala las variaciones del cuento moderno, la forma en que se abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada para trabajar la tensión entre ambas historias –la evidente y la oculta– sin resolverla nunca: “la historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo”, porque en el relato moderno *lo más importante ya no se cuenta*, apenas se sugiere con *lo no dicho*, con el sobreentendido y la alusión –dice el escritor argentino– que es lo que, efectivamente, sucede en este cuento.<sup>73</sup>

\*

\*

\*

Hasta aquí el análisis de los relatos que integran *Nadie encendía las lámparas* (1947) publicado en Buenos Aires por la editorial Sudamericana, volumen que significó por varios motivos un verdadero espaldarazo y una carta de presentación para el marginado Felisberto cuando viaja a París con Supervielle. Pero a pesar de esta buena edición el libro no se vendió, ya lo contamos, y tendrán que pasar 20 años para que se reedite en Montevideo. Desde los años 80, sin embargo, sus lectores no han cesado de multiplicarse; pocas experiencias tan gratas me depara la docencia como la de ver las expresiones de los alumnos cuando lo descubren.

Si *el resto es silencio*, esta literatura nunca se detiene en ese umbral, sino que busca escuchar las manifestaciones de lo indecible como una música no escrita, no ejecutada aún. Y no se trata de palabras nuevas, no brotan cacofónicas desde el azar de una galera ni son fruto de combinaciones estrafalarias; las palabras de Felisberto son las mismas de todos los días, las que deambulan por las habitaciones o circulan por la calle. Se trata de las hasta ayer dóciles, domésticas palabras, que de pronto se han levantado las solapas o escondido en un túnel para erizarse como el lomo de un gato; las tocamos con los ojos o la lengua, pero ellas nos vuelven la espalda y se escabullen dejándonos todo el peso de su ausencia.

---

<sup>73</sup> Véase Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, ob. cit.

### 2.3.2 Otros cuentos: una ficción impúdica

Palabras son hechos.  
Ludwig Wittgenstein

Para completar el análisis veremos algunos otros relatos de esta última etapa, en los cuales se manifiesta de modo especial la voluntad de exhibir los artificios y mecanismos narrativos, además de persistir en muchos recursos ya relevados –en todos ellos se advierte la autorreferencia a la escritura, la atmósfera extraña y el desafío a modelos y estereotipos–, con algunas innovaciones que atestiguan la búsqueda permanente del autor.

#### “Mur” o la cancelación del enigma

“Mur”<sup>74</sup> es un cuento anticonvencional a tal punto que, una vez planteados los interrogantes acerca de la naturaleza enigmática del personaje, todas las pistas devienen equívocas. Si en el policial el enigma que desencadena la investigación tarde o temprano se disipa por una –y sólo una– explicación racional de los hechos, a la manera de la hebra que se separa del caótico enredo, aquí los “rasgos misteriosos” parecieran provenir de atribuciones subjetivas del narrador. Pero, a su vez, el relato parte de una situación similar al “caso” del policial –aunque el desarrollo después lo desmienta–, es decir, se inicia por un acontecimiento anómalo, a la vez que nos ilustra acerca del mecanismo figurativo de esa construcción tramposa que, en última instancia, es el enigma, puesto que una vez “resuelto” la lógica desvanece toda anfibología (pensemos en la respuesta de Edipo a la adivinanza de la Esfinge).<sup>75</sup> O sea, que también podemos leer “Mur” como la exhibición del taller con sus herramientas, la cocina del fabricante de enigmas, el revés de la trama; lo que ninguna narración de enigmas estaría dispuesta a mostrar.

Mientras que la apócope “Mur” funciona como una sinécdoque, en tanto es una parte del sustantivo “murciélago”, el despliegue de las conjeturas del relato opera exactamente al revés, es decir, se propone una serie de elementos cuyo poder asociativo y sugerente

<sup>74</sup> “Mur”, en Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 133; en adelante se cita por esta edición con el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

<sup>75</sup> Como señala De Rosso, el enigma es “un tipo específico de pacto enunciativo” que aún conserva la huella de la contraseña, la prueba a la que alguien es sometido para decidir su ingreso a una comunidad. En la formulación de ese enigma se manifiesta todo el uso figurado del lenguaje: “analogías, juegos de palabras, desplazamientos metonímicos, que *extrañen* al objeto de referencia”. Conceptos tomados de la tesis doctoral (inédita) de Ezequiel De Rosso: “Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000”, Buenos Aires (UBA), 2008.

–literario, cinematográfico, mítico, *imaginario* en suma– resulta excesivo ante lo escuálido de la conclusión. Todo el relato se manifiesta como una demostración de la presencia de *lo imaginario* y su forma de operar en el mundo. Lo imaginario entendido como las posibilidades negadas que sostienen la materialidad de lo existente; lo imaginario como la sumatoria de todo aquello que ha sido desplazado por la imposición de una realidad única; lo imaginario como el propio mundo, pero el mundo en tanto conjunto de *todos los mundos* posibles –parafraseando a Blanchot–, lo imaginario como la *realización de esa ausencia*.<sup>76</sup> Pero vayamos al cuento.

En la introducción el narrador nos cuenta cómo “hace muchos años” fue a dar una conferencia a una pequeña ciudad donde conoció a un extraño personaje con quien le tocó compartir una habitación de hotel. Se trata de un muchacho raro que “no habla de noche ni de día”, al que se asocia a los murciélagos, y que intenta por todos los medios que escriban un cuento sobre él, es decir, alguien que está buscando un autor para poder convertirse en personaje (tomemos nota de la inversión respecto de cualquier actitud mimética respecto de la *realidad*).

Y señalando a un joven que fumaba frente a un vidrio biselado –sólo al otro día me di cuenta de que él echaba el humo sobre el vidrio– mi amigo le gritó:

–Che, Mur...

Mientras el joven venía hacia nosotros, yo dije:

– ¡Qué nombre!... ¡Mur!

–No se llama Mur. Primero le decíamos “Murciélago”; y después Mur.

*No tuve tiempo* de preguntarle por qué le llamaban así. Mur venía *trayendo* la cabeza levantada y una gran nariz violácea que parecía decir: ¿Y? (134; el destacado es mío)

En ese “no tuve tiempo” se instalará la proliferación de conjeturas que conforman la trama del cuento. El desfase, la no concordancia del sujeto parlante con el mundo se plasma de varias maneras. Primero, en la nominación: Mur *no se llama Mur* (aunque acuda cuando lo llamen así), se trata de un sobrenombre, de una inscripción que debe denotar alguna particularidad y que enseguida provoca el interrogante en el narrador acerca de su origen, interrogante que también se formula desde las facciones del personaje en cuestión. Desfase de un verbo inoportuno, fuera de lugar: el personaje viene *trayendo* su “gran nariz violácea”, y en esa discordancia funcional del verbo, que significa *trasladar, acarrear, cargar* algo impropio, reside la exageración del efecto caricaturesco. Desfase de la sorpresiva intervención de Mur, cuando le pide que no acomode sus pasos, que es él quien debe adaptarse al “ritmo” de los

<sup>76</sup> Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

suyos (lo cual provocará una modificación en el caminar del narrador, con el consecuente “malestar en los riñones”). Desfase en la curiosidad no satisfecha del narrador porque prefiere conjeturar antes de formular la pregunta (135). Desfase en la metáfora impresionista por la cual ve “salir el agua del labio grueso de jarra” mientras “el asa fresca” le llena toda la mano. O en la comparación que anima una imagen estática, como el cine a los fotogramas: “De pronto Mur miró hacia un lado de la mesa y echó el humo al pie de un retrato; en él había una mujer que miraba el cielo y cuando el humo subía, los ojos de ella parecían las ventanas de una casa en un principio de incendio”. Desfase en la percepción del narrador que ve a Mur como una persona “clara” en tanto que éste le responde que le “gusta ver las cosas turbias” (139). Y desfase, finalmente, porque todo el cuento se genera en un malentendido o un equívoco: el amigo en común le ha jugado una broma a Mur, diciéndole que el narrador va a escribir un cuento sobre él, lo cual efectivamente termina ocurriendo. Pareciera que la lógica de este relato fuera la de que todo devenga en su opuesto, que la mentira se haga real, que la imaginación cobre consistencia y, sobre todo, que nada sea lo que parece ser o se espera que sea.

Me despertó, al rato, el ruido del fuelle. Mur había abierto apenas la ventana y con el fuelle corría el humo hacia la rendija. Entonces me vino a la memoria algo que decía mi abuela: “Fumaba como un murciélago” y creí comprender el sobrenombre de Mur. Pero pronto hice otras conjeturas. Vi en los hombros desnudos de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras; y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa. Y yo pensé: “Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de pelo”. (136)

Pero cuando el narrador, “por decirle algo”, se decide a hacerle una pregunta, Mur responde acrecentando su curiosidad: “– ¡Ah! –dijo él–, si se decide a escribir el cuento, ya sabrá por qué” (137). El mecanismo de *mise en abyme* otra vez funciona bajo singulares características: en tanto que el cuento se va conformando con los pormenores de cómo se conoce al extraño personaje y las conjeturas que le suscita al narrador el halo misterioso en que aparece envuelto y su insistencia de revelar un secreto si se decide a escribir sobre él, una vez que éste se decide a escribirlo, la decepción clausura las expectativas y precipita el final cuya última frase es una vulgar acotación del amigo, aquella que de haber respondido a la pregunta inicial (del “no tuve tiempo”) hubiera cancelado todo suspenso, toda reminiscencia literaria, en suma, todo interés en un cuento. Se trata del relato acerca de las expectativas fallidas en torno a un argumento para un relato.

La acumulación de rasgos sospechosos y la inquietud creciente del narrador parecen encaminarse hacia la revelación de una naturaleza extraña: el humo del tabaco que siempre lo rodea, su gusto confeso por las cosas turbias, su reclusión solitaria en otros cuartos del hotel, la frecuente confusión con los vampiros que suscita en el narrador mientras lo observa beber vino, “a los murciélagos les gusta chupar la sangre” (137). Además, su gran nariz violácea y su preferencia por la oscuridad, los bultos velludos en su espalda, sus herméticos comentarios y su inesperada presencia en un terreno contiguo al cementerio, se constituyen en “datos” sumamente codificados por la literatura de terror o de misterio. Veamos un pasaje en que el *suspense* va *in crescendo*:

Salí de noche. Me sorprendió un auto que cruzó la vereda, de tierra, y entró en un terreno lleno de arbustos que había al lado del cementerio. Yo me quedé parado porque había oído gritar: “¡Mur!” El auto se detuvo a poca distancia; pero sólo bajó una mujer gorda y un hombre que no era Mur. Esa noche él no vino a cenar. Llegó tarde y yo le dije:

–Hoy creí haber oído su nombre dentro de un auto que pasó al lado del cementerio.

–No oyó mal –dijo él, riéndose.

–Pero sólo bajó...

Él me interrumpió:

–Yo me quedé en el auto con mi muchacha; pero el otro domingo nosotros bajaremos a conversar entre los yuyos y la otra pareja quedará en el auto.

–¿Y a las muchachas no les hace mala impresión ese lugar?

–No; lo malo de la muerte no alcanza a llegar hasta el cementerio.

Entonces yo me dije definitivamente: “Ya sé por qué le dicen Murciélago”. (138)

Como vemos, la motivación subyacente sigue siendo la pregunta por el origen del nombre, o más precisamente, por la razón del *sobre-nombre*. Si nombrar implica la separación de lo nombrado y si la negación del objeto va ligada al lenguaje –siguiendo a Blanchot–, el gesto duplicador del mote de alguna manera viene a reponer una ligazón secreta con el objeto que ha sido desplazado –la palabra realiza un crimen diferido de la cosa, dirá Blanchot–: en tanto que sustituto se comporta como un intento de recuperación de una familiaridad, de un parecido, de una *equivalencia* entre el objeto y esta nueva nominación. Es como si en el mote, en el sobrenombre, se manifestara más claramente la función comunicativa del lenguaje corriente que pretende fundir –o confundir– al nombre con el objeto.<sup>77</sup> Lo paradójico es que en la pregunta por el origen de esta nominación, que además es figurada, reside el *origen* del relato literario, es decir, de la manifestación del lenguaje en su dimensión estética, consciente de su propia materialidad y espesor significativo.

<sup>77</sup> Véase Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, ob. cit., pp. 43-49.

Por otra parte, nada menos definitivo que ese “definitivamente” del narrador, puesto que, apenas unas líneas más abajo y ante una nueva insistencia de Mur para que escriba sobre él, al mirarle la cara se le desvanece “todo el sentido tenebroso” que le sugería su apodo (138-139). Al ceder a sus demandas y decidirse a escribir y escucharlo se entera de que aquel gusto por “ver las cosas turbias” no encerraba una metáfora truculenta sino que literalmente se refería a *ver* objetos con poca luz: nuevamente el esbozo de la ficción surge del deslizamiento entre el sentido figurado y el literal. “Si miro esa botella de cerca con la luz del día y los ojos bien abiertos, la botella se vuelve demasiado material; yo pensaría en cómo la fabricaron y cómo es su contenido de una manera indiferente y hasta desagradable” –le dice Mur. Pero si “la miro con luz escasa y un poco antes de dormirme, usted comprenderá que se trata de una botella muy distinta” (139). El narrador percibe en sus palabras “un mensaje inesperado” y, en lo que sigue, pareciera cifrarse el extrañamiento de la percepción estética:

Al otro día descubrí que siempre había mirado las calles de cerca y a medida que necesitaba pasar por ellas; pero nunca había visto el fondo de las calles; ni los pisos intermedios de las casas altas; entonces me encontré con *una ciudad nueva* y con ventanas que *nadie había mirado*. Al principio tropecé muchas veces con la gente y estuvieron a punto de pisarme muchos autos; pero después me acostumbré a agarrarme a un árbol para ver las calles y a detenerme largo rato antes de bajar una vereda y esperar que yo pudiera poner atención en los vehículos. (140; destacados míos)

Casi un modelo: la mirada *elevada* del poeta que se mueve con torpeza entre los hombres, como en “El albatros” de Baudelaire. La gente que habita en el interior de los edificios mira a través de esas ventanas pero nadie se detiene a mirarlas desde afuera, desde la perspectiva del caminante porque los transeúntes andan apurados y atentos al tránsito. Pero, además, nadie las mira porque ya *nadie las ve*, porque –como explica Shklovsky– la mirada se ha automatizado por el hábito. Los objetos han sido reemplazados por símbolos como en el álgebra y “ya no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos”, es decir, en una percepción debilitada: “la automatización devora al objeto”. En cambio, dice el maestro ruso, para volver a sentir la vida de los objetos existe lo que se llama arte. La imagen poética no puede ser un predicado constante para sujetos variables; su finalidad no es transmitir una significación sino crear una percepción particular del objeto, una impresión máxima, “crear su visión y no su reconocimiento”. Por eso los procedimientos del arte se dirigen a la singularización del objeto (describirlo como si se lo viera por primera vez), al oscurecimiento de la forma, al aumento de



la dificultad y la duración de la percepción, en suma, a provocar ese *extrañamiento* que asegure para el objeto su percepción estética.<sup>78</sup>

Pero tampoco esta singularidad persiste, nada permanece estable y el relato ni siquiera se deja atrapar por su propia lógica: luego de haber afirmado que le gustan las cosas turbias veamos la respuesta de Mur a la pregunta del narrador:

–Dígame, ¿por qué echa el humo sobre las cosas? ¿Será para verlas turbias?  
–No; es costumbre... (140-141)

El desmantelamiento de las hipótesis es casi brutal por lo pedestre: el mote del personaje proviene del terror que tiene a los murciélagos, en tanto que sus misteriosas reclusiones se deben, simplemente, al alcoholismo. Entonces comprendemos por qué Mur abría apenas una rendija de la ventana para sacar el humo del cigarrillo con un fuelle y la explicación de su presencia cerca del cementerio se torna verosímil; al fin de cuentas, el enigma resultó ser un *falso misterio*, como propone Agamben, en tanto la respuesta ha demostrado que existía sólo en *apariencia*.<sup>79</sup>

De todas formas creo que se trata de algo más que de una risueña parodia del relato gótico y de intriga, en todo caso la desmitificación recae sobre el propio acto de escritura y sobre los “saberes” supuestos de un narrador cuyo relato se formó con todas sus confusiones y torpezas creando falsas expectativas sobre la base de suposiciones erróneas y aprensiones librescas, en tanto que la narración de Mur sobre su vida no figura en ningún lado (“En todas las otras noches él me siguió contando su vida y yo me propuse escribirla”); *eso* se lo ha guardado para sí. Otra vez, como en el caso de “La envenenada”, el relato pareciera orientado a desacreditar cierto tipo de literatura construida en base a modelos estereotipados.

### “El cocodrilo” o la degradación del arte

La relación entre propiedad y arte es algo naturalizado en la cultura europea, y en consecuencia, cuando alguien demuestra el grado de interés del propietario que hay en un campo cultural dado, se dice que eso es una demostración de la obsesión de ese alguien.

John Berger: *Modos de ver*

<sup>78</sup> Víctor Shklovsky, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (compilador), México, Siglo XXI, 1997.

<sup>79</sup> Giorgio Agamben, “Idea del enigma”, en *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1989.

“El cocodrilo” es otro cuento en el que un artista se ve obligado a mantener su arte con otro trabajo. Nuevamente, aparecen los desplazamientos y los actos sustitutos. Al igual que en el planteo inicial de “El acomodador”, se trata de un personaje solitario que arriba a una ciudad “casi desconocida” y que también practica el voyeurismo: “primero robaba con los ojos *cualquier cosa descuidada* de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. *Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado*” (75). Este gesto furtivo posee, a mi entender, dos implicancias; primero, la inconformidad del desposeído que lo impulsa al “robo” compensatorio, aunque sea imaginario o figurado; segundo, esta forma de colocar en la centralidad del goce aquello que la sociedad descarta o *descuida* (elementos residuales, restos) nuevamente pareciera estar aludiendo a la imagen estética, cuyo valor proviene de una perspectiva que devuelve la singularidad al objeto.

Luego sabremos que el pianista, ante las dificultades para organizar conciertos en los pueblos del interior, ha decidido trabajar como vendedor en una gran casa de medias de mujer, pensando que éstas son “más necesarias que los conciertos y que sería más fácil colocarlas”. Otra vez la unión de lo disímil: en este caso, medias con conciertos, parece estar al servicio de impugnar concepciones jerárquicas: el crudo grotesco da por tierra cualquier concepción idealista del arte que se desprege de los oficios pedestres de los hombres. Arte y carencia siempre van juntos en esta literatura que, lejos de “imponer una realidad ficticia sobre la realidad real”, como sostiene cierta crítica,<sup>80</sup> rompe con una ficción naturalizada, llámese cliché o estereotipo, para denunciar un mundo configurado en base a incongruencias y asimetrías.

El personaje-narrador consigue ser recomendado al gerente por un amigo, con el argumento de que dada su condición de concertista trashumante pueda aprovechar el conocimiento del público femenino para vender las medias. La complementariedad es sólo aparente, ya que el conflicto de intereses aparece planteado en la inversión: en tanto que para el pianista la venta de las *medias* es un *medio* de garantizar su arte, para la empresa será ese arte lo que se ponga al servicio de la venta:

El gerente había torcido el gesto; pero aceptó, no sólo por la influencia de mi amigo, sino porque yo había sacado el segundo premio en las leyendas de propaganda para esas

---

<sup>80</sup> Como la que hace Rosario Ferré, para quien la lucha que obsesiona a estos personajes es “la de imponer *una realidad ficticia* sobre la realidad real” y, “interpretados de esta manera los relatos cuentan siempre la misma historia: la lucha del escritor, o de su equivalente, por imponer *el mundo que imagina* sobre la realidad”. Si bien acordamos con la actividad subjetiva del narrador en discordancia con el mundo, creemos que en Felisberto *también* hay una impugnación de ese mundo. Véase Rosario Ferré, “El acomodador-autor”, en revista *Escritura*, VII, 13-14, ob. cit., pp. 189-209.

medias. Su marca era “*Ilusión*”. Y mi frase había sido: “¿Quién no acaricia, hoy, una media *Ilusión*?” Pero vender medias también me resultaba muy difícil y esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático. Al principio yo había hecho un gran esfuerzo (la venta de medias no tenía nada que ver con mis conciertos: y yo tenía que entendérmelas nada más que con los comerciantes). (76)

El ingenio del artista produce el mensaje de *doble sentido*. Si “media” se toma como cantidad, o sea *la mitad* de una ilusión, la frase adquiere un sentido abstracto: “acariciar una ilusión” con la esperanza de que algo se cumpla, aunque sea “a medias”. Pero si se trata de la prenda, la caricia puede ser de la propia mujer al ponérsela y estirla sobre sus piernas, o contener una alusión erótica: la promesa de éxito con el sexo opuesto si se usan *esas* medias. La ambivalencia reside justamente en sostener ambos sentidos al unísono. Claro que este *juego de palabras* no es nada inocente puesto que se encuentra al servicio de una propaganda comercial, o sea de una estrategia persuasiva para obtener beneficios. El pasaje parece ilustrar la sumisión de cierto tipo de arte a la lógica mercantilista que pretende convertir toda creación en fetiche: la exigencia burguesa de que la obra proporcione algún rédito, alguna utilidad, de que “sirva para algo”.<sup>81</sup>

El corretaje de ventas le proporciona los viáticos que le permiten realizar los conciertos, lo cual nos vuelve a presentar la disyuntiva y alternancia entre una actividad pedestre –“cierta fuerza grosera necesaria para insistir ante comerciantes siempre apurados” (77)– y la profesión artística poco o nada rentable. Las necesidades cotidianas lo obligan a realizar tareas ingratas, incompatibles con el arte: “hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad y de aquella vida”, se lamenta el escindido personaje (81). Necesidad y carencia operan como desencadenantes de la ficción, al igual que sucede en “El acomodador”. Como resume Panesi: el origen del arte, sea música o narración, “coincide, lisa y llanamente, con el hambre”.<sup>82</sup>

Este conflicto, visceral en la narrativa de Felisberto, se vincula además con una concepción del mundo como un gran escenario, en el que se debe actuar para sobrevivir. Como si se tratara de la personificación de su futuro incierto de artista, el paradigma degradado de esta convicción se le presenta en la imagen de un ciego que toca por limosna un arpa de cuerdas añadidas y, tanto el instrumento como el hombre estaban cubiertos de mugre. “Pensé en mí y sentí depresión”, nos confía el narrador.

<sup>81</sup> Véase Theodor W. Adorno, “Pérdida de la esencia artística; crítica de la industria de la cultura”, en *Teoría estética*, ob. cit., pp. 30-33.

<sup>82</sup> Véase Jorge Panesi, “Felisberto Hernández, un artista del hambre”, en revista *Escritura*, ob. cit., pp. 154-157.

Cuando ya parece que lo van a despedir, dado su magro desempeño en las ventas, sucede un hecho inesperado. Mientras aguarda a una clienta, juega con un niño permitiéndole que le “robe” un chocolate para luego fingir llorar cubriéndose la cara hasta conmover al chiquilín que se lo devuelve. Nuestro vendedor-artista se ríe por el efecto del truco y le regala la golosina al niño, pero entonces descubre que “tenía la cara mojada”, es decir, que *la ficción se había vuelto real*. Él es el primer sorprendido y decide probar esta habilidad de llorar a voluntad en un lugar apartado.

Tenía un poco de vergüenza ante mí mismo, de ponerme a llorar sin tener pretexto, aunque fuera en broma, como lo había tenido en la mañana. Arrugué la nariz y los ojos, con un poco de timidez para ver si me salían las lágrimas; pero después pensé que no debería buscar el llanto como quien escurre un trapo; tendría que entregarme al hecho con más sinceridad; entonces me puse las manos en la cara. Aquella actitud tuvo algo de serio; me conmoví inesperadamente; sentí como cierta lástima de mí mismo y las lágrimas empezaron a salir. (79)

En otro momento cuando se encuentra intentando vender infructuosamente, sometido al rechazo y la desconsideración del comerciante, de pronto se pregunta: “¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente?” Aquello le parece violento, pero reconoce que tenía deseos “de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado”, esto es, literalmente, asombrar a los espectadores con un acto original. La búsqueda del éxito, para este personaje, consiste en lograr que lo vean, que se consuma su producto, es decir, tener público en los conciertos y que las señoras compren medias “ilusión”. Además, agrega “yo debía demostrarme a mí mismo que era capaz de una gran violencia” (81). Se trata de la necesaria para interactuar en un sistema regido por la competencia y el oportunismo, que suplanta la solidaridad y la sinceridad por actitudes más agresivas y rentables, esa *violencia* oculta bajo una *ilusoria* –como el nombre de las medias– cubierta de civilidad y buenos modales.

Entonces, el recurso funciona. Las mujeres lo rodean y el dueño decide comprar. Las “lágrimas de cocodrilo”, expresión popular figurada para aludir a la queja inconsistente o fingida, están en la base del desarrollo *literal* del relato. El subterfugio de andar por la vida “escondido detrás de una careta con lágrimas” produce un efecto exitoso.

Pronto se supo que a mí me venía “aquello” que al principio era como un recuerdo. Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre. Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor. (83)

El origen de este acto singular también se encuentra en la búsqueda de compensación, ya sea fingiendo ante un niño, ya sea para convencer a un comerciante o para demostrarse a sí mismo una capacidad distintiva. Pero a diferencia de lo que ocurría con el acomodador, esta vez el don del protagonista le proporciona un rédito palpable: sus ventas aumentan y lo llaman de la casa central, es decir, logra salir del anonimato. El engaño se manifiesta como un componente de la actividad mercantil; el chantaje es rentable, en suma, tal vez porque se trate también de desmentir aquella otra consigna engañosa que el acervo popular nunca incorporó: “el crimen no paga”.

El “éxito” del llanto mercenario le permite al personaje imponer nuevas condiciones contractuales con la empresa: “–No quisiera que ninguno de ellos utilizara el mismo procedimiento para la venta de medias, y desearía que la casa *reconociera* mi... iniciativa y que me diera exclusividad por algún tiempo” (84). Si bien este *reconocimiento* alude al reclamo de la *propiedad intelectual* del recurso, por otra parte compromete al hablante en una relación subalterna. Debemos tener en cuenta que el diccionario consigna para “reconocer” la acción de “confesar con cierta publicidad la dependencia, subordinación y vasallaje en que se está respecto de alguien (o de algo), o la legitimidad de la jurisdicción que ejerce”.<sup>83</sup> Este *reconocimiento*, en definitiva, es el que recae sobre la relación de dependencia del empleado que, junto con las medias, vende su dignidad, porque hasta sus lágrimas pertenecen a la empresa. Nuevamente podemos percibir el sentido literal funcionando sobre la expresión figurada “llorarle la carta”, u otras similares, en el sentido de persuadir al otro para que se avenga a nuestro propósito, sólo que aquí el sentido propio o literal de *llorar* se convierte en una práctica real, humillante, degradada.<sup>84</sup>

Mientras tanto yo había extrañado el éxito de mis lágrimas y me había nacido como cierto orgullo de llorar. Eran muchos más los vendedores; pero un actor que representara algo sin previo aviso y convenciera al público con llantos...” (85)

La idea de actuación convincente –nuestro protagonista no finge, llora *de verdad*– nos remite al método dramático de Stanislavski denominado “memoria emotiva”, que ya describiéramos en el capítulo primero. Por otra parte, el relato no muestra solución de continuidad o cambios de tono que pudieran remitir a una instancia simbólica, por el contrario, al igual que en “El acomodador”, las situaciones extravagantes fluyen con la mayor naturalidad, mezcladas con

<sup>83</sup> Diccionario de la RAE, tomo II, Argentina, Espasa Calpe - Planeta, 2005, p. 1916.

<sup>84</sup> Roberto Echavarrén señala al respecto la distinción entre “el suceso imprevisto y la práctica degradada que adapta y reduce el suceso a un arma ideológica al servicio de la mayor ganancia”. Véase “El cocodrilo”, en *El espacio de la verdad*, ob. cit., pp.37-38.

escenas de la vida cotidiana, lo cual también nos dice algo acerca del mundo “real”. Incluso, que el engaño involucre al médico, o sea que *el discurso de la ciencia* legitime el llanto fingido con una prescripción y un diagnóstico (“No coma carne. Usted tiene una vieja intoxicación”), normaliza la artimaña del protagonista, minando su propia credibilidad: el “triumfo del llanto” también consiste en *derramar* el descrédito sobre lo institucional.

El equívoco que provocan los diferentes desplazamientos entre el lenguaje figurado y el literal señala el desajuste entre el narrador y el mundo. Cuando el gerente le dice a otro vendedor que haga cualquier cosa con tal de vender, incluso “llorarles” (83), utiliza el término en el sentido metafórico que ya mencionamos, pero el llanto del personaje es de lágrimas reales –por más que sean producto de una actuación–, y este equívoco instala otro mecanismo más radical que la figura: la *metamorfosis*, la transformación del hombre en otra *cosa*, por la acción degradante de un trabajo servil e inhumano, como viéramos en “La mujer parecida a mí”. Este devenir animal (“cocodrilo”) ya *no es* una metáfora. El pasaje del sentido figurado al concreto tal vez esté señalando que la humillación y los tratos abusivos *son* actos concretos que remiten a relaciones de avasallamiento y dominio de un orden social concreto, por eso, en este caso –parafraseando a Deleuze y Guattari– “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites”.<sup>85</sup>

El efecto del procedimiento, nuevamente, pareciera estar dirigido a poner en tela de juicio la cotidianeidad del *afuera* haciendo aflorar el sentimiento del absurdo como una fisura practicada en el seno del lenguaje lógico. Más adelante, como si se tratara de una *deformación profesional* que interfiere en su actividad artística, ante un contratiempo se echará a llorar frente al piano (87): como concluyendo que no existen los compartimentos estancos y el arte no puede permanecer separado de los conflictos. De pronto, “una muchacha alta y de cabellera suelta”, en actitud sensual, le enseña las piernas pidiéndole un autógrafo (en tanto artista) en una media (producto de su venta), como la escena que unifica la dualidad del personaje, resumiendo en esa imagen de la muchacha la inevitable conjunción de su actividad artística y su trabajo de vendedor, *encarnada* en un objeto de deseo (88-89).

En el cierre, el cocodrilo toma conciencia de que ya no ejerce el control sobre sí mismo, que ya no puede llorar a voluntad sino que el recurso “para vender” se ha apropiado de su cuerpo: la cara llora *por su cuenta* como para decirnos que *el hombre ya no cuenta*. Se trata de la actividad alienante que lo ha deformado, apoderándose definitivamente del personaje. Como el congelamiento de un último fotograma antes del blanco del final, la

---

<sup>85</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, ob.cit., p. 39.

imagen del ciego que toca el arpa en la calle y vive de limosna pone al desnudo la cruda realidad subyacente de la interacción “civilizada”, el envilecimiento y la degradación del arte, la falta de perspectiva en esos ojos que giran inútilmente en la oscuridad.

De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien se ignora su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían en la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo de que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa. (90)

### “Lucrecia”: historia, viaje y metonimia

Probablemente, este sea el cuento de onirismo más explícito en la producción de Felisberto. A las constantes menciones a acostarse, dormirse, *pasar al sueño*, tirarse en la cama, despertarse o ser despertado que encontramos esparcidas a lo largo del relato, debemos agregarle diversos tipos de desdoblamiento del personaje-narrador y el inicio, por demás claro, respecto de rehuir cualquier “explicación” racional sobre ese viaje en el tiempo:

Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si alguien me interrumpía para enredarme en algún detalle histórico la cólera me dejaba mudo y yo abandonaba las mesas recién servidas.

La última vez que me interrumpieron yo iba subiendo una escalera detrás de una monja vestida de negro. Ella soltaba los pasos contra los escalones como si fuera tirando tuestos sobre estantes. (91)

No sólo nos está diciendo “esto es una ficción, por tanto no le busquen relaciones causales ni racionalidad a lo narrado, y si me interrumpen con algún detalle técnico o histórico, me levanto y me voy” sino que, además, reivindica su carácter fragmentario, ya que comienza donde lo interrumpieron, es decir que queda afuera del relato *todo aquello* que contara *antes* de la interrupción. El recurso es más que una humorada: es poner sobre la mesa la propia actividad narrativa, la invención, como en esos restaurantes en los que se cocina a la vista de los comensales.

La frase: “La última vez que me interrumpieron yo iba subiendo una escalera detrás de una monja vestida de negro” participa de ambas instancias, de ambos tiempos, es en sí misma un *viaje* puesto que comienza con la interrupción en el tiempo presente y concluye en ese convento renacentista. Con ese vertiginoso e inexplicable movimiento se inicia el relato, o lo que ha quedado de él, luego de haber sido interrumpido: viaje y metonimia, tema y

procedimiento narrativo se superponen, son *lo mismo*. Podemos aventurar que también se produce un desplazamiento metonímico entre narrador y personaje, como si uno, desde su escenario renacentista, compartiera el vino con el que cuenta un cuento frente a un público expectante del siglo XX. Además, curiosamente, hay en este relato una reivindicación de Lucrecia Borgia que se adelanta en varias décadas a la revisión histórica del personaje.<sup>86</sup>

En cuanto al procedimiento, observamos al protagonista y narrador quienes, luego de esta disyunción temporal del comienzo –que nos habla de dos instancias diferentes de enunciación–, tienden a yuxtaponerse durante casi todo el relato, aunque en algún momento se hacen referencias a la época actual, como en la mención de la aspirina. A partir de la discriminación de Genette no se confunde al autor con el narrador, ni al narratario con el lector –sea “modelo” o “implícito” –, a la vez que la temporalidad de los recuerdos establecen divisiones en esa aparente unidad de la primera persona, como lo encontramos tematizado en *El caballo perdido*.<sup>87</sup> De cualquier manera, esto no invalida que tengamos en cuenta que Felisberto Hernández, en muchas ocasiones, declarara que sus cuentos habían sido escritos para ser leídos por él –cosa que efectivamente hacía en reuniones y actos de diversa índole–, con lo cual esta instancia del narrador-protagonista adquiere, al menos, un nuevo ingrediente lúdico o de ambigüedad, habida cuenta de que estaría produciéndose una intrusión del autor en el texto o, si se prefiere, cierto grado de homologación con la función del narrador.

El juego con la historia ofrece varias aristas; por un lado se toman precauciones frente a cualquier posible objeción sobre “algún detalle histórico”, y por otro se proporcionan los datos necesarios para que no queden dudas de que se trata de Lucrecia Borgia, a la que la ficción recoge durante el período en que estuvo recluida en un convento, luego de la separación de su primer marido, Giovanni Sforza. Entre los misterios que rodean la leyenda negra de esta cortesana, célebre por los envenenamientos (“¿Usted no tiene miedo de que lo envenene?”), se encuentra el de un hijo que tuvo durante su reclusión. Aunque el asunto fuera encubierto por su padre, el entonces papa Alejandro VI, circuló la sospecha del origen

---

<sup>86</sup> La versión demoníaca de Lucrecia Borgia, que en el siglo XIX fuera material literario tanto de Víctor Hugo como de Alejandro Dumas, ha sido cuestionada por la novela de Carmen Barberá, *Yo, Lucrecia Borgia* (1989), como desde una biografía documentada de Geneviève Chastenot, *Lucrecia Borgia: ángel o demonio* (2004), en las cuales se la caracteriza como una mujer sensible, amante de las artes y las letras, y una víctima de las intrigas y manipulaciones de su padre y hermano.

<sup>87</sup> Para el caso del protagonista/narrador de *En busca del tiempo perdido*, a pesar de que en muchos momentos los registros se encuentren entrelazados, Gérard Genette señala una separación entre el yo-narrante y el yo-narrado, cuyas marcas diferenciales se encuentran en la temporalidad verbal. Véase *Figuras III*, ob. cit., pp. 307-315.



incestuoso de esta paternidad, junto con otra versión en que se la atribuían a un mensajero. Hasta aquí las versiones de la historia.

Esta ficción también trata acerca de un mensajero que llega a un convento con un sobre, un mensajero sin nombre pero que, al igual que el Perotto de la historia, quedará prendado de la belleza de Lucrecia. Retomemos el comienzo del relato, mientras el personaje camina detrás de la monja: “Mis violencias y mis cansancios eran mucho más grandes que los sufridos en un futuro muy lejano, en este siglo donde nací y al que pude volver” (92), dice el narrador en ese juego ambivalente con el tiempo en el que es posible que un pretérito encaje en un futuro, o que el futuro vaya cediendo lugar a ese pasado en que se desarrolla la historia, o esa *ensoñación* de la historia, contada con la cadencia casi onírica que menciona Calvino.<sup>88</sup>

La huella del sueño acompaña todo el relato de distintas maneras; en este párrafo, resultan patentes la abulia y la imposibilidad de acción sintetizadas en la expresión “propenso a la cobardía”, y una angustia en la que sus órganos “apretaban sus caras avergonzadas”, a la vez que una sensación de culpabilidad por “andar como un sonámbulo”. Pero “aquella época me obligó a despertarme”, dice el personaje, aunque “todo aparecía con incontenible multiplicidad”, de tal forma que apenas pueda reparar en detalles como patios inesperados o “formas fugaces” moviéndose en la oscuridad (93). La ilación del relato es el seguimiento de la monja a quien percibe como su “única vinculación con el mundo”, singular guía operando a la manera de Virgilio en un, si no dantesco, lúgubre escenario: “Yo la iba reconociendo a través de distintos lugares como si viera mi sombra; y no me extrañaba que mi propia sombra anduviera lejos de mí, ni que yo tuviera que correr detrás de ella con las piernas cansadas y sin saber adónde me llevaba”. El desdoblamiento es otra manifestación onírica. Veamos:

De una puerta salió un hombre que dio unos pasos a mi lado y enseguida entró en otra puerta y se dejó caer en una silla. Llevaba capa verde y pluma roja en un gorro caqui. No sé por qué pensé que *aquel hombre era yo* y que yo tenía que seguir en sus asuntos. Pero pronto me sentí caminar, miré a la monja y vi la hilacha blanca en su vestido negro. (93; el destacado es mío)

Apenas dos páginas después el narrador sujeta *ese* gorro emplumado, por consiguiente —y dado que es el único gorro con pluma mencionado hasta el momento—, el yo narrativo se ha encarnado en *aquel hombre* de capa verde: “Aquel movimiento me hizo mirar hacia el lugar de donde sus manos habían huido. Y entonces vi la punta de mi pluma —yo tenía mi gorro debajo del brazo— y comprendí que le había hechos cosquillas en la piel blanca de sus manos

<sup>88</sup> Ítalo Calvino, “Prólogo” a la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, Torino, Einaudi, 1974.

regordetas” (95). Con lo cual el desdoblamiento se confirma: sólo una lógica del sueño podría mencionarlo sin provocar espanto.<sup>89</sup> Al fin la monja se detiene y con una llave “demasiado grande”, acorde a la época, lo introduce en una habitación pequeña desde la que, a la manera de estar contemplando un cuadro o una escena en que el ojo del espectador resulta invisible, nuestro narrador-sonámbulo descubre a Lucrecia:

A través de una parte raspada del vidrio vi moverse algo; acerqué un ojo y vi dos ojos de un azul muy claro que miraban hacia donde yo estaba; saqué el mío pero enseguida lo volví a poner, pues me di cuenta de que no miraban al mío. La persona tenía desplegada al sol una inmensa cabellera rubia. Los ojos eran como objetos preciosos. Yo seguí mirándole los ojos y *me pareció extraño que también le sirvieran para ver*. De pronto me vino una contracción al estómago: fue al reconocer una carta que le acercaron unas manos: era mi carta, entonces *la mujer de los ojos* tenía que ser Lucrecia. (94; el destacado es mío)

Seguidamente, el relato se desliza por el mensaje de postergación del encuentro con Lucrecia, la servidumbre de las monjas, el alojamiento del mensajero y el episodio sobre su escolta, un par de españoles que remiten al intertexto con el ingenioso hidalgo de la Mancha, pero con la indiferencia de alguien que contempla pasivamente un encadenamiento de situaciones que se van sucediendo una a la otra sin mucha vinculación entre ellas, salvo ese desplazamiento metonímico del sintagma. También se narra un episodio con unos ladrones de caballos, todo ello bajo el signo permanente de la cama de “madera oscura y colcha amarilla” y la repetida referencia al dormir y al despertar, tumultos inciertos, la compra de una planta, y nuevamente la posibilidad del desdoblamiento: “A mi lado había un tipo vestido de azul y sentí como un terror de que aquel traje fuera mío y de que yo llegara a ser aquel tipo” (97).

El relato, aunque conserva la puntuación, se desencadena sin interrupciones ni división de párrafos y por un momento se confunden, mejor dicho se *funden* el adentro y el afuera, sin solución de continuidad –lo señalamos en la cita con una (D)–, deslizamiento metonímico propio de la actividad onírica ya que el pasaje pareciera estar provocado por la asociación de las llamas de las velas. Efectivamente, y como para reforzar el onirismo del episodio, después del relato del anciano y el niño en el refectorio, y de producirse el pasaje al interior de su habitación, vuelve a decir que se despertó por el viento y que en el sueño también había viento, lo que acentúa la incertidumbre e indeterminación entre la vigilia y el sueño. Veamos:

<sup>89</sup> La idea de *ser otro* así como el sentimiento de alienación del propio cuerpo (con todas las variantes de fragmentación y desdoblamiento mencionadas) son recurrentes en la narrativa de Felisberto. A los ejemplos ya vistos, incorporamos un pasaje en que el personaje se encuentra acostado, con lo cual también se asocia al onirismo: “Horacio tuvo un poco la impresión de estar viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robara bienestar”. Véase “Las hortensias”, ob. cit., p. 212.

El anciano me ofreció vino en la copa del niño. Él se dormía y no se daba cuenta de nada; pero una vez que fui a servirme vi el vaso pegado a su boca; parecía que no tragaba nada y que la poca atención que le quedaba la empleaba en seguir los balanceos que hacía con el vaso. Se despabiló un poco cuando la monja que traía mi servicio lo tocó en el brazo y le hizo derramar el vino. Cuando se fueron, el anciano se levantó de la mesa con mucho trabajo y *una de las llamas* alcanzó a chamuscar un poco de su pelo blanco. (D) *La vela de mi habitación* tenía una llama que se movía como si hiciera señales y todo el piso, con sus tablas añadidas, daba vueltas con el movimiento de las sombras. *Al rato me desperté* porque hacía viento y se había golpeado la ventana. La luz se sacudía con desesperación, quería salirse de la vela. *En el sueño que yo acababa de tener* también había viento [...]. (98; el destacado es mío)

Si cabe alguna duda de la filiación onírica que fluye sobre todo el relato, pocas líneas después encontramos la clave: “Yo cerré mis ojos y me encontré con los de Lucrecia”, confirma el mensajero-narrador. Luces y sombras, los ojos –hay *historias de ojos*– puestos en los comienzos de la ciencia oftalmológica cuando se curaba el estrabismo con cáscaras de nuez agujereadas; el ojo de vidrio de una sirvienta del siglo futuro del soñador, todo mezclado con datos de la vida de Lucrecia y sus familiares, los propios ojos de Lucrecia, “los vi asaltados por lágrimas *saladas*” (99), dice una sinestesia –lo *salado* no se ve– que pudiera aludir al *sabor* percibido en una mayor intimidad y, “antes de pasar al sueño”, se intercala la voz de “una maestra” hablando de los ojos.

¿Qué hace una “maestra” allí, en el sueño de Lucrecia? ¿Se tratará de la que enseñó la historia del misterioso personaje y cuyo relato ha permanecido grabado a fuego en la imaginación del alumno? ¿Y cuál puede ser el sentido del vínculo entre ese gato, con dos moñas verdes en las orejas “que le caían marchitas”, con esa planta en una maceta a la que el viento mueve las hojas, como no sea la asociación onírica (100)? Asociación que a su vez participa de un desplazamiento que a veces se comporta como una impregnación asociativa, puesto que las moñas verdes del gato se *marchitan* como las hojas de una planta. No hay respuestas racionales, sólo un texto que avanza sin mirar atrás, renuente a las explicaciones. Jaime Alazraki, que se opone drásticamente a su lectura como fantástico y aún como *neofantástico*, afirma que el mecanismo narrativo de Felisberto responde al “*modus operandi* de los sueños”, y encuentra en este relato el ejemplo más extremo y deliberado de esa tendencia a “frustrar y desdibujar sus argumentos con el fragmentarismo y la voluntad de incoherencia”.<sup>90</sup> Claro que cuando hablamos de “*modus operandi* de los sueños” no

<sup>90</sup> Según Alazraki, este “sabor a retablos oníricos” se sustenta en la resistencia a la causalidad y a la coherencia, en la superposición de historias inconclusas, en la negativa a explicar o interpretar, en los cortes de la secuencia junto a detalles inconexos y de una precisión obsesiva, en la frecuente

proponemos su interpretación simbólica sino que estamos diciendo: *procedimiento narrativo* cuya exacerbación metonímica recuerda la forma en que se manifiestan los sueños; este es el alcance que damos al “onirismo” en la obra de Felisberto.

Durante la entrevista con Lucrecia, el narrador confiesa su intención de escribir sobre ella en un clima amable y de jolgorio que disipa la tenebrosa leyenda. A su belleza, Lucrecia suma un inteligente sentido del humor, además de ser una mujer piadosa y penitente (se habla de un cilicio hundiéndose en “la carne”), practica el mecenazgo con el mensajero-escritor (le restituye la bolsa con monedas de oro que le robaron en los caminos), a quien le ha dicho que “tiene ojos de poeta” aunque enseguida se le apagara la sonrisa (101). La repetición inmediata de la escena en el recuerdo del narrador alude en forma indirecta al sentimiento inquietante que la cortesana le ha inspirado:

Esa noche, en una de las veces que me desperté, volví a oír las palabras: “tiene ojos de poeta”. Y cuando recordé el instante en que Lucrecia se quedó pálida e inició un gesto con su mano, pensé que había hecho un movimiento inesperado y el cilicio se le habría hundido demasiado en la carne. (102)

Esta escena vuelve a repetirse con sutiles variantes que señalan el avance del deseo: la palabra *placer* se asocia como un triunfo ante el halago de la mujer, pero además su cercanía con el *cilicio* le incorpora un matiz masoquista, una atracción por esas *carnes* que ahora se adjetivan como *blancas* pero hendidas por el hierro penitente, marcadas por el húmedo contraste de la sangre. El sueño de Lucrecia también es el *sueño* de poseer a esa mujer doblemente fatal, por su leyenda y por lo inalcanzable de su belleza sepultada en el tiempo:

Después de los primeros vasos yo empecé a pensar en Lucrecia. Sentía *placer* en recordar lo que ella había dicho de mis ojos; y volví a pensar que cuando se quedó pálida debió haber sentido hundirse el cilicio en sus carnes blancas. (106)

La inmediatez de esta frase refuerza la ambigüedad por la animación de la noche y el uso del pronombre femenino con que también se refiere a la mujer: “La noche permitía que yo estuviera *dentro de ella*”, ¿dentro de *la noche* o, gracias al sueño nocturno, *dentro* de Lucrecia? Al fin y al cabo, además de la condensación –identificada con la metáfora–, el

*desplazamiento* metonímico es otro de los procesos fundamentales en la elaboración de los sueños.<sup>91</sup>

La ficción instala el contrasentido temporal por el que el personaje puede decir “mi pasada vida futura” (103), ese pasado que es el siglo XX, y que visto desde el Renacimiento es el futuro, aunque allí de nada le sirve su experiencia porque no era sabio ni médico en aquel futuro del pasado, y nada puede hacer para evitar que le practiquen una sangría a una niña enferma y débil, si él “no sabía hacer ni una aspirina” (104). El personaje del siglo XX lamenta no haber traído mucho de su *futuro anterior* a esta época pasada, justamente porque los sueños no pueden programarse; uno viaja por ellos con lo puesto. Si se tratara de un texto fantástico o de ciencia ficción, tal vez habría llevado una máquina fotográfica, como en el último viaje al futuro hace el protagonista de Wells en *La máquina del tiempo*.

Fui a decirles a las monjas que me iría ese día y que se lo comunicaran a Lucrecia. Ella me mandó buscar como a las dos horas y me preguntó por qué me iba. Yo le contesté:

—No quiero abusar de su hospitalidad.

Ella me miró con una sonrisa que quería decir: “A ti no te importa el abuso de la hospitalidad ni de los vinos”. Pero sus palabras fueron estas:

—¡Mentiroso! Usted se va porque lo ha trastornado la muerte de la niña.

Me quedé muy sorprendido. Entonces ella me dio un sobre y agregó:

—Es para España y le servirá de salvoconducto. (107)

La sorpresa del narrador-mensajero se explica porque Lucrecia conoce su interioridad, ya que la angustia por la muerte de la niña ha sido un sentimiento que no ha comentado con nadie, por lo que nuevamente la falta de límites, el pasaje entre el adentro y el afuera, la confusión entre lo pensado y lo actuado develan una lógica de condensaciones y desplazamientos que sólo puede corresponder a la del sueño, al *relato de un sueño*.

“Yo tenía que olvidar todo y me parecía que era como matar a toda una familia de inocentes” (y en el párrafo final hasta se habla de “traición”, como en *El caballo perdido*), se dice el personaje antes de partir, como si recurriera al olvido para evitar la interpretación del sueño, la reducción de la “incontenible multiplicidad” de sus sentidos. En el Renacimiento, además de Lucrecia, ha encontrado monjas amables y un vino que le cambió la visión de las cosas, un paisaje lunar que le revive recuerdos de un telescopio del siglo XX, un gato y una plantita a los que trata como a personajes, el trato con un soldado y su doble, una bolsa azul bordada con monedas de oro y la insupportable muerte de una niña. Como si ya fuera hora de

<sup>91</sup> Véase Sigmund Freud, “La elaboración onírica”, en *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, t. 2, pp. 331-335.

despertar definitivamente de una pesadilla abandona el convento, en medio de una atmósfera en que la sugestión y la anfibología son interrumpidas por el chirrido del portón de hierro (108), como si un ruido (proveniente del mundo de la vigilia), más que el portón, marcara el límite o el *cierre* del relato.

#### “La casa inundada”: el fluir del lenguaje

El agua se me escapa... se me escurre entre los dedos.  
[...] Se me escapa y, sin embargo, me marca, sin que yo intervenga gran cosa.  
Ideológicamente es lo mismo: se me escapa, escapa a toda definición, pero deja en mi espíritu y en este papel huellas, manchas informes.

Francis Ponge: “Del agua”

Otra vez los recuerdos serán los que introduzcan el tema en “La casa inundada”: un escritor indigente ha sido invitado a pasar una temporada con una generosa mujer, dueña opulenta –y corpulenta– de una casa a la que ha hecho inundar. El mecenazgo implica, sin embargo, una contraprestación: “si sabe remar”. Con lo cual las jerarquías y los roles, una vez más, resultan determinados por la propiedad: él rema y escucha, ella habla y maneja el timón. Como en “Menos Julia”, el anfitrión establece las leyes, asigna los roles y programa actividades, y el invitado deberá acatar, cumplir, callar. Y también, como en ese y otros relatos, el *extraño* (escritor, pianista, intruso: narrador) se las ingeniará para apropiarse de historias e imágenes *ajenas*, con un lenguaje tan familiar como poético, aunque también aquí las tramas revelan su opacidad: lo que se dice siempre es otra cosa y las figuras del lenguaje pueden enmarañarse para encubrir pensamientos y secretos.

Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita. Si ella miraba la isla un rato largo, era posible que me dijera algo; pero no lo que me había prometido; sólo hablaba de las plantas y parecía que quisiera esconder entre ellas otros pensamientos. Yo me cansaba de tener esperanzas y levantaba los remos como si fueran manos aburridas de contar siempre las mismas gotas.<sup>92</sup>

El acto de narrar es la deriva, la espera de la revelación de Margarita, el personaje que le proporcionará la materia del *cuento* al narrador-remero. Desplazamientos metonímicos operan como vasos comunicantes en el fluir discursivo: “las plantas” referidas en la conversación proporcionan su follaje (verbal) para esconder allí abstracciones (“pensamientos”) en un

<sup>92</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, ob. cit., p. 235. A partir de aquí las citas se hacen en el cuerpo del texto.

desborde asociativo que mezcla diferentes funciones del lenguaje. Ella *cuenta* algo sobre plantas para encubrir ese otro *cuento* que el narrador acecha mientras traslada su decepción a los remos que, por medio de una comparación, resultan transfigurados en manos aburridas de *contar* siempre las mismas gotas, o sea, utilizando el mismo significante verbal pero no ya con su significado de *referir* sino con el de *computar*: la clave es el equívoco que genera el drenaje de la connotación. Porque a diferencia de la función denotativa, que dirige sus flechas referenciales explícitas, prolijas y definidas hacia el objeto extra-lingüístico, la connotación es un magma anfibológico, un barro de sugerencias y valores semánticos flotantes, tan inestables como excesivos, que desencadenan en todo momento asociaciones de rasgos axiológicos, estilísticos, afectivos, ideológicos, etcétera. El registro que nos ocupa refuerza su densidad justamente porque se debilita al máximo la denotación, la anécdota referencial que en muchos pasajes se ve reducida a acciones mínimas cuando no inconsistentes o absurdas.<sup>93</sup>

Contrastes, duplicaciones e inversiones proliferan desde el comienzo: se inunda la casa en tanto que la fuente del patio se llena de tierra para convertirla en una isla (236); el volumen excesivo del cuerpo de Margarita avasalla las pequeñas manos del narrador (241); la relación escritor-lector (o narrador y narratario) no permanecen fijas sino que son intercambiables: ella ha “leído sus cuentos a medida que se publicaban” (239), en tanto él permanece a la espera de la narración de su lectora; se mencionan dos Margaritas, una rodeada de silencio y la que finalmente abrirá las compuertas de su historia (237). Dentro de la casa el agua corre por las habitaciones formando un piso móvil (con la prescripción de no arrojar en él desperdicios ni papeles).

Por otra parte, el narrador reconoce que “*envolvía* a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien” como si se tratara de un vestido, y enseguida agrega que “su cuerpo inmenso, rodeado de una *simplicidad desnuda*, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso” (236): además de la oposición entre lo simple y lo tenebroso, al juego contrastivo entre envolver o cubrir y la *desnuda* simplicidad, se incorpora el enrarecimiento connotativo provocado por la cercanía del modificador de la *desnudez* (aplicado a un sustantivo abstracto) con el *cuerpo* exuberante de la mujer, asociación nada inocente, por cierto. Ese mismo cuerpo

---

<sup>93</sup> Partiendo de las investigaciones de Bally, Greimas, Eco y Todorov, entre otros, Kerbrat-Orecchioni propone cinco tipos de connotaciones de acuerdo con el significado: a) aquellas en que el significado es análogo al de la denotación aunque difiera en el estatuto; b) las connotaciones estilísticas, o sea las que identifican la pertenencia al código: social, histórico, de género, etc.; c) las connotaciones enunciativas, es decir, aquellas que informan sobre el enunciador; d) las de valores asociados, ya sea por semejanzas morfológicas o semánticas; y e) las significaciones implícitas como valores connotados. Véase Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

que a la noche parece expandirse cuando “el silencio lo cubría como a un elefante dormido”, cuya comparación es retomada en el párrafo siguiente:

Yo la había empezado a querer, porque después del cambio brusco que me había hecho pasar de la miseria a esta opulencia, vivía en una tranquilidad generosa y ella se prestaba —como prestaría el lomo una *elefanta blanca* a un viajero— para imaginar disparates entretenidos. Además aunque ella no me preguntaba nada sobre mi vida, en el instante de encontrarnos, levantaba las cejas como si se fueran a volar, y sus ojos, detrás de los vidrios, parecían decir: “¿Qué pasa hijo mío?” (236-237)

Estas asociaciones impregnan todo el relato generando un flujo connotativo que, análogamente al agua de la denotación, comunica todos los ámbitos discursivos, ya sea los elementos referenciales como aquellos contenidos abstractos, como pueden ser los vinculados a las sensaciones del narrador. Veamos otro ejemplo en el que el atributo de la casa “inundada” parece transferir su condición líquida al sueño: “Esa primera noche, en la casa *inundada*, estaba intrigado con lo que la señora Margarita tendría que decirme, me vino una tensión extraña y no podía *hundirme* en el sueño” (240). O, un poco más adelante, cuando describe su nerviosismo: “Apenas puse los pies en la escalera me empezó a mirar sin disimulo y yo descendía con la dificultad de un *liquido* espeso por un embudo estrecho” (241). Como si ese estado de la materia, además de inundar la finca, alcanzara el registro del narrador.

Afuera, en un parque cubierto de agua, él lleva a pasear a la obesa señora en un bote, con la sospecha de que su esposo yace bajo las plantas enmarañadas. Entre la propietaria —de la casa, del agua y de la historia— y el escritor visitante se producen relaciones de inversión, de especularidad, de atracción y de rechazo. Por momentos, Margarita parece remitir a la gran madre universal, a la hembra exuberante de las tallas paleolíticas, a la suprema sacerdotisa de “una religión del agua” (252), a la autoridad matriarcal a la que se somete el narrador subalterno. Pero el texto es esquivo a la fijación simbólica y hasta el arquetipo naufraga en el fluir del relato: la anfitriona también es una mujer alienada por haber perdido a su marido o, como brutalmente dice Alcides, “fue trastornada toda su vida” (247). El flujo tampoco reconoce el límite entre la salud mental y la locura (255). Todo funciona como si se quisiera disolver cualquier juicio *a priori*, cualquier idea previa de las cosas; de ahí la mezcla constante, el deslizamiento entre la seducción y la obesidad inabarcable, entre lo lírico y lo grotesco, entre la virtud y la traición.

Yo aflojé los remos de golpe, caí como en un vacío dichoso y me sentí por primera vez deslizándome con ella en el silencio del agua. Después tuve cierta conciencia de haber empezado a remar de nuevo. Pero debe haber pasado largo tiempo. Tal vez me haya



despertado el cansancio. Al rato ella me hizo señas con una mano, como cuando se dice adiós, pero era para que me detuviera en el sapo más próximo. En toda la vereda que rodeaba al lago habían esparcido sapos de bronce para atar el bote. Con gran trabajo y palabras que no entendí ella sacó el cuerpo del sillón y lo puso de pie en la vereda. (242)

Como si la voluntad y el pensamiento también fueran de consistencia líquida y se escaparan por las rendijas sin que se pudiera ejercer control alguno sobre ellos, el narrador no *imagina*, ni *piensa* ni *habla* (ningún verbo que denote un sujeto al ejecutar una acción); al personaje *le sucede* la imaginación, los pensamientos le vienen como visitas inesperadas que entran sin tocar timbre o las palabras le brotan imprevisibles por los labios como chiquilines impertinentes y traviosos, al punto que hasta “las cosas” parecieran tener más decisión y ánimo que el remero-narrador:

–Yo le prometí hablar... pero hoy no puedo... tengo un mundo de cosas en que pensar...

Cuando dijo “mundo”, yo, sin mirarla, me imaginé las curvas de su cuerpo. Ella siguió:

–Además usted no tiene la culpa, pero me molesta que sea tan diferente.

Sus ojos se achicaron y en su cara se abrió una sonrisa inesperada; el labio superior se recogió a los lados como algunas cortinas de los teatros y se adelantaron, bien alineados, grandes dientes brillantes.

–Yo, sin embargo, me alegro que usted sea como es.

Esto *lo debo haber dicho* con una sonrisa provocativa, porque pensé en mí mismo como en un sinvergüenza de otra época con una pluma en el gorro. [...] Hubo un silencio como de malentendido y uno de sus pies tropezó con un sapo al tratar de subir al bote. Yo hubiera querido volver unos instantes hacia atrás y que todo hubiera sido distinto. Las palabras que yo había dicho mostraban un fondo de insinuación grosera que me llenaba de amargura. La distancia que había de la isla a las vidrieras se volvía un espacio ofendido y *las cosas se miraban entre ellas* como para rechazarme. (243; destacados míos)

No sólo la casa está inundada en este texto, es decir, la inundación no se encuentra sólo en el nivel de la anécdota, sino que *toda* su estructura acusa un permanente desborde asociativo, así como fluye la conciencia del narrador sin fronteras nítidas entre la vigilia y el sueño. La imagen del agua funciona como un gran comunicador y un poderoso solvente de divisiones y compartimentos estancos. Como resume Panesi, descartando interpretaciones hermenéuticas, “ni líquido amniótico, ni fluir de los recuerdos, el agua lo es todo porque está en contacto metonímico con todo y todos”.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> En un análisis exhaustivo, Jorge Panesi –para quien éste sería el relato más elaborado de Felisberto– estudia las relaciones de poder y apropiación que articulan el relato, así como la inscripción del procedimiento narrativo, es decir, su dimensión de metatexto; las formas en que se reflejan los discursos del narrador y el de Margarita, junto a un fundamentado proceso de génesis del relato, y

El agua, entonces, se constituye en la ley del relato, o mejor aún, en el fluido que arrasa con toda ley o convención, de la misma forma que diluye las categorías adentro-afuera. Nada permanece estático ni cerrado ni imperturbable, todo se comunica por el fluido, todo es colmado por el fluido que, al igual que el lenguaje, todo lo alcanza, lo transporta, lo penetra y lo cubre: formas, personajes, pensamientos, imaginación, sueños. El lenguaje rodea las cosas, se desliza por la superficie de los objetos y los cuerpos tanto como por las imágenes abstractas, relaciona por contigüidad asociativa los distintos niveles (fónico, visual, espacial, paradigmático, sintagmático), es decir, *cubre* los diferentes estadios y profundidades, como un líquido. Este desplazamiento también se produce entre el nivel denotativo y el connotativo, y se hace notorio en las relaciones que se entablan entre las descripciones físicas y las palabras así como entre elementos concretos y abstractos, tal como lo hemos dicho.<sup>95</sup> Veamos dos referencias a Margarita:

La parte aprisionada en los zapatos era pequeña; pero después se desbordaba la gran garganta blanca y la pierna rolliza y blanda con ternura de bebé que ignora sus formas; y la idea de inmensidad que había encima de aquellos pies era como el sueño fantástico de un niño. (242)

La cabeza se me entretenía en pensar cosas por su cuenta: “El nombre de ella es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas...” (246)

Como sucedía en un pasaje del relato de Clemente Colling, en este último fragmento citado el narrador evita la enunciación en primera persona para trasladar la responsabilidad de lo que sigue a “la cabeza”, como una entidad independiente del sujeto. Marga: las dos consonantes que también están en “carga” y en “gordura” y las vocales abiertas que dan la idea de vastedad inabarcable, de masa pesada y torpe. Rita: morfema asociado a la delicadeza de sus facciones y a la pequeñez contrastiva de su cabeza. Para Echavarren, esta dicotomía de la cadena significativa entre Marga y Rita señala la distinción entre el nivel simbólico y el imaginario; contrapunto que en la ficción descubre la propia ambivalencia del personaje-narrador que, en tanto personaje desea el cuerpo de Margarita (pensamiento “culpable” de

---

concluye que la complejidad del texto “desmiente esa aureola de naturalidad con que fueron juzgados sus relatos”. Véase “Felisberto Hernández, un artista del hambre”, en *Escritura*, ob. cit., pp. 131-159.

<sup>95</sup> Anotemos, de paso, que este afán de vincular, a la manera de los vasos comunicantes, no se atiende a los límites del relato puesto que habría una referencia intertextual a “Lucrecia”. Dice el narrador-remero: “Esto lo debo haber dicho con una sonrisa provocativa, porque pensé en mí mismo como en un sinvergüenza de otra época con una pluma en el gorro” (243); y recordemos que en “Lucrecia” se menciona el gorro emplumado como parte de la vestimenta del narrador-mensajero del Renacimiento.

*sustituir* al marido), y en tanto narrador está interesado en el relato que la *otra* señora promete y difiere (y que lo obliga a “pensar en ella de una manera tan pura”).<sup>96</sup>

Todo ello en medio de una zozobra y una deriva signadas por la incertidumbre, similar a la de los paseos en bote: “sentí celos de pensar que allí había algo diferente a lo de antes; la señora Margarita y yo no encontraríamos las palabras y los pensamientos como los habíamos dejado, debajo de las ramas” (256). Nada permanece en su lugar, ni los significados de los nombres, por lo que la palabra “garganta” puede hacer referencia a un tobillo; o el sueño de un niño aludir a la inmensidad concreta de un cuerpo blanco y obeso; o la sensación fónica de las vocales abiertas connotar la idea de amplitud y por esa vía terminar significando, es decir, entablando una relación de correspondencia entre el significante y la imagen del referente.

En esta descomposición silábica hay una disección de la palabra, un tacto de la pulpa verbal que obliga a reparar en ella, no como instrumento, sino *en ella*. Como si lejos de *matar a la cosa* la palabra se desprendiera del ropaje de las convenciones para convocarla por vías analógicas, para convertirse en su propia piel y así palpar, sentir su misterio. Por eso resultan poco pertinentes los análisis que van *contra la corriente* del texto y le incorporan o atribuyen todos los estereotipos y fijaciones arquetípicas al lexema del agua, como “fertilidad, maternidad, principio creador, sabiduría”, etcétera. Son lecturas que no se dejan colmar, *inundar* por el texto, que van hacia él queriendo secarlo para ver qué hay debajo, cuando el texto *es* el agua.<sup>97</sup>

Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices [...]. También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos *libros*, como aves inofensivas. Pero lo que más quería, era comprender el agua. Es posible, me decía, que ella *no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso*; pero yo me moriré con la idea de que el agua *lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lado* y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí. (262; destacados míos)

Lo que mana confundido con el *silencio*, lo que no se explica ni define ni delimita sino que apenas *corre* despertando ambiguas *sugerencias* a su paso, llenándonos de *presentimientos imprecisos* o pensamientos confusos, es un proyecto de escritura cuyo pacto *no es* el de la transcripción fidedigna: “Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo

<sup>96</sup> Véase Roberto Echavarren, “La casa inundada”, en *El espacio de la verdad*, ob. cit., pp. 149-200.

<sup>97</sup> Como es en parte el caso de Gabriela Mora, quien a pesar de señalar el nivel metanarrativo o advertir que las categorías tradicionales deben reconsiderarse a la luz de textos “subversivos” como este, por otro lado deposita en el relato toda la antigua carga simbólica que puede hacer que un simple caballo tomando agua se convierta en un falo. Véase “*La casa inundada: hacia una interpretación*”, en *Escritura*, ob. cit., pp. 161-187.

pensaba. Además me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías” (247). El narrador se manifiesta como una instancia mediadora –un traductor imperfecto, un *traidor*– entre la emisión (la historia de Margarita) y ese destinatario que se manifiesta al final que no es otro que el marido ausente, incorpóreo e ideal, como una suerte de figuración del hipotético lector. Esa intermediación del remero-escritor aporta su propio espesor, su opacidad reflexiva y de valoración, su conflictivo deseo de la anfitriona que también es deseo de ocupar un rol protagónico en la historia.

Así como la consistencia de este texto se identifica todo el tiempo con la de un fluido por los verbos y las imágenes acuosas, en tanto que los desplazamientos metonímicos y la figuración del agua rebasan la fijación de la metáfora por medio de la saturación de un sistema asociativo que exaspera la connotación, en el relato final de la anfitriona percibimos que se condensan los lineamientos de la poética de la propia escritura, casi a la manera de un manifiesto. Se dice que ella encontró “un aviso en el agua”, una revelación, un mensaje que “no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua” (248). Sus “lágrimas verdaderas y esperadas desde hacía mucho tiempo” fluyen como si provinieran de una fuente de significado incierto, ambiguo “como una *niña* que no puede explicarse” (249). En esa agua se hunden los pensamientos confusos y en ella se deben “cultivar los recuerdos” –como la planta de “Explicación falsa de mis cuentos”–, aunque “si el agua que corre es poca, cualquier pozo puede prepararle una trampa y encerrarla: entonces ella se entristece, se llena de un silencio sucio, y ese pozo es como la cabeza de un loco” (250-251). El agua que tememos y gozamos, que está afuera y está adentro.

Dimos una vuelta por toda la vereda estrecha que rodeaba al lago y ella empezó a decirme que al salir de aquella ciudad de Italia pensó que el agua era igual en todas partes del mundo. Pero no fue así, y muchas veces tuvo que cerrar los ojos y ponerse los dedos en los oídos para encontrarse con su propia agua. [...] Después me dijo que algunas personas, en el barco, hablaban de naufragios, y cuando miraban la inmensidad del agua parecía que escondían miedo; pero no tenían escrúpulo en sacar un poquito de aquella agua inmensa, de echarla en una bañera, y de entregarse a ella con el cuerpo desnudo. (256)

¿Qué es el agua? ¿El lenguaje? ¿Un dolor irrestañable, la actividad onírica, la existencia que fluye, acaso una patología, un ansia incontenible por el amor perdido? Todas y cada una de esas cosas, y ninguna, y simplemente el agua primordial, blanda, penetrable, capaz de aplacarnos la sed y refrescarnos, y con la cual Margarita se siente sensualmente comunicada, identificada: “Yo debo preferir, seguía pensando, el agua que esté detenida en la noche para que el silencio se eche lentamente sobre ella y todo se llene de sueño y de plantas

enmarañadas” (251). Es oportuno recordar que para el taoísmo el agua es sinónimo de la persistencia, del triunfo de lo débil y blando sobre lo duro y fuerte, de lo flexible sobre lo rígido, de la risueña paradoja sobre el intransigente silogismo.

La señora Margarita volvió a mirar el mar que recibía y se tragaba la lluvia con la naturalidad con que un animal se traga a otro. Ella tuvo un sentimiento confuso de lo que pasaba y de pronto su cuerpo se empezó a agitar por una risa que tardó en llegarle a la cara, como un temblor de *tierra* provocado por una causa desconocida. Parecía que buscara razones que justificaran su risa y por fin se dijo: “Esta agua *parece una niña equivocada*; en vez de llover *sobre la tierra* llueve sobre otra agua”. Después sintió ternura en lo dulce que sería para el mar recibir la lluvia; pero al irse para su camarote, moviendo su cuerpo inmenso, recordó la visión del agua tragándose la otra y tuvo la idea de que *la niña* iba hacia su muerte. (257-258; destacados míos)

Señalemos estas *oleadas* asociativas: primero será el cuerpo de Margarita con la *tierra* (sacudida por el temblor de la risa), poco después viene el reclamo por la falta de lluvia (con su paradigma de penetración y fecundidad) sobre esa misma *tierra* (o cuerpo), al percibir la lluvia cayendo sobre el mar, *como* si fuera una “niña equivocada”. Antes fue el agua de la fuente la que se comparó con *una niña que no puede explicarse*, ahora la comparación *cae* sobre la precipitación del agua. Por otra parte, aunque la comparación de la lluvia con *una niña* sea por demás inmotivada, una vez que pensamos en esa delicada cortina de agua, cayendo con inocente transparencia sobre el volumen oscuro, agitado y portentoso del océano, entonces, la imagen frágil de la niña ya no parece tan arbitraria. Por otra parte, nos reencontramos con un recurso ya relevado en textos anteriores: luego de ubicarse en el predicado, el segundo término (“la niña”) se suelta de la sujeción sintáctica (al igual que una “niña” se desprende de la mano del padre), se independiza de la comparación para asumir un rol protagónico (ya no es el agua sino *la niña*), aunque en este caso se trate de un rol efímero y desamparado.

En el desenlace, nuevamente se producen situaciones en que ronda el equívoco con una naturalidad apabullante. A su regreso, luego de una breve estadía en Buenos Aires, el narrador y la señora “atracan” en la cama oficiando una extraña ceremonia con velas encendidas en budineras flotantes, entre almohadas y “el perfume que había en las cobijas”, como si se tratara de un encuentro íntimo, cifrado. Permítasenos hacer un recorte de algunas frases: “La señora se hincó en la cama”; “nosotros empezamos a encender las velas echados de bruces a los pies de la cama”; “cuando estábamos por terminar [...] entonces me dejó a mí solo”; “había también una portátil y era lo único que alumbraba la habitación”; “antes de tocar el gong se detuvo”; “empezó a arreglar las almohadas y me hizo señas para que yo tocara el

gong”; “a mi me costó hacerlo: tuve que andar en cuatro pies por la orilla de la cama para no rozar sus piernas”; “después de hacer sonar el gong una vez, ella me dijo que bastaba”; “al retirarme –andando hacia atrás porque no había espacio para dar vuelta–, vi la cabeza de la señora recostada a los pies del chivo, y la mirada fija, esperando”; “entonces la señora Margarita, con gran esfuerzo salió de la posición en que estaba y vino de nuevo a arrojarse a los pies de la cama” (259-260). Los rituales del agua también se comportan como una figuración que *cubre* –y encubre– otras realidades; también el agua reconoce superficies, niveles y depresiones, como el inconsciente.

Una vez más, como olas: ¿Qué es el agua, sino la propia estética de una escritura que todo lo penetra, que se filtra por las hendiduras para erosionar contornos y ablandar marcos y estanterías divisorias? Una estética en la que se comunica la inocencia de los objetos con la carnadura de personajes desbordados por deseos ambiguos y pulsiones inciertas; una estética que no se somete a modelos ni a lugares comunes. ¿Qué es el agua, sino la figura más apropiada para brindar la imagen de un recorrido sin vallas, de una circulación sin escalas que conecta diferentes profundidades, en suma, el fluir metonímico del discurso? ¿Qué es el agua, entonces, sino la más ajustada metáfora de la metonimia?

El cierre llega –bruscamente, tratándose de agua– con la partida del narrador y una posdata de la carta de Margarita donde le dice que, si escribe su historia, al final consigne que ella se la dedica a su marido, “esté vivo o esté muerto”, como disculpándose por haber compartido el lecho nupcial con un extraño, aunque nunca haya dejado de pensar en él. Con la turbia fidelidad de un sirviente que ha obtenido su parte, el narrador cumple también con esta última voluntad de la señora, porque esas son las últimas palabras del relato.

### 3. TERCERA PARTE: LA ACCIÓN DE LA FORMA. CONCLUSIONES

#### 3.1 Recapitulación y síntesis de las operaciones estudiadas

La contradicción que alimenta la interrogación no desemboca en la nada, sino en un indecible que tendremos que poner en palabras. El pensamiento crece en la incomodidad de su sombra.

Edmond Jabès: *El libro de los márgenes II*

[...] temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión.

Felisberto Hernández: "He decidido leer un cuento mío..."

En este capítulo intentaremos recoger y ordenar los resultados del análisis, tal cual ha sido expuesto a lo largo de la segunda parte de la tesis, sobre todo en lo que respecta a los diferentes mecanismos y a los usos lingüísticos concretos que generan la extraña especificidad de esta escritura. Estas conclusiones estarían incompletas si se limitaran a un mero inventario, más o menos ordenado, de los recursos ya descritos, por lo que se intentará evaluar el alcance estético y conceptual de estas formas de inversión y de ruptura, como la que se hace, por caso, del orden binario con la abolición de las fronteras entre los objetos y los sujetos o entre el lenguaje figurado y el literal.

Oponiéndose al sistema kantiano, Nietzsche sostiene que la Naturaleza no está regida por leyes, que "la condición general del universo es el caos", la falta de orden, de estructura, de forma, de bondad y demás esteticismos humanos, y que el conocimiento es una invención del hombre que debe luchar contra ese mundo sin armonía, sin formas, sin encadenamientos, sin belleza, sin ley.<sup>1</sup> En la misma sintonía, Michel Foucault cuenta que *Las palabras y las cosas* surgió de un inquietante texto de Borges "El idioma analítico de John Wilkins", en el que la extravagancia de una enumeración caótica le disparó la sospecha de que existe "un desorden peor que el de lo incongruente": el que asoma en los innumerables órdenes posibles de *lo heteróclito*. Opuestas a las utopías, las *heterotopías*—esos contra-lugares, esos espacios de excepción— inquietan, dice el teórico francés, porque minan secretamente al lenguaje, porque rompen los nombres comunes y los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis", y no sólo la que construye las frases sino también aquella menos evidente que relaciona a las palabras y a las cosas.<sup>2</sup> Por aquellos mismos años Frank Kermode revela y despliega la tupida trama ficcional que subyace en todas las manifestaciones del conocimiento

<sup>1</sup> Véase Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, Alba, 1997, "Libro tercero", parágrafo 109.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

—aún en las llamadas “ciencias duras”—, concebida como barrera de contención y dominio de una realidad signada por el caos.<sup>3</sup>

En consonancia con estos planteos y reflexiones, la escritura disruptiva de Felisberto nos hace trastabillar y sentirnos incómodos ante situaciones en las que lo extraño se instala para socavar las certezas y revelarnos la inestabilidad que subyace en un mundo donde las leyes han sido abolidas. Como hemos visto, su narrativa participa de estas problemáticas tan modernas como universales, con un sujeto fragmentario y en crisis —desde que Zaratustra decretara la muerte de dios— y que, frente a la interrupción de un tiempo lineal y acumulativo, sólo puede sostener una temporalidad precaria y un espacio aforístico e incoherente. De esta forma da cuenta de la caducidad de la lógica racional, de la instalación del inconsciente y los conflictos que transforman al individuo en un campo de batalla de tendencias opuestas, que desnudan las razones del cuerpo y de la memoria, y que harán nacer, de la orfandad y el desarraigo, una nueva riqueza conceptual, ideológica y estética. Este lenguaje de la carencia y la precariedad es el que le permite a Felisberto decir *lo que no sabe*, decir lo que para el saber clásico era *indecible*.<sup>4</sup>

Preocupado por la reducción de la riqueza y la dignidad de la lengua, George Steiner señala que las reglas gramaticales que heredamos y en las que estamos inmersos, la sujeción vincular de la sintaxis, la disposición de esas “cajas” en que se verterán los vocablos, la configuración del lenguaje, en suma, no es algo neutro, “natural” ni inocente, sino que esas estructuras amoldan el pensamiento, condicionan los sentidos. De hecho, “el abandono de la palabra” de algunas disciplinas orientales se hace con la intención de separarse de esa matriz verbal y sus determinaciones, como lo es la concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implícita en la sintaxis. “La sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales y monistas. Estos esquemas deforman o sofocan el juego de las energías inconscientes, la multitudinaria vida interior”, dice el teórico alemán. Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé intentaron reintegrar el encantamiento mágico a la palabra liberándola de las secuencias causales, usándolas como invocaciones esotéricas, misteriosas, de presencias inefables. Todo el arte moderno busca escapar de esa equivalencia verbal que propone el realismo en su sentido más amplio —como la representación mimética de lo que percibimos

<sup>3</sup> Se trata de un conjunto de conferencias de un amplio espectro conceptual (literario-filosófico-científico) en las que se analizan desde textos bíblicos hasta Sartre, el “Principio de Incertidumbre” de Heisenberg, y desde San Agustín hasta Karl Popper o Hannah Arendt. Véase Frank Kermode, *El sentido de un final* (1966-1967), Barcelona, Gedisa, 1983.

<sup>4</sup> Véase Franco Rella, “El tiempo de la precariedad”, en *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 73-146.



como realidad—, para evidenciar al silencio que rodea al discurso y trascender las explicaciones racionales.<sup>5</sup>

Creo que bajo esta perspectiva se encuadra ese huir de “cierto saber” que Felisberto practica y explicita en toda su obra. Recordemos algunos pasajes. En el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, se lee: “Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble [...]”. Años más tarde, en los comienzos de *Por los tiempos de Clemente Colling*: “no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. En el inédito “Buenos días {Viaje a Farmi}”, nuevamente: “creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe”.<sup>6</sup> Y en otra página inédita, posterior a 1954, en la que, a partir de la contemplación de una cortina, vuelve a reflexionar sobre su malestar por las certezas: “Hace una hora que estoy luchando con una cortina. Está puesta sobre una ventana, es de color crema pálido, transparente como para dejar pasar la luz pero no dejar pasar hasta mis ojos las cosas que hay en el patio”. Entonces imagina que otros le dicen: “esa lucha es consecuencia del hígado, te da malhumor”. Y el yo narrativo responde en el diálogo imaginario: “odio todo lo que se sabe, estoy aburrido de tratar gente ocupada en saber y decir lo que sabe”, y más adelante insiste: “no sé si me quiero defender contra el *no saber* respondiéndole con otro”. La conclusión es categórica:

Me vuelve a molestar lo que se sabe. Quiero entreverarme con las cosas sin querer saberlas. Quiero sentirlas con las manos, con los ojos en esa lucha que tengo con la cortina. Quiero estar de este lado de la cortina y con los ojos sobre sus pliegues esperar con curiosidad los sentimientos que tendré sobre ella.

Reina Reyes sugiere que esa “cortina” puede ser “una de sus extrañas metáforas porque siempre existió una cortina entre Felisberto y la realidad”.<sup>7</sup> Yo pienso que ese acercarse a las cosas *sin querer saberlas*, antes que aludir a un obstáculo que se interpondría entre la realidad y el observador, funciona precisamente al revés, como el rasgado de un velo. Un velo tramado de grandilocuencia, certezas y definiciones racionales que el escritor rechaza de plano en busca de la mirada nueva, de la comunión con el objeto, en suma, en busca de la *percepción estética* que es la única capaz de revelarnos el ser íntegro y desnudo de las cosas.

Además, resulta coherente con un planteo que viene repitiéndose desde muy temprano en este autor. Para agregar otro ejemplo a los ya dados, recordemos la expectativa del niño

<sup>5</sup> Véase George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 28-55.

<sup>6</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 212.

<sup>7</sup> Reina Reyes, “Mi imagen de Felisberto Hernández”, en Pallares, Ricardo / Reyes, Reyna, *¿Otro Felisberto?*, ob. cit., pp. 27-28.

cuando va a conocer al maestro Colling y, fascinado por el misterio “de su ciencia”, se confiesa a sí mismo: “Ni sabía –y hallaba placer en no saber– qué misterio habría en cada ser humano puesto en el mundo [...]”.<sup>8</sup> Hay una notoria resistencia a la explicación reductora, justamente, porque de lo que Felisberto descrea –y nos da abundantes muestras– es de ese conocimiento enlatado, cuyas fórmulas tautológicas obturan otros puntos de vista (a la vez que obstaculizan la posibilidad del cambio). ¿Qué significa, entonces, este “no sé” introductor –y constante irruptor– de sus textos? Es evidente que se vincula con la precariedad y la carencia, pero también obedece a un pacto secreto con una forma de conocimiento caracterizado por la duda y la zozobra, que pretende expandir su dominio más allá de las estructuras consabidas, más allá de las restricciones del modelo positivista de pensamiento.<sup>9</sup>

Sobre esta conciencia del “no saber”, Blanchot dice que el “no sé” es sosegado y silencioso, que toma su atractivo del habla más simple; que “la negación se recoge en ella para callar, acallando el saber”, como si saber y negación se suavizaran mutuamente para llegar hasta un límite en el que su común desaparición sería sólo aquello que se nos escapa: lo inefable. Lo opone al “Sé”, *marca soberana del saber impersonal e intemporal, que se apoya en un “Yo” autoritario: es la afirmación no ya del saber como tal, sino de un saber que se quiere imponer como saber*. En cambio –dice Blanchot–: *¡Qué dulce es el saber cuando “no sé”! ¡Cómo se aparta la negación del interdicto cuando “no sé” la deja perderse en la susurrante distancia del hiato!* Este “no sé... pero intuyo” coloca entre paréntesis al presente, dando lugar a una dilación, a un tímido modo de futuro que apenas se promete cifrado en esa ausencia del presente.<sup>10</sup>

La binariedad es uno de los pilares del modelo racionalista, que tanto opera mediante los principios de Identidad, de no Contradicción y de Tercero excluido como reglas primeras de la lógica y la matemática, así como sustenta en formas dicotómicas (bien-mal, culpable-inocente, legalidad-delincuencia, decente-corrupción, etcétera) la juridicidad que rige el comportamiento de los hombres: se encuentra arraigada en las herramientas conceptuales con que ordenamos o estructuramos nuestra experiencia (frío-calor, alto-bajo, noche-día, luminoso-oscuro, profundo-superficial, breve-extenso, belleza-fealdad, etcétera). Esta

<sup>8</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, ob. cit., p. 162.

<sup>9</sup> Adorno y Horkheimer demuestran que el modelo intelectual del positivismo es el aparato matemático, en cuya reducción se encuentra implícita la consagración del mundo como medida de sí mismo. Esta concepción del conocimiento, al concentrarse en la inmediatez empírica, en la clasificación y en el cálculo, da razón a lo que es de hecho, y el pensamiento se limita a su repetición, se reduce a la tautología. Por el contrario, dicen los autores, el verdadero conocimiento debe partir de la negación determinante de lo que es inmediato. Véase *Dialéctica del Iluminismo*, ob. cit., pp. 15-59.

<sup>10</sup> Véase Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 142-143.

narrativa, lejos de respetar el sistema binario que separa lo concreto de la abstracción o a la materia del concepto, realiza el pasaje, el puente donde se encuentran, se impregnan mutuamente, se hacen uno. Entonces, los contenidos de conciencia se tornan tangibles y los objetos detentan intenciones, mezcla y contaminación que también alcanzan al metalenguaje en sus diferentes niveles discursivos, así como operan entre personaje y narrador –recordemos “Las dos historias”–, lo imaginado y lo efectivamente vivido, lo cotidiano y lo extraño.

En función de romper esta lógica binaria vimos también cómo funcionaba la paradoja, ese contradictorio metalogismo muy presente en la percepción felisbertiana. Por ejemplo, en la construcción paradójica del acomodador que no encuentra *acomodo*, en una casa que se inunda mientras la fuente se llena de tierra para transformarla en isla, en un “director” que lo único que dirige es el silencio, en objetos que hacen aquello que los personajes no se animan a hacer y en innumerables descripciones en las que se invierte el sentido o se adjetiva por medio de una contradicción. Pero tal vez el ejemplo más representativo de esta figura se encuentre en la conformación del personaje Clemente Colling, el maestro ciego que induce la visión en el alumno, una *nueva forma de ver* y de conectarse con el misterio.

La paradoja desacredita saludablemente a la binariedad; basta recordar cualquier koan zen o detenernos en algún bello pasaje del *Tao te Ching* para experimentarlo.<sup>11</sup> Y la risa. La risa es como un ácido para los límites o los compartimentos estancos. La risa suprime las distancias, los “respetos” y los “miedos” –lo hemos señalado de la mano de Bajtín y de Bergson. Al deshacer protocolos y destronar tradiciones, la risa entabla una relación más directa con el objeto, lo torna familiar, le sacude lo rancio, lo vuelve del revés; la risa, en suma, aniquila todo lo arcaico, nos libera de la tiranía de lo eterno. Este carácter subversivo, esta penetración sin concesiones de la risa (y del humor absurdo y despiadado) resulta omnipresente en el registro de Felisberto.

Puesto que el discurso literal es aquél que significa sin evocar –o al menos en el que la sugerencia está reducida al mínimo–, ya que su sentido se encuentra orientado hacia el referente –de allí su carácter unívoco, directo, indubitable–, podemos decir que responde al hecho pragmático de lo efectivamente expresado: es ese conjunto de palabras ordenadas

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, en el *Tao Te Ching*, leemos, entre otras, las siguientes sentencias paradójicas: “Nada hay en el mundo tan débil y blando como el agua. Pero nada hay más poderoso que el agua para erosionar lo fuerte y lo duro”; “lo débil vence a lo fuerte y lo blando a lo rígido”; “quien más entrega, más posee”. Respecto de los *koan Zen*, estas breves formulaciones ponen de manifiesto las limitaciones de la explicación racional mediante una brusca inmersión en lo que se denomina el *vacío flexible*. Por ejemplo, ante la pregunta del discípulo que inquiere por el sentido de que el profeta haya llegado por el oeste, el maestro le responde con un golpe o le dice que se lo revelará cuando el río fluya hacia la cima de la montaña.

conforme a las reglas gramaticales y la coherencia, es ese sintagma objetivo que percibimos. El sentido figurado, en cambio, proviene del aspecto simbólico del lenguaje, es aquél cuya aprehensión aparece después por medio de una evocación o movimiento indirecto y, en tanto depende de la subjetividad –tanto del emisor como del receptor– adquiere las características de pluralidad, de ambigüedad e indeterminación. Esta división del lenguaje, en el caso de Felisberto, no funciona, al menos no puede sostenerse en términos dicotómicos, puesto que en su narrativa frecuentemente se transita desde lo literal a lo simbólico y los elementos figurados cobran consistencia “real” todo el tiempo. Además, esta fusión del sentido literal con el figurado atenta contra la interpretación simbólica puesto que, aun sus relatos más cercanos a la parábola o la alegoría, como hemos visto, poseen esa ambigüedad irreductible de participar a la vez de ambos aspectos del lenguaje.<sup>12</sup>

Vamos a refrescar algunos casos estudiados, aun corriendo el riesgo de ser reiterativos. A los efectos de una mejor exposición distribuiremos los resultados del análisis del procedimiento en cuatro secciones, aunque los recursos a veces se interrelacionen unos con otros, como lo señalaremos oportunamente: a) los procesos de animación del objeto y cosificación del sujeto; b) el singular uso y transformación de las figuras; c) el carácter onírico del relato; y d) la escritura como registro metadieético.

#### **a) Mecanismo de animación del objeto y cosificación del sujeto**

Los deseos están poblados de objetos que nos delectan.  
Los objetos son esos límites que desplazamos en su febril  
obstinación por alcanzarnos.

Edmond Jabès: *El umbral*

Ventanas que se atreven a manifestar la atracción sexual que una pareja de enamorados reprime, un cigarrillo que prefiere suicidarse antes de ser fumado, o sillas que sujetan y miran de reojo al inhibido galán: toda esta animación del objeto presenta como contrapartida la parálisis, la cosificación del personaje, tal cual si hubiera contemplado directamente el rostro de la Gorgona. Incluso decíamos que era precisamente la inacción del sujeto lo que animaba al objeto, que el objeto *se animaba* en función de lo que los personajes no se atrevían, lo cual, antes que interpretarlo como fantástico, connotaba cierta estructura represiva de la sociedad introyectada en el individuo que, a la manera de la transferencia en el sueño, delegaba su

<sup>12</sup> También Todorov señala esta indeterminación del sentido en la obra de Kafka. Para una ampliación de estos conceptos, véase Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, ob. cit., pp. 55-74 y 87-99.

deseo en el objeto. Esa *animación* –al menos en “El vestido blanco”, “La casa de Irene” y *El caballo perdido*– constituye la prueba de un sistema regido por reglas morales coercitivas, por lo que termina significando, en realidad, su contrario: el *des-ánimo*, la invalidez, la *imposibilidad de actuar con libertad*.<sup>13</sup> La *prosopopeya*, como denuncia de la rigidez y la parálisis, también se involucra, entonces, en una paradoja: el recurso por el cual *se anima* en función de evidenciar *lo inerte*.

¿Pero cómo sucede esto, de qué manera se produce en el texto? Lo primero es la igualación con el objeto; recordemos la apertura de “El vestido blanco”: “Yo *estaba* del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, *estaban* abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra”. El verbo *estar* aplicado a las personas posee cierto matiz volitivo: uno puede *estar* aquí o allá, es decir que denota una ubicación espacial que el sujeto puede modificar según su voluntad. En este caso, la utilización del mismo verbo (en lugar de decir que las puertas *están*, pareciera menos marcado decir que las *hay*) equipara en una construcción simétrica al personaje que narra en primera persona (luego también a Marisa) con las ventanas. A partir de este desvío inicial el protagonismo se traslada a los objetos que luego se *miran*, asumen *posiciones de placer*, adquieren *necesidades físicas*; en una palabra, se adueñan del *sentido* (“el sentido de las dos hojas”) ante la parálisis de los enamorados que no se atreven a disfrutar del frenesí de las ventanas.

Otro ejemplo tomado de “Lucrecia” es cuando el personaje está al mismo nivel que una planta y un gato, y hasta se les atribuye (a la planta y al gato) el pronombre personal: “A la mañana siguiente *nos* volvimos a reunir en la ventana con la plantita y el gatito. Yo había venido a ocuparme de Lucrecia y sin embargo me pasaba el día con *ellos*” (102). Esta igualación con el objeto opera muchas veces relacionada con el uso particular de ciertas figuras retóricas, como el zeugma o silepsis, al coordinar elementos de diferente rango semántico, según hemos visto a lo largo del análisis.

En “La casa de Irene”, el *misterio blanco* comienza a manifestarse en el trato de la anfitriona con los objetos, y el narrador nos dice de su relación con el piano que “estaban unidos por continuidad”, como si la traslación metonímica se tomara literalmente en un nivel que equipara el tropo con el *desplazamiento* de los dedos por el teclado, o sea, que el instrumento del lenguaje se relaciona con el instrumento musical como si se tratara de los dedos de la anécdota. O el *misterio* de la casa de las longevas en el relato de Clemente

---

<sup>13</sup> Para Freud, la manifestación onírica de la parálisis acompañada de angustia está expresando un conflicto de la voluntad en relación con un impulso sexual: es *el querer y el no* representados al unísono. Véase *La interpretación de los sueños*, t. 2, ob. cit., pp. 361-362.

Colling; misterio en el que el niño se interna pero que nunca interpreta, porque esta narrativa está lejos de las explicaciones o de cualquier develamiento hermenéutico; no sólo nunca se “resuelven” los misterios sino que, por el contrario, parecen reproducirse hacia el final del texto, como hemos visto. Misterio que hemos identificado con la diferencia y el *extrañamiento* que libera a la percepción del automatismo; misterio que *anima* e inviste a los objetos de rasgos humanos, como cuando el narrador percibe que aquellos objetos de la habitación *eran tan amables y tan cordiales* como las longevas.<sup>14</sup>

Una de las consecuencias de animar al objeto, ya se trate de un balcón, un mueble, un utensilio para comer, un lápiz o un instrumento musical, es sacarlo de su función empírica, de su carácter utilitario como apéndice mediador entre la necesidad subjetiva y el mundo, esto es arrancarlo de su inercia involuntaria. Al darle vida, el objeto adquiere connotaciones humanas —tanto como *lo humano* se vuelve factible de uso, de intercambio y de consumo— pero, además, denota con mayor énfasis que excede el fin para el que fue hecho. En otras palabras, el objeto *animado* expresa más claramente su categoría de índice económico y de prestigio, es decir, su forma de *significar*, de remitir a relaciones jerárquicas, a estratos sociales, a manifestar, en última instancia, la estructura de producción y distribución de los bienes a la que pertenecen sus propietarios.<sup>15</sup>

También pueden resultar animados los sustantivos abstractos, como en la “Dedicatoria” de *Filosofía de gángster*, cuando “la razón” del narrador toma la forma de una hija a la que, pese a maltratarla, dice amar, y que ella de vez en cuando le hace “algún mandadito”; o cuando la comparación que recae sobre el brillo de los lentes del dentista se utiliza para que el miedo adquiera la forma y el volumen de un automóvil en *Tierras de la memoria*; y que ese segundo término de la comparación llegue a cobrar vida y voluntad propias, tal el caso de “El vapor” en que la angustia del personaje se transforma en dos pajarracos independientes que luego perturban al sujeto. En “La envenenada” hemos visto casos similares, cuando los pensamientos o la mirada del literato manifiestan voluntad propia para desplazarse y hasta adquieren una consistencia que los puede hacer chocar con los objetos. Recordemos en “Tal vez un movimiento” al personaje que quiere “ver moverse una idea” fuera de él, o el comportamiento de los recuerdos, que insisten ante el narrador para entrar en la historia de Clemente Colling. A su vez, en “Menos Julia”, entre una sinécdoque y una comparación iniciales, el desborde figurado vuelve a hacer de las suyas cuando se

<sup>14</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, ob. cit., p. 147.

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, ob. cit., pp. 37-49.

compara el cabello de un personaje con una enredadera, y luego esta cobra protagonismo apropiándose de la acción de los verbos.

En el comienzo de *El caballo perdido* destacamos el rol que cumplían las catacresis a la hora de animar los objetos para descargar en ellos la libido vacilante del niño. Estas figuras impropias, tratadas por la retórica como *abusos léxicos*, constituyen el puente para que el narrador pueda *abusar* de las sillas levantándoles la pollera, en una deliberada *con-fusión* entre el sentido figurado y el literal, confusión que, por otra parte, es inherente a la catacresis, puesto que su figuración no puede ser reemplazada. De igual forma, el procedimiento narrativo al no distinguir entre sujetos y cosas, promueve el desplazamiento del erotismo a los objetos. Allí vimos que tanto la animación de un retrato, como la de un lápiz o las ventanas en un atardecer respondían a un uso particular de la prosopopeya, generalmente vinculado con una expansión expresionista, es decir, como proyección de las vivencias del sujeto, pero además, mediante un singular mecanismo de asociación-sustitución de términos que impregnan las imágenes de connotaciones subjetivas (como cuando se sustituye “funda” por “pollera” o se dice “me rozaron la atención” en lugar del menos marcado “me llamaron la atención”) permite *aludir* a sentimientos ambiguos o perversos y *eludir* la censura.

En un pasaje de “El acomodador” asistimos al equívoco que se producía en la escena de la sonámbula cuando la catacresis “cola del peinador” se transformaba en el “roce de la cola”; o en “El balcón”, cuando al sustituir “cuello” por “pescuezo” se anima al objeto para brindar una impresión máxima del gesto con que el anciano agarra el botellón para servir el vino. Con lo cual se está señalando todo el tiempo que el lenguaje no es “transparente” ni inocente, que no se comporta como un instrumento aséptico ni refiere de manera neutral, sino que *confiere*, da forma, interviene en la acción, en suma, *significa*, se constituye en la acción misma. La perversión se encuentra en la propia ambigüedad de la lengua.

En un relato centrado en el proceso de humanización de un caballo, es decir, en la figura de la prosopopeya, esta instancia de mezcla o hibridación está dada desde el propio registro narrativo, es decir, la enunciación misma participa de este devenir humano del animal. Hemos llamado “crisálida” a este dispositivo de “La mujer parecida a mí”, aludiendo al proceso intermedio de la metamorfosis del sujeto que enuncia como un hombre, que siente como un hombre las carencias y penurias de cuando fuera caballo. Aunque la fábula siempre parece estar haciendo alusión a otra cosa, a otra instancia, nunca cristaliza en la alegoría, manteniendo esa ambigüedad que tensa el relato, que no se deja reducir ni traducir.

Este tono narrativo que diluye las fronteras entre lo animal y lo humano –en que la expoliación y el maltrato hacia un caballo-narrador, un vendedor de medias que llora o un

acomodador que anda de aquí para allá como un ratón— hace que esta no diferenciación entre ambas realidades extienda su descrédito hacia las condiciones del mundo de los hombres aunque no se trate de un mensaje explícito; en realidad, nos dice más con su indefinición y su silencio que una denuncia directa. Esta metamorfosis *no es* una metáfora, ni un sueño. Este devenir animal *es real*, alude a algo real.<sup>16</sup>

A su vez, en diferentes relatos, asistimos a los mecanismos figurativos mediante los cuales se humanizaban los utensilios —incluso a veces se los nombra como “seres”—, reproduciéndose, entre las manos y los objetos, una relación tiránica, coercitiva. Lejos de remitir a lo inexistente o lo inverosímil, observamos que esta figuración revelaba comportamientos y mecanismos que se reconocen como *reales*; aún las situaciones más absurdas o figuradas de Felisberto poseen un desajuste, una confrontación o empatía que reconocemos como familiar, perteneciente a nuestra interacción social, en suma, *una lógica propia de nuestro mundo*.

En otros momentos la prosopopeya actúa conjuntamente con la fragmentación, tal el caso de la animación de una idea (como la de *haber sido un caballo*) o de un miembro —que asume actividad volitiva— con independencia del resto del cuerpo, como cuando el personaje, que ha tocado unos guantes en el túnel, reflexiona: “Me quedé pensando en *el significado* que eso tenía *para las manos* y en que se trataba de una sorpresa *para ellas* y no para mí”. A la cercanía pragmática entre manos y guantes —establecida por *el uso*— se adhiere el “significado”, como si se tratara de una correspondencia similar a la que se percibía entre el significante “abedules” y las caricias, como si a la relación inmotivada del signo lingüístico entre el significante y el significado se le opusieran las motivaciones afectivas, la *familiaridad* de las palabras, pero no de la palabra estática sino en su manifestación cinética, operando en redes asociativas, cambiando, relacionándose, es decir, interactuando en discurso.

Otra de las consecuencias de la animación de miembros, elementos abstractos u objetos es poner de manifiesto esa red de connotaciones, de vínculos y articulaciones motivadas por la confrontación o la familiaridad, en suma, una concepción del lenguaje como organismo vivo y en permanente movimiento, como pulsión, como impregnación y proyección humana sobre el mundo. Tal vez esta frecuente conversión de elementos imaginarios o figurados en *reales*, es decir, esta igualación de los sentidos figurado y literal intente decirnos que *no hay sentido literal*, que todo el lenguaje es una gigantesca figuración empeñada en la inteligibilidad de lo sensible.

---

<sup>16</sup> Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2006.



### b) Figuras en movimiento

Otro de los mecanismos singulares que señalamos en esta narrativa es la forma en que se altera la propia figura, se la continúa o se la trabaja literalmente dándole estatus de existencia material, es decir, que se la transforma en otra figura o se la *des-figura*.

Toda figura poética presenta una organización dual, articulada según dos ejes que se cruzan, como una expansión paradigmática y vertical operando sobre la horizontalidad del sintagma, emboscando la progresiva secuencia con sus imágenes y artefactos asociativos, con sus conexiones insólitas. Y en esa expansión el lenguaje figurado no sólo nos brinda un conocimiento instantáneo por su propiedad de construir imágenes, también nos dice *algo nuevo*, algo que el lenguaje especulativo, abstracto, directo, no puede decir.<sup>17</sup> A esta particularidad de la figura debemos sumarle las transformaciones que Felisberto le imprime; por ejemplo, una sinécdoque cuya *parte* deja de aludir al todo: *deja de ser sólo una parte* en virtud de la animación. La parte *sinecdóquica* termina comportándose como una variedad de la prosopopeya, en que abstracciones como pensamientos, ideas o sentimientos de diversa índole adquieren autonomía del personaje o de la voluntad del sujeto. Esto llega a extremos tales que la ley narrativa parece comportarse como una sinécdoque: el relato como la parte visible sustentada por todo lo oculto (a la manera de un iceberg), en que lo dicho se identifica con la inocencia y *lo no dicho* con la transgresión, a la manera del niño de mirada angelical que esconde las manos en la espalda. El ejemplo paradigmático lo proporciona “Menos Julia”, con el ritual del túnel irradiando su oscura anfibología sobre todo el relato.

También es frecuente que aparezcan pequeñas bifurcaciones en la línea narrativa a partir de una torsión de la figura, por ejemplo, la que provoca el cambio de roles del segundo término de una comparación y que produce un desarrollo *dentro* de la vía figurada. Esta narrativa tiene una manera constante de ejercer el desborde metonímico, de desplazarse hacia delante, de filtrarse por hendiduras, sin respetar los hiatos ni los encauces convencionales, que hemos caracterizado como una forma de *protrusión* textual.

Veamos la fórmula de la comparación: “A *como* (se parece a) B”; uno de los comportamientos frecuentes a que se la somete es el de cambiar A por B, una vez establecida la semejanza, es decir, que se sustituye la relación de semejanza por la de identidad. Lo

---

<sup>17</sup> Para Cohen, no tiene sentido justificar la imagen poética solamente porque proporcione un atajo expresivo ni está de acuerdo con que el lenguaje no figurado del exégeta o del crítico puedan acceder al mismo significado en una extensión mayor. Por el contrario, opina el teórico, la especificidad del lenguaje poético es “la transformación cualitativa del significado”. Véase Jean Cohen, “Teoría de la figura”, *ob. cit.*, pp. 39-41.

ejemplificamos en “El acomodador” con diferentes comparaciones, por ejemplo, la que recae sobre el propietario del comedor al que se compara con un “director de orquesta”, para pasar luego a denominarlo, sin cópula mediante, “el director”. O en un pasaje de *Tierras de la memoria* en que el narrador dice que su cabeza dejaba que los ojos miraran todo “como una madre distraída dejaría que sus mellizos anduvieran por todas partes” y, a continuación, la próxima cláusula comienza: “Después los mellizos se habían quedado mirando...”<sup>18</sup>

Otro caso interesante es la forma de colocar en un plano de igualdad a elementos imaginarios con otros “materiales”, operación que señalamos extensamente a lo largo del análisis. ¿Relato fantástico? No, porque en la vida real nosotros procedemos de igual forma, interactuando con objetos materiales e imaginarios todo el tiempo, impregnando el afuera con nuestro adentro, proyectando nuestra subjetividad sobre el mundo. Hay numerosos ejemplos de comparaciones que terminan generando una narración aleatoria, poniendo en pie de igualdad la asociación imaginaria con el referente y rompiendo la relación estática de la semejanza, haciendo nacer ante los ojos del lector un nuevo y dinámico agente dado *a luz* por la figura, es decir, exhibiendo la génesis narrativa dentro de la propia narración, particularidad en la que nos detendremos cuando analicemos el comportamiento metadieético.

Observamos que la matriz de muchos cuentos parecía surgir del uso literal de una figura, como el desarrollo de una hipérbole del tipo: “está enamorada de su balcón”; o que una expresión metafórica como “todo lo ilumina con la luz de sus ojos” se tomara en sentido propio en el caso de “El acomodador”. También asistimos a la disección de la metáfora en “El taxi”, en que la analogía de la figura con el auto se basa en la distancia que recorre, distancia semántica en este caso, en tanto *unión de dos términos lejanos*, pero además operando como *meta-metáfora*, en tanto metáfora de una estética decadente y estereotipada.

Piénsese en un comentario común y corriente, acerca de un par de puertas –simétricas, enfrentadas– que *encajan bien*, y cuyo acoplado de goznes y fallebas pudiera ser percibido con un matiz erótico, dando lugar a un relato por medio de un desplazamiento metonímico entre lo animado y lo inerte. Otra forma de desplazamiento es la que vincula la subjetividad del personaje con las vicisitudes del afuera o la dureza de los objetos, como sucede en un pasaje en que el alumno va pendiente de que Clemente Colling no tropiece en la calle, y el registro referencial adquiere valor simbólico trasladándose al interior del narrador (“que *tropezaba* en pensamientos incómodos”): otra vez, se disuelve el hiato entre la percepción ideal y el entorno físico. Los conceptos abstractos se presentan con la consistencia de los

<sup>18</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 50.

objetos materiales: se puede tropezar tanto con el cordón de una vereda como con un pensamiento, al punto de que, al continuar luego por la vía figurada y analógica, el narrador sienta que se ha “atrasado en su relato y [que] corría detrás de sus palabras dando traspiés y tratando de alcanzarlo”.<sup>19</sup>

Este desplazamiento entre lo abstracto y lo concreto también lo practica Petrona cuando toma el sentido literal de “chiva” y construye un microrrelato invirtiendo el fenómeno estético: mientras que la *literariedad* (entendida como extensión de lo poético) proviene del contraste de elementos *marcados* con aquellos no marcados (en los que se articula la relación referencial), aquí la ficción se produce a partir del sentido propio. Pero, a su vez, este desplazamiento no se limita al lenguaje; luego la fábula cobra materialidad en la torta frita con forma de cuerno. En otros momentos, las expresiones hiperbólicas serán tomadas al pie de la letra con intención irónica, como sucede en “La envenenada”, para burlarse de un prototipo.

Por supuesto que la figura primordial que subyace en estos pasajes entre los diferentes niveles de la lengua, entre entidades de distinto estatus gnoseológico, entre la subjetividad y el mundo físico es, sin duda, la *metonimia*, esa figura de la vecindad semántica que opera conjuntamente con otras, como la elipsis o la sinécdoque. Tropo omnipresente que, como hemos visto, favorece la transformación de una figura en otra o la generación de un nuevo relato a partir de la continuación del sentido figurado. En “El taxi” detectamos a la metáfora (el vehículo de alquiler) que entra en relaciones metonímicas, tanto por medio de asociaciones connotativas como por desplazamientos del referente hacia otras entidades contiguas del mundo de la anécdota (como las calles, el tránsito, etcétera); también el “andar a pie” terminaba equiparándose con la elección manifiesta por esta figura de la contigüidad. A su vez, en “Lucrecia” destacamos la superposición entre el tema del relato (el viaje) y la figura retórica (el desplazamiento metonímico), a partir de ciertas inclusiones autorreflexivas en la trama, o de ciertos deslizamientos de un personaje a otro, entre el adentro y el afuera, o en la apertura del narrador cuando rehúsa dar explicaciones acerca de cómo ha hecho para llegar del siglo XX al Renacimiento: en este relato, viaje y metonimia, tema y procedimiento narrativo se superponen, son *lo mismo*.

El extrañamiento también se manifiesta en la forma de *adherir* a lo disímil, de no discriminar o, mejor, de hacer convivir elementos que habitualmente se encuentran alejados o pertenecen a diferentes niveles semánticos: los personajes con objetos o animales, con ideas, sueños, deseos. Es esa “simultaneidad extraña” de *cosas que no tienen que ver unas con otras*,

---

<sup>19</sup> Véase vol. 1, ob. cit., pp. 183-184.

como la que provoca la figura denominada *zeugma* o *silepsis*, cuya coordinación caótica produce incongruencias semánticas o sintácticas –como viéramos–, característica que identificamos con esta forma de narrar cuando hablamos de “comportamiento zeugmático”.

Por otro lado, en el uso figurado de esta narrativa percibimos un movimiento doble: en un primer momento, la figuración trastoca lo previsible, viola la norma y se aleja de la relación referencial (percibida como la “normalidad”); en un segundo movimiento, la figura se inviste de familiaridad y su tratamiento –casi diríamos *coloquial*– nos revela, además de lecturas analógicas, nuevos aspectos de *lo real*, como si, paradójicamente, el *alejamiento* hubiera proporcionado un conocimiento más hondo, una mayor empatía con el referente. Paradoja que vinculamos a la que formulara Adorno para dar cuenta de la relación entre la lírica y la sociedad, entendiendo que en el carácter subjetivo y en la confrontación del lenguaje poético con el mundo radica el ser social de la obra, no sólo como cifra del cambio sino también en tanto inmersión en los sedimentos sociales, inmanentes del lenguaje.<sup>20</sup>

### c) Onirismo: “Lógica metonímica” antes que *simbología de los sueños*

Como hemos visto en el análisis, en esta narrativa abundan los motivos oníricos. Por momentos, algunos relatos parecen saturarse de elementos que recuerdan la simbología de los sueños (tal el episodio del acomodador con la sonámbula o del pianista en el cuarto con la enamorada del balcón), además de frecuentes intercalaciones de sueños que el narrador nunca interpreta. Este onirismo se manifiesta también en la arbitrariedad de las situaciones; en los baches elípticos o en la parálisis del sujeto; en el desdoblamiento del narrador (como sucede en la segunda parte de *El caballo perdido*; en “Lucrecia” o en el “Diario del sinvergüenza”); en la forma *natural* en que se animan los objetos o en los cortes abruptos y las permanentes digresiones que se deslizan por inesperados mecanismos asociativos. Abundan, además, los pasajes entre el adentro y el afuera sin que medie explicación alguna; datos inconexos y situaciones misteriosas que nunca se resuelven; con frecuencia se sustituyen o disfrazan los contenidos eróticos; así como las descripciones morosas y de un detallismo obsesivo, en

<sup>20</sup> Adorno sostiene que la palabra poética representa el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines, cifrándose en ella la idea de una comunidad libre. Aunque el registro poético se hunda en la íntima individualidad del sujeto, en esa inmersión encontrará una corriente colectiva subterránea que los sedimentos sociales e históricos han impreso en la lengua; y esa soledad radical que pareciera excluir toda imposición externa (heterónoma, social), en tanto oposición al mundo fáctico también contiene la propuesta de un mundo *otro*, o sea que el carácter social de lo poético proviene tanto de su trabajo con el lenguaje como de su oposición a lo dado. Así enuncia la “paradoja específica de la obra lírica”, señalando que este contenido social será más efectivo cuanto menos explícito, cuanto más involuntariamente se manifieste en la obra. Véase Theodor W. Adorno, “Discurso sobre lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, ob. cit., pp. 49-67.

suma, un estilo en el que predomina la pura imagen despojada, desnuda de significado, aunque esa cruda desnudez se pueble de sentidos.

Esta particularidad del discurso que hemos llamado “onirismo” proviene de un registro que parece andar a tientas, como en el túnel de “Menos Julia”, buscando una nueva y más auténtica relación con las cosas, o como si quisiera recuperar el desasosiego y la inocencia con que el primer lenguaje habría estrenado las bocas de los hombres. Articulación de un lenguaje que busca decir algo de lo que permanece indemne después que han pasado las explicaciones, algo que escapa a la mensura y a la lógica, algo del orden de lo indecible.

En su lectura de *Tierras de la memoria* Juan José Saer se preguntaba si Felisberto habría leído a Freud, y se respondía afirmativamente, citando un párrafo de *Tierras de la memoria* en el que cree haber encontrado la prueba, al constatar allí la regla freudiana de que el contenido de los sueños *está directamente ligado a la actividad de la víspera*. Lejos de proporcionar un diagnóstico acerca de la neurosis del narrador, afirma Saer, esta *elección deliberada* de la simbología psicoanalítica, utilizada en su dimensión literaria, contribuye a demostrar la infinitud y lo irreductible de la narración literaria a cualquier esquema interpretativo.<sup>21</sup> Por otra parte, el relato inédito “Buenos días {Viaje a Farmi}”, verdadera parodia de la simbología psicoanalítica, aporta la propia defensa de Felisberto contra este tipo de hermenéutica.<sup>22</sup> En consonancia con estas conclusiones, Jaime Alazraki hace un recorrido por casi toda la obra de Felisberto destacando los componentes oníricos, sus imágenes inconexas, morosas, haciendo evidente que en esta narrativa *el mundo de los sueños colinda con el de la vigilia y ambos planos se entrecruzan y confunden* en un estilo fragmentario que soslaya la causalidad y las explicaciones para internarse voluntariamente en la incoherencia y la incertidumbre de esa sustancia evanescente de la que están hechos los sueños. Sus cuentos, dice Alazraki, “están escritos como el inconsciente pergeña los sueños: cuando la conciencia intenta comprenderlos les aplica la lógica de la vigilia de la cual escaparon para nacer”.<sup>23</sup>

Si bien comparto en líneas generales estas propuestas de lectura, considero pertinente señalar que resulta inevitable el abordaje desde la vigilia –la propia agudeza del análisis de Alazraki proviene de una conciencia *despierta*–; además, creo que podemos comprender la obra de Felisberto, atendiendo a estas características de *deliberada incongruencia* tal cual las describimos, evitando las reducciones hermenéuticas o la aplicación de una lógica racionalista

<sup>21</sup> Véase Juan José Saer, ob. cit., pp. 309-320.

<sup>22</sup> Allí, además de burlarse de la manía interpretativa de los psicoanalistas, dice que en aquella ciudad en que “el psicoanálisis era una industria” han implantado la moda de pintarse símbolos en el cuerpo. Véase Felisberto Hernández, ob. cit., vol. 3, pp. 212-226.

<sup>23</sup> Véase Jaime Alazraki, ob. cit., pp. 31-55.

ajena a esta narrativa. Por ello es que preferimos poner el énfasis en la *lógica metonímica*, esto es, en los desplazamientos connotativos o por contigüidad, antes que insistir en una “simbología onírica” que pudiera tentar a la interpretación.

Por otra parte, es necesario insistir en el procedimiento, en que este *efecto onírico*, este *automatismo* del discurso no es “automático” –no se trata de la desgrabación de un monólogo interior–, sino que es producto de un arduo trabajo con el lenguaje y sus figuras (hemos detallado las variantes de su uso en numerosos ejemplos) y no un resultado librado al azar: no se trata de que “le salió así”, espontáneamente. Como solución de escritura hubiera sido más sencillo narrar el escaso argumento de estos relatos conforme a una secuencia realista con el ojo puesto en el desenlace, a la manera del cuento tradicional. Evidentemente, ese no era el objetivo; tal vez el único objetivo era dar cuenta de esa falta de objetivos, de esa incertidumbre frente a la existencia librada al caos. Ese yo narrador, por momentos, semeja un trazo existencial que avanza sin dejar huella, cuyas imágenes se han dissociado del pasado o de experiencia alguna; se trata del registro casi de un puro acontecer de situaciones que, aunque sean extrañas, no le provocan conmoción ni parecen progresar hacia ningún final conclusivo. Este sentido de azoramiento y orfandad frente a un mundo en el que la causalidad se ha roto y cuyo misterio es impermeable a la razón es por demás coherente con esta *forma deliberada de incoherencia* propia de Felisberto.

#### **d) La escritura en escena: el registro metadieético**

El relato en segundo grado, metadieético o metatexto, se manifiesta de diferentes formas en esta narrativa. Los tres tipos de metadiégesis que distingue Genette, son: 1) cuando hay una relación de causalidad entre la diégesis y el relato en segundo grado, una motivación en la anécdota que requiere o justifica algún tipo de explicación acerca de los acontecimientos que se están narrando (recurso muy utilizado por el realismo, por ejemplo, para rellenar baches en la historia mediante alguna intervención retrospectiva del narrador); 2) cuando no hay motivación alguna y el nivel metadieético aparece como una superposición, es decir, en una relación de contraste o de analogía con la trama (se trata de aquellas instancias en que reconocemos que el texto formula su propia poética y el caso más típico es el de *mise en abyme*); y 3) cuando el propio acto de narrar desempeña una función en el relato, cuyo ejemplo más célebre es el de Sherezade narrándole al sultán para evitar la muerte en *Las mil y una noches*.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., pp. 287-289.

Dado el dinamismo de la narrativa que nos ocupa, en la que los roles y las funciones no permanecen estáticos, es muy frecuente que en un mismo relato aparezca más de un tipo de recursividad; que por momentos el acto de narrar se encuentre en el nivel de la anécdota desempeñando una función (como en los comienzos de “Nadie encendía las lámparas” y *Por los tiempos de Clemente Colling*), y que luego nos encontremos en el desarrollo con algún episodio en el que pareciera cifrarse la poética del texto (como el de Petrona en el relato de Colling, o en “La cara de Ana”), a la manera de una *mise en abyme*.

Pero, además, en muchos pasajes el grado de incertidumbre permitiría postular un cuarto tipo en el que la percepción metadieética se encuentra en una zona gris, ambigua—casi podríamos decir *fantasmal*— como si fuera la sombra de la propia narración, al punto de lograrse un registro en el que, si bien algunos de sus elementos permiten ser leídos de manera recursiva, su existencia no puede afirmarse taxativamente. De cualquier forma tomaremos algunos ejemplos respetando la clasificación de Genette:

1) Abundan las explicaciones o comentarios respecto de lo que se está contando, sobre todo en los relatos de la memoria, como el de Clemente Colling o en la primera parte de *El caballo perdido*; en realidad son pocos los momentos en que el narrador no aporta intervenciones o se expone sobre tal o cual punto de vista de “aquel entonces”. Otro ejemplo lo encontramos en “Menos Julia”, cuando se narra el origen del vínculo con el anfitrión de la casa del túnel; lo encontramos también en varias acotaciones de *Tierras de la memoria*, en “El acomodador”, en “El corazón verde” o en “El cocodrilo”, entre otros.

También son numerosas las referencias al propio lenguaje y a las asociaciones que despierta el significante de tal o cual palabra, por ejemplo, cuando el narrador de “Úrsula” reconoce que “sentía voluptuosidad en haber empleado el verbo amar para hablarle (a Úrsula) de la leche”.<sup>25</sup> Convengamos en que, al predominar un narrador en primera persona cuya propensión a las digresiones genera constantes bifurcaciones en la trama, pequeños relatos o desvíos, seguramente este primer modo metadieético sea el que más abunde en su literatura.

2) Respecto del segundo grupo, tempranamente en Felisberto se manifestó la necesidad de reflexionar sobre su poética dentro de los propios textos. Este registro metadieético se encuentra en casi todos los relatos conceptuales de la primera etapa; lo vimos desde aquella primera declaración en el posfacio de “Fulano de tal” en el que se propone “decir lo que sabe que no podrá decir”, en “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” de su siguiente libro, o en “Tal vez un movimiento” cifrado en el proyecto del loco

<sup>25</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, ob. cit., p. 125.

obsesionado en realizar *ideas en movimiento* contra las cristalizaciones artificiosas del común de los hombres. Pero el primer inventario detallado de los principales rasgos de su estilo lo encontramos en “La cara de Ana”, como viéramos. De manera similar que en Ana, en la tía Petrona del relato de Colling parecieran prefigurarse los rasgos de una poética más intuitiva que teórica (“cierta frescura que le daba no haber sido interferida por ninguna teoría estética”), con un irrenunciable compromiso con la vida –el personaje tiene *desarrollado el sentido estético de la vida*. Entre otras formas de inscripción de los postulados estéticos del texto –como la burla hacia las poses y estereotipos–, este personaje pone en práctica en el nivel diegético uno de los recursos claves del procedimiento hernandiano que consiste en tratar el sentido figurado como literal.

Por otra parte, el desdoblamiento metadieгético en “El taxi” opera como metáfora de una estética de la cual se toma distancia, pero además contiene apelaciones al lector y autorreferencias al acto de escribir al punto de convertirse en un verdadero “procedimiento heráldico” o *mise en abyme*. La *metáfora de la metáfora* se torna reflejo especular: la propia escritura y sus problemas aparecen duplicados por medio de un mecanismo de repliegue del texto sobre sí que rompe la función representativa y toda pretensión “vehicular” y de “transparencia” del lenguaje, instaurando una continuidad entre el adentro y el afuera de la obra que, además de desbaratar cualquier ilusión realista, consagra al artificio como condición de autonomía de la obra literaria.

3) En cuanto al tipo de metatextos en los que narrar o escribir cumplen una función en la diégesis, recordemos que “La envenenada” tiene como argumento a un escritor que sale a buscar tema para escribir un cuento, aunque en las caracterizaciones del “literato” abundan las inflexiones paródicas. Aquí el nivel metadieгético participa de más de un aspecto, pero si nos atenemos al gesto predominante, nuevamente la escritura y su problemática relación con lo inefable son los disparadores del relato “Hace dos días”, cuya primera frase es muy elocuente: “Ahora, escribiré la historia de unos momentos extraños”.<sup>26</sup>

La correspondencia entre lo narrado y lo efectivamente acontecido, es decir, el problema de la *fidelidad* del relato con el referente o, si se prefiere, las posibilidades de la escritura de retener la experiencia, conforma otro núcleo muy visible en la segunda parte de *El caballo perdido*, que comienza así: “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración”. Por otro lado, “Nadie encendía las lámparas” se abre con un narrador en primera persona contando un cuento en voz alta ante un auditorio, mientras que la

<sup>26</sup> Felisberto Hernández, ob. cit., vol. 1, p. 84.



particular descripción de sus percepciones va generando el verdadero relato, con lo que incluso puede pensarse allí la confrontación de dos estéticas: una, que obedece a un programa o plan determinado y en concordancia con un final que *enciende* los aplausos; y otra, fragmentaria, llena de digresiones, divergente, de final escamoteado y que en vez de concluir se *apaga* junto con la luz que agoniza. También vimos que el personaje “Mur” hacía todo lo posible para que el narrador escribiera un cuento sobre él; en “Lucrecia” el mensajero le dice a la cortesana que le han encargado escribir sobre ella; y, en el final de “La casa inundada”, Margarita autoriza al narrador a que escriba la historia que le ha contado.

Además, como lo adelantáramos, también hay pasajes en los que, si bien no podemos afirmar que estemos ante un nivel metadieético, la similitud de la anécdota con ciertos mecanismos narrativos instalan al menos la duda respecto de una presencia paralela acompañando la trama. Por ejemplo, la descripción del comportamiento del sucedáneo de trapo, en “La pelota”, por momentos pareciera estar aludiendo a los propios lineamientos estéticos del texto con su configuración imprevisible y novedosa a partir de la pobreza de sus materiales. Además, aquella fragmentación e independencia de las partes del cuerpo que percibía el caballo-narrador guarda cierto paralelismo con la propia escritura fragmentaria, como lo señaláramos oportunamente; así como era posible leer una *poética de la deriva* en ese fluido metonímico que inunda y comunica todos los ambientes de una casa.

### 3.2 Alcance estético, epistemológico, y proyección social

Actitudes equívocas y manifestaciones del propio Felisberto durante la Guerra Civil Española hicieron que se lo calificara de hombre de derecha y hasta de fascista. Lo que sucede es que entre tantas carencias que tuvo también careció de formación histórica y política, como consigna Paulina Medeiros: las angustias económicas que formaron parte de su vida no le permitieron entender las causas de las desigualdades sociales, no fue un hombre que comprendiera ni al que comprometieran los problemas de su tiempo.<sup>27</sup> Pero el compromiso con su obra fue de tal envergadura que es allí donde la singularidad radical de su estilo transgrede y subvierte las jerarquías y las estructuras de poder cifradas en el universo textual. De eso no caben dudas: su escritura *es* revolucionaria.

Aunque sería impropio volver a citar cada uno de los pasajes y circunstancias del análisis en que percibimos connotaciones, referencias o alusiones a un orden social y sus conflictos, quisiéramos consignar en el final que las frecuentes transgresiones, inversiones,

<sup>27</sup> Véase Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, ob. cit., p. 24.

subversiones de esta narrativa producen diferentes efectos, y todos del orden de la *ruptura*. Ruptura con la pretendida transparencia comunicacional y la univocidad del lenguaje; con la dicotomía en tanto principio ordenador del mundo; con aquello que se nos presenta como la *realidad*; con la figura del autor en tanto demiurgo incuestionable; con la unidad del relato y la integridad del personaje; en suma, con las convenciones de la *representación* realista. Una escritura que desacredita los protocolos literarios vigentes, que invierte el uso de las figuras y ubica el artificio en el centro del relato, ciertamente *deconstruye* la estética de la simulación, a la vez que nos conecta por otra vía con lo real, es decir, construye su propio verosímil al poner en evidencia que *no hay nada más irreal que la ilusión referencial* o, si se prefiere, que indefectiblemente la realidad *pasa* por el lenguaje, que *es* lenguaje.

“La palabra no tiene significado preciso”, repite una y otra vez Tinianov: “es un camaleón” que muda de matices y de colores, una especie de receptáculo cuyo contenido varía de acuerdo con la estructura léxica en la que se encuentre y con las funciones de los diferentes elementos del discurso. *La palabra no existe fuera de la frase* (hoy diríamos “fuera del texto o del discurso”), ya que la “palabra del diccionario” no es la palabra absoluta, sino apenas una suerte de inventario –forzosamente incompleto– de sus posibilidades de uso más frecuentes.<sup>28</sup>

Sin haber leído a Tinianov, Felisberto es plenamente consciente de este dinamismo y fluctuación de los significados así como del espesor connotativo del lenguaje, y el mejor ejemplo es un pasaje que ya viéramos de *Tierras de la memoria*, en que una palabra se aparta decididamente de su definición para aludir al sonido, a la figura tonal, a su modulación, en suma, a la *actividad semiótica* del significante, según Kristeva, o a la *función poética*, en términos de Jakobson. Allí, el niño, luego de preguntarse por el origen de los nombres, se imagina que son recuerdos o que “la gente de antes” pensaría los nombres antes de repartirlos entre las cosas, y que él habría llamado “abedules” a las caricias en un brazo de mujer, como si se tratara de un nombre compuesto, en el que “*abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban”. Entonces toma su cuaderno y escribe: “Yo quiero *hacerle abedules* a mi maestra”.<sup>29</sup> Lo interesante, además del llamado de atención sobre la significancia de la musicalidad, es la confluencia del contacto, la unión de la caricia –brazo y dedos que lo tocan– cifrada en la unión de ambas partes de la palabra. Las unidades fonéticas cosidas en el nombre por un hilo de Eros.

<sup>28</sup> Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

<sup>29</sup> Felisberto Hernández, ob. cit., vol. 3, p. 19.

En cuanto a la figura del artista y su relación con la precariedad y la carencia, asistimos a la *técnica del claroscuro* en la composición de Clemente Colling, especie de encarnación de todo lo exquisito, misterioso y sublime del arte junto con el estado de abandono y de extrema carencia en la que sobrevive el personaje. Esta vez los aspectos formales sirven para contrastar lo nuevo con lo establecido: los elementos figurativos de la ironía, hasta en su manifestación más explícita y agresiva, la *antífrasis*, confluyen en esa imagen del maestro hecha por contrastes que, por un lado, nos lo muestra como un adicto al ajenjo y al alcohol, acosado por los ácaros, lastimoso y patético y, por otro, como el sumo sacerdote de una religión de la música y el misterio, capaz de enternecer hasta las lágrimas al niño que lo admira y lo cuida. Contraste que invierte la iconografía del culto religioso en función de trastocar las costumbres y las normas, por el que llega, en su proceso de secularización, a presentarnos un profeta de la libertad y la sombra operando como la contracara de las luminosas “verdades” establecidas, y cuya ceguera induce en el discípulo *al arte de la visión*, una valoración *otra* y un nuevo sentido de la vida. Como dice Edmond Jabès, *es lo que no se ve lo que nos permite ver*. El ojo apenas puede ver lo que emerge, pero el misterio reside en la sombra, así como una escritura radical, rebelde y sin concesiones siempre habrá de dirigirse hacia lo no dicho, hacia lo indecible, hacia todo aquello que no se ha dejado encerrar en la palabra, hacia esa ausencia constitutiva del lenguaje.<sup>30</sup>

Respecto del *fantástico*, esperamos haber demostrado la improcedencia de tal rótulo en esta narrativa, incluso en aquellos textos en los que la extrañeza se manifiesta más fuertemente como en “El acomodador”, “La mujer parecida a mí” o “Lucrecia”. Nos hemos detenido en el detalle, en los soportes mínimos del lenguaje –aun corriendo el riesgo de un análisis tedioso– con la intención de dilucidar el sentido de estos relatos que trastocan *naturalmente* la racionalidad del realismo, para concluir que, en Felisberto, lo extraño, antes que a un elemento fantástico, responde, por ejemplo, a una reacción compensatoria del personaje carente y desposeído, así como el registro híbrido del hombre-caballo en vez de enfatizar el carácter sobrenatural de una metamorfosis adquiere el tono de una parábola acerca del amor, el embrutecimiento social y la libertad. Y, a pesar de que puedan proponerse lecturas alegóricas del texto, este no ofrece ninguna indicación explícita que las confirme y la alegoría tiene como condición esa unidireccionalidad del sentido.

Tampoco encontramos en Felisberto la construcción “realista” previa de la que parte el fantástico para luego conmovérla, desbaratarla, con la irrupción de lo sobrenatural. Por el

---

<sup>30</sup> Véase Edmond Jabès, *El libro de los márgenes I*, Madrid, Arena Libros, 2004, y *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Madrid, Trotta, 2008.

contrario, se narra como si fuera algo perfectamente normal o posible lo que en otro contexto sería insólito –como la transformación de un caballo en hombre. Pero, además, pareciera que sus relatos se comportaran como la antítesis del fantástico, por la manera en que decidida y deliberadamente realizan la abolición de cualquier *suspense* o gradación de lo sobrenatural así como su “efecto” disruptivo; recordemos el comienzo de “Lucrecia” en que el *viaje en el tiempo* –que constituye uno de los temas favoritos del fantástico y su parienta cercana, la ciencia ficción– es desacreditado como motivo “insólito” desde el primer párrafo para pasar a describir las acciones de un mensajero del siglo XX en el Renacimiento de los Borgia. Aquí no hay fisura ni sobresaltos sino la homogeneidad de la fábula, aunque de significado ambiguo y esquivo, que rechaza las explicaciones racionales: lo que prevalece es el onirismo, un sistema asociativo de deslizamiento metonímico y figuración poética en la conformación de un registro que, por extraño que parezca, nunca deja de hablarnos de *este mundo*.

En cuanto a la función transgresora del fantástico, hoy podemos decir que se ha vuelto obsoleta o al menos innecesaria, puesto que para hablar de sexualidad o del deseo ya no es preciso convocar a demonios o vampiros. Por otro lado, a pesar de reconocer el rol de disolución y deterioro del concepto *realista* burgués –que cumpliera fundamentalmente en el siglo XIX–, esto no significa que toda forma que trastorne o amplíe la categoría de *lo real* tenga que ser forzosamente *fantástica*, y en este punto me permito discrepar con Rosemary Jackson que llega al extremo de identificar lo fantástico con “*todo lo que no se puede decir a través de formas realistas*”.<sup>31</sup> De hecho existen diversas manifestaciones literarias como el lenguaje poético, la alegoría, lo maravilloso, el grotesco o el teatro del absurdo que se alejan tanto de las convenciones realistas como de las del fantástico. Y no olvidemos que, aunque para devastarlo –como dice Roger Caillois–, el fantástico incluye las categorías y formas expresivas del realismo, cuyo *orden* narrativo previo, en la mayoría de los casos, termina restaurándose una vez exorcizada la amenaza, lo cual neutraliza o relativiza –al menos en parte– este aspecto transgresor.

Por último, antes de aventurar una *clasificación* genérica sería conveniente tener en cuenta toda la obra para observar en ella los diferentes usos figurativos y lingüísticos, las

---

<sup>31</sup> Véase Rosemary Jackson, ob. cit., p. 23. Por otra parte, el propio Todorov no está libre de semejante exceso, puesto que en su *Introducción a la literatura fantástica* termina afirmando que *La metamorfosis* de Kafka es un texto fantástico pese a haber constatado antes que contradice las condiciones fundamentales establecidas por él mismo para el género (a saber, que no hay vacilación, ni identificación con el personaje, ni gradación de lo normal hacia lo sobrenatural sino a la inversa) y hasta haber sostenido antes que “los relatos de Kafka participan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño, son la coincidencia de dos géneros al parecer incompatibles”. Entiendo que tal labilidad de criterio atenta contra su propia caracterización del fantástico. Véase T. Todorov, ob. cit., pp. 175-181.

recurrencias formales y semánticas, así como atender a los procesos y variantes de su registro narrativo. De esta manera no se nos escaparía el extraordinario paralelismo que puede establecerse entre un cuento como “El acomodador” y “El cocodrilo”, en los cuales las actividades desarrolladas por sus respectivos protagonistas se encuentran vinculadas a la interacción social, a las relaciones opresivas y de exclusión a las que se hallan sometidos. Entiéndase bien: no estamos hablando de ningún referente social externo a la obra, sino del que el propio texto construye o, si se prefiere, de la *sociedad textual*.

¿Qué sucede, entonces, en un relato como “La mujer parecida a mí”? Pues que, a la inversa de la estrategia del fantástico, en que se parte de una situación perfectamente natural y, luego de una progresión de indicios, irrumpe lo sobrenatural, aquí se parte de una situación inverosímil tratada como algo común, es decir, despojada de la anormalidad o del halo sobrenatural que requiere la ruptura o la incertidumbre del fantástico. Esta *normalización de lo extraño* tiene como primera consecuencia erradicar el *efecto fantástico*, en tanto que, lejos de centrarse en lo sobrenatural, lo que persigue es una mirada nueva sobre aquello tenido por *normal* y cotidiano.

Ya vimos de qué manera, al observar un tratamiento naturalizado de la metamorfosis en la obra de Kafka, Deleuze y Guattari descartaban su tratamiento como fantástico para señalar como rasgo predominante el sentido ideológico de esa *fuga* del sistema, la forma en que se socavan los sentidos instaurados al generarse un dispositivo de repercusiones necesariamente políticas y colectivas. Detectamos un sembrado de elementos figurativos que se convocan entre sí a la manera de redes invisibles o constelaciones asociativas, sin caer en la cobardía de las explicaciones, y una manera sutil de hacer presente lo oculto o esquivo que dice mucho más acerca de la realidad que aquella percepción que sólo se atenga a la grosera superficie de las cosas. Hay una voluntad, inscripta y evidente, en hacer que las operaciones del lenguaje se perciban en toda su opacidad, en que se rompan o al menos se tornen problemáticas las correspondencias entre la lengua y el mundo, tal vez para que de ese cuestionamiento nazca una forma menos estructurada y más sincera de referir.

Ámbitos cotidianos y meandros subjetivos desbordan el hiato, se enuncian entrelazados, sin solución de continuidad, como si todo el tiempo se nos estuviera recordando que nuestra realidad humana no sólo es lo que podemos ver y tocar sino que también está conformada por sueños, fantasías y *lenguaje* –puesto que sólo el lenguaje puede ir y venir con esa libertad del adentro al afuera y viceversa. El sentido final de abolir la separación entre el mundo material y la conciencia del individuo es la afirmación de la totalidad de la existencia concebida como construcción. Una *totalidad* paradójica, puesto que comienza con la

fragmentación del sujeto cartesiano (recordemos la segunda parte de *El caballo perdido*) pero que, al prescindir de esa división entre idea y materia, hace innecesario incluso el concepto de mediación, puesto que lenguaje y significación –en tanto facultades constitutivas– resultan percibidos como elementos indisolubles del proceso material de producción. Son, en suma, tan “materiales” como un martillo. ¿O a alguien se le ocurre que puede separarse al martillo –ese objeto de metal con mango de madera– de la “idea de martillo”? De la misma manera, el proyecto del edificio se encuentra en la imaginación del arquitecto previamente a su concreción en planos y obra: todo lo que nos rodea y que hemos creado, todo el mundo humano es, en definitiva, una conjunción entre la imaginación del hombre y la materia, entre la base y la superestructura, tan inseparables como la forma del contenido.<sup>32</sup>

Esta convivencia de las diferentes especies, estos deslizamientos entre la denotación y la connotación, estos desplazamientos por la superficie de los objetos y los cuerpos tanto como por las abstracciones, esta abolición del compartimiento, este permanente desborde asociativo de la narración, esta concepción de un *continuum* entre todos los mundos posibles, inevitablemente conducen a una promiscuidad perceptiva que tiene como primer efecto una radical *desjerarquización* estética, epistemológica y, en consecuencia, ideológica. En el arca de Felisberto no hay entidades privilegiadas ni unos motivos más “elevados” que otros: el exceso verbal más incontenible coexiste con la elipsis o la referencia sincopada, el personaje mediocre interactúa con el más bello tropo, la atmósfera trascendente con el comentario trivial. En esa promiscuidad se manifiesta un secreto, o mejor, se toca un secreto a través de los significantes: el de una utopía de equidad, sin castas, de la lengua.

Una de las formas más arteras y eficaces de evadir la realidad es referirse a los problemas en forma acrítica y superficial, como cuando se convoca de manera abstracta y voluntarista a “combatir la pobreza” sin ningún tipo de análisis o posicionamiento acerca de los mecanismos que la generan y de sus agentes responsables, es decir, se menciona algo grave pero mediante un cliché o un lugar común, de manera tal que no se lo vea *realmente*, logrando que esa misma referencia obture una percepción más cabal del problema. *Mostrar para esconder*: he aquí la obscenidad mayor. Lejos de *negar la realidad*, como insisten algunas de sus lecturas, lo que Felisberto niega y trastoca son las versiones reificadas y estereotipadas de lo real –ésas que contribuyen a que nada cambie–; su mirada contiene una

---

<sup>32</sup> Seguimos en este punto los lineamientos de Williams cuando enfatiza que hasta la articulación específica del significado se encuentra inserta en un proceso material y que el propio signo forma parte del mundo material, socialmente creado. “La significación, la creación social de significados mediante el uso de signos formales es una actividad material práctica; en verdad es, literalmente, un medio de producción”. Véase Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, ob. cit., pp. 32-70.

actitud crítica que descubre el revés de las cosas y se identifica con todo aquello que ha sido amordazado y excluido; de allí su manera de presentarse despojado y sin vergüenza por sus “fealdades”, de allí su fascinación por el silencio y el pensamiento lateral, de allí su carácter redentor de la mirada infantil y del sentido figurado del lenguaje popular.

En distintos momentos del análisis señalamos ciertas operaciones narrativas que alteraban la sintaxis, la gramaticalidad. Desde los primeros textos de Felisberto pudimos observar, por ejemplo, que uno de los mecanismos de animación de objetos o abstracciones se iniciaba en la transgresión de una norma sintáctica, como la que resulta de transformar el segundo término de una comparación en sujeto de una nueva cláusula, es decir que del rol figurado y secundario que revestía en el predicado pase a asumir el protagonismo de la acción verbal. Además, este uso *marcado* del lenguaje podría ser más esperable en poesía, en cambio aquí, tratándose de un relato, se potencia su imprevisibilidad, es decir, su carácter rupturista.

Si entendemos como contexto previsible aquellas funciones no marcadas —por ejemplo, que el segundo término de una comparación permanezca predicativo y estático, sin transformarse en sujeto ni cobrar vida propia—, podemos apreciar que esta previsibilidad reside en su correspondencia con los patrones lingüísticos, y que el contraste del elemento imprevisible evidencia la norma, puesto que la ley se percibe sobre todo cuando se la transgrede. Por lo cual queda clara la identificación de la norma con lo previsible: lo previsible *es* (manifestación de la) ley. Por lo tanto, toda escritura (poética, singular) que desafíe la norma de la previsibilidad, será subversiva. Pero esto no quiere decir azar, ni caos, ni versitos sacados de una galera, por el contrario, según Jabès: *la subversión odia el desorden. Es, en sí misma, orden virtuoso opuesto a un orden reaccionario.*<sup>33</sup>

Nos preguntamos, entonces, acerca de la trascendencia del gesto por el cual un término subordinado era capaz de invertir la relación jerárquica de la oración escapando a la sujeción de la sintaxis, que es la ley de la lengua, y las consecuencias semánticas que podía tener este acto de subversión operando sobre las estructuras del pensamiento, es decir, qué y de qué manera *significaba* esta acción más allá del ámbito de la gramática. Y nos respondimos, con Adorno, que todo elemento formal tiene implicaciones políticas, aunque se encuentre convalidando la normativa pero, sobre todo si es de ruptura, puesto que en la *liberación de la forma* (recordemos que Adorno está pensando en el arte de vanguardia) se

---

<sup>33</sup> Véase Edmond Jabès, *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. cit., p. 22.

*encuentra cifrada la liberación de la sociedad*, ya que “la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social”.<sup>34</sup>

Otra singular manifestación del desplazamiento del plano semántico al formal es la que señalamos en el pasaje de la primera parte de *El caballo perdido* —en que predomina el referente anecdótico anclado en la retrospectiva de la infancia del personaje— a una segunda parte signada por el caos, por la imposibilidad de identificarse con los recuerdos y por una desarticulación en la que el narrador se disgrega, perdiendo el control del relato y hasta de sí mismo, en su condición de adulto alienado en un mundo que le es hostil. La expansiva retrospectiva se trueca en inestable introspección: en la segunda parte no hay sociedad ni interacción constitutiva, apenas el desolado escenario de una interioridad invadida. El peso del elemento formal es de tal magnitud que, precisamente, al haberse perdido aquella trama dialógica de contención espacial y temporal del relato en la sala de Celina, lo que sobreviene es un texto deshilachado, incoherente, con un sujeto de la enunciación carente de voluntad y atomizado, al punto que esta segunda parte estaría negando a la primera, formulando la imposibilidad de acceder al recuerdo o de escribir una autobiografía.

¿Y cuál fue el factor responsable de semejante cambio formal? Un elemento de la anécdota escondido en los pliegues del recuerdo: un golpe, una herida narcisista nunca cicatrizada, un trauma. Un trauma que se vincula por lo menos a dos problemas sociales. Por un lado, *la relegación de la mujer*: en ese pasaje observamos cómo afloran las relaciones de poder y dominio que subyacen en el amor, cifradas en la analogía entre “dominar” y “enamorar”, y cómo el niño percibe la imposición de la profesora de piano en contradicción con la estructura patriarcal que le han inculcado. Por otro, *la represión del deseo*: de hecho, el episodio del castigo termina por obturar el deseo del personaje, pone fin al erotismo *desviado* sobre los objetos de la sala y hacia la propia Celina. Al ser reprendido violentamente, se desanima la pulsión erótica del niño restaurándose la *legalidad* de los adultos, tal vez porque el objetivo último era reprimir el verdadero peligro que encierra el deseo, esto es, el trastocamiento de un orden. Puesto que, como enseñan Deleuze y Guattari, “si el deseo está reprimido no es porque sea deseo de la madre y de la muerte del padre; al contrario, si se convierte en este tipo de deseo es debido a que está reprimido” porque es revolucionario, no porque busque la revolución, sino por ser revolucionario en sí mismo, por lo que quiere, y ningún orden social puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de

---

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, ob. cit., pp. 332-333.



dominación no se vean comprometidas. Por ello es que se lo transforma en algo aberrante, para que sea más fácil de censurar y reprimir.<sup>35</sup>

Otro ejemplar pasaje en que las operaciones formales revelan una implicancia social es la reacción que tiene el acomodador frente a la caridad, cuando desmiente el relato “oficial” que instaurara el comedor gratuito con una versión en la cual la hija del propietario se ahoga, es decir, que se construye una ficción sustitutiva por la cual no se hubieran dado las circunstancias que originaron *la caridad*, ese paliativo cómplice de un sistema que produce indigentes. La sustitución de un relato por otro, en el que uno se presenta codificado como *la verdad* y el otro reconoce su procedencia imaginaria –además de su analogía con la creación literaria como respuesta negativa a lo dado–, remite a la confrontación con los estatutos de un orden establecido. Al ahogarse (figuradamente) la hija del poderoso no sólo introduce el caos y *la pérdida* en el seno de la acumulación, sino que esa muerte interrumpe la línea sucesoria de los bienes, es decir, que se trastoca la continuidad propietaria asegurada por la herencia (las “riquezas del padre”); en suma, ese relato imaginario atenta (siempre figuradamente) contra la reproducción del sistema. Pareciera cumplirse aquí el concepto de negatividad atribuido por Sartre a la literatura, y por Adorno al arte moderno, como *negación de lo existente y como expresión de lo inexpresable, la utopía*.<sup>36</sup>

Antes nos referimos al cuento breve “La pelota” como posible relato metadieético, en tanto las características de la pelota de trapo coincidían con los postulados estéticos propios, a saber: humildad de recursos, originalidad contrapuesta al modelo consagrado, imaginación, extrañeza, comportamiento imprevisible frente a la normativa. Pero, además, también aquí la sustitución se manifiesta como el eje del relato: ante la imposibilidad de adquirir la del mercado, la creatividad de la abuela propone un sustituto cuya precariedad primero exaspera al niño (su indignación expresa la inequidad en cuanto al acceso a los bienes), pero que después aprecia, al descubrir sus extrañas virtudes y características únicas frente a las producidas en serie.

Cuando estudiamos la segunda parte de *El caballo perdido* asistimos a la crisis del relato, y allí también mencionamos esa hondura metafísica suscitada por la disgregación del sujeto de la enunciación al descubrir en su interioridad a un “socio” contra el cual deberá tomar recaudos. Esta alienación de percibir *un otro* dentro de uno mismo reconoce una

<sup>35</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, ob. cit., pp. 118-122.

<sup>36</sup> Aunque Adorno no menciona a Sartre, su formulación posee una gran coincidencia respecto del concepto de *negatividad* vinculado con la utopía. Constaté la cita de Sartre consignada en nuestro análisis de “El acomodador” y véase T. W. Adorno, *Teoría estética*, ob. cit., p. 51.

genealogía: además del siniestro aspecto del *doble*, lo vinculamos con la famosa “Carta del vidente” de Rimbaud, con los aforismos poéticos de Jabès y con José Ángel Valente.<sup>37</sup>

De igual forma ocurre con un discurso teórico que incorpora formas paradójicas de raigambre oriental y que tal vez encuentre su postulación más audaz y acabada en la escritura de Blanchot: las inversiones, los vínculos contradictorios entre la palabra y el silencio, la literatura y la muerte, el tema del *yo y el otro*, lo dicho y lo inefable. En esa sintonía vimos la reivindicación del silencio y de la sombra que se hacía en muchos de sus relatos, sobre todo la articulación del arte con la carencia y la invisibilidad en el de Colling, momento en que vinculamos la ceguera del maestro con el *no saber* del discípulo, con aquél insistente *no querer saber*. No querer saber lo repetido, el estereotipo, el cliché, la fórmula tautológica que en su soberbia esconde la peor de las ignorancias, puesto que no hay creación de la certeza sino de la incertidumbre, como dice Jabès, porque *no hay palabra que no venga del silencio, y cuanto más pesado sea ese silencio, más grave será esa palabra*.<sup>38</sup>

Digámoslo de una vez por todas: la estética de Felisberto denuncia el cuestionamiento teórico-poético-filosófico fundamental de la segunda mitad del siglo XX, que pone en crisis la hegemonía del saber y la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad, esa línea reflexiva que, después de Auschwitz, desplaza tanto al *leitmotiv* del “ruiseñor” como a las certezas epistemológicas, para promover una poesía de la sombra y el silencio, un pensamiento que incorpora la contradicción y la irracionalidad del inconsciente, que esgrime un no-saber, una carencia constitutiva, una pérdida y un inconmensurable vacío como sustentos de la escritura.

Atentos a los rasgos singulares y específicos de esta narrativa y teniendo en cuenta todos aquellos elementos figurados, funciones, mecanismos y comportamientos escriturarios que fuimos relevando a lo largo de nuestro análisis y articulando en nuestra lectura –que, por supuesto, no es objetiva ni *inocente*, ya no podemos serlo, tampoco nos sentaría bien–, llega un momento en que nos preguntamos acerca del punto final. ¿Cómo concluir casi dos años de trabajo y más de trescientas páginas? ¿Cuál debiera ser el párrafo final, la frase del remate, la “última palabra”?

<sup>37</sup> A la lista de los discípulos de Edmond Jabès, hecha por Moshe Benarroch, que fueron más famosos que él (Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot y Paul Auster, entre otros), Julia Escobar añade al poeta español José Ángel Valente. Véase “El territorio del vacío”, prólogo a Edmond Jabès, *El umbral. La arena, Poesías completas* (1943-1988), Madrid, Ellago, 2005.

<sup>38</sup> Véase Edmond Jabès, *El libro de los márgenes II*, ob. cit., p. 41.

La respuesta proviene de la misma condición de una obra signada por la *carencia* y el *silencio* antes que por la pompa o la grandilocuencia, que opta por un precario *no saber* en lugar de confortables certezas, por el riesgo de la *subversión* antes que por la seguridad del acatamiento normativo, por lo *indescifrable* y la *ausencia* en vez de alguna exégesis o revelación divina, por la *imprevisible sombra* antes que las rutilantes verdades. La respuesta, nuevamente, aparece cifrada en la propia letra insomne, expresando el acoso de todo *lo no dicho* y una concepción casi cabalística de la palabra. Una conciencia de la página en blanco hacia la que siempre vamos; una metafísica del decir y del no decir, o mejor, una forma de dar cuenta, a cada paso, de los límites de la escritura y del conocimiento. La respuesta es como un grabado de Escher en el que la mano dibuja a la propia mano que la está dibujando, como las dos serpientes devorándose. Paradojas. Pasajes de uno a otro plano, Moebius: Felisberto, todo el tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. CORPUS

Hernández, Felisberto, *El caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1943.

\_\_\_\_\_, *Primeras Invenciones*, Montevideo, Arca, 1969.

\_\_\_\_\_, *Nadie encendía las lámparas*, Montevideo, Arca, 1967.

\_\_\_\_\_, *Obras completas* (3 vol.), México, Siglo XXI, 1998.

### 2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE FELISBERTO HERNÁNDEZ

#### 2.1 LIBROS

AA.VV., *Felisberto Hernandez ante la crítica actual* (Alain Sicard comp.), Caracas, Monte Ávila, 1977.

AA.VV., *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, Buenos Aires, El arca, 1996.

Antúnez, Rocío, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México, Katún, 1985.

Díaz, José Pedro, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*, Montevideo, Arca, 1991.

\_\_\_\_\_, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo, Planeta, 2000.

Echavarren, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

Ferré, Rosario, "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Giraldi de Dei Cas, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

Laddaga, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

Lasarte, Francisco, *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*, Madrid, Ínsula, 1981.

Lockhart, Washington, *Felisberto Hernandez, una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991.

Medeiros, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Libros del Astillero, 1982.

Pallares, Ricardo / Reyes, Reyna, *¿Otro Felisberto?* (1983), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

Panesi, Jorge, *Felisberto Hernandez*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Pau, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005.

Prieto, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Rela, Walter, (Introducción, selección y bibliografía) *Felisberto Hernández. Valoración crítica*, Montevideo, Ciencias, 1982.

Xaubet, Horacio, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo, Linardi y Risso, 1995.

## 2.2 ARTÍCULOS

- AA.VV., revista *Escritura* (número dedicado a Felisberto Hernández) año VII, Nos. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982.
- AA.VV., *Río de la Plata*, N° 19, Actas del coloquio "Homenaje Internacional a Felisberto Hernández", París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997.
- Alazraki, Jaime, "Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández", en *Escritura*, año VII, N° 13-14, ob. cit., pp. 31-55.
- Andreu, Jean L., "*Las Hortensias* o los equívocos de la ficción", en Sicard, Alain (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 9-31.
- Antúnez Olivera, Rocío, "Felisberto Hernández: urbe y memoria", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 53-62.
- \_\_\_\_\_, "Yo, mi personaje central", en revista *Escritura*, año VII, N° 13-14, ob. cit., pp. 293-311.
- Barrenechea, Ana María, "Auto-bio-grafia y auto-texto-grafia: *La cara de Ana*", en *Escritura*, año VII, N° 13-14, ob. cit., pp. 57-68.
- \_\_\_\_\_, "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Avila, Caracas, 1978.
- Benedetti, Mario, "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico", en *Literatura uruguaya del siglo XX*, Buenos Aires, Alfa, 1963.
- Benítez Pezzolano, Hebert, "Pliegues de la luz en la escritura de Felisberto Hernández", en *Interpretación y eclipse*, Montevideo, Linardi y Risso, 2000, pp. 65-74.
- \_\_\_\_\_, "El acomodador y las propiedades de la luz", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 209-220.
- \_\_\_\_\_, "Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreira y las trazas del soplo original", en *Papeles de trabajo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1996.
- Block de Behar, Lisa, "Familiaridad y extrañeza. La repetición-fragmentación. Narrativa de Felisberto Hernández", en *Una retórica del silencio* (1984), Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.
- \_\_\_\_\_, "¿Los ángeles en el cine?", en *Una palabra propiamente dicha*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.
- Bolón Pedretti, Alma, "Un yo actante de lo inactual: aproximación lingüística a la escritura de Felisberto Hernández", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 137-148.
- Borinsky, Alicia, "Espectador y espectáculo en *Las hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández", en *Cuadernos americanos*, México, Vol. 32, N° 4, 1973, pp. 237-246.
- Calvino, Ítalo, "Felisberto no se parece a ninguno", Buenos Aires, revista *Crisis*, octubre de 1974, pp. 12-13.
- Concha, Jaime, "Los empleados del cielo: En torno a Felisberto Hernández", en Sicard, Alain (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 61-83.
- Cortázar, Julio, "Felisberto Hernández: carta en mano propia" (1980), en *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975.
- Díaz, José Pedro, "Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia", Introducción a *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965, y en revista *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, enero-septiembre de 1974, pp. 177-144.

- \_\_\_\_\_, Introducción a las *Obras Completas* de Felisberto Hernandez, Montevideo, Arca-Calicanto, tomo1, 1981.
- \_\_\_\_\_, “Mas allá de la memoria”, en revista *Escritura*, VII 13-14, ob. cit., pp. 5-30.
- \_\_\_\_\_, “La formación de Felisberto Hernández en la década del veinte”, en Carlos García / Dieter Reichardt, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 461-480.
- Echavarren, Roberto, “Poética y ética (Felisberto Hernández)”, en Revista *Hermes Criollo*, Montevideo, La Gotera, Año 2 – N° 4 – Nov. 2002-Mar. 2003.
- \_\_\_\_\_, “La estructura temporal de la experiencia en *El caballo perdido*”, en Revista *Escritura*, año VII, Nos. 13-14, ob. cit., pp. 95-109.
- Ezquerro, Milagros, “A media luz *Nadie encendía las lámparas*”, en *Río de la Plata* 19, ob. cit., pp. 249-256.
- Fell, Claude, “La metáfora en la obra de Felisberto Hernández”, en Sicard, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 103-117.
- Ferré, Rosario, “El acomodador-autor”, en *Escritura* 13-14, ob. cit., pp. 189-209.
- Galán, Ana Silvia, “Una escritura que trama el espacio”, en *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato* Por los tiempos de Clemente Colling, Buenos Aires, El Arca, 1996, pp. 105-114.
- Giraldi, Norah, “Felisberto Hernandez y la Música”, en revista *Escritura* VII 13-14, ob. cit.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo” de *Primeras invenciones*, Montevideo, Arca, 1969.
- Goloboff, Gerardo Mario, “Felisberto Hernández: La literatura como profanación” en Sicard, Alain (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 127-152.
- Graziano, Frank, “El triunfo de una enfermedad desconocida”, Connecticut College, en [www.felisberto.org.uy](http://www.felisberto.org.uy).
- Guaragno, Liliana, “Los reenvíos del cuerpo (textual) en *Menos Julia*”, en *Río de la Plata: Culturas*, N° 19, ob. cit., pp. 293-301.
- Larre Borges, Ana Inés, “Felisberto Hernández. Una conciencia filosófica”, Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 1983, pp. 5-36.
- Lasarte, Francisco, “Función de *misterio y memoria* en la obra de Felisberto Hernández”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1978, pp. 57-79.
- Lespada, Gustavo, “La legibilidad cuestionada: *El caballo perdido*, de Felisberto Hernández” en *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura Latinoamericana*, Noé Jitrik (compilador), Buenos Aires, NJ Editor, 2008, pp. 271-278.
- \_\_\_\_\_, “Felisberto Hernández: la trascendencia y el absurdo”, en *Revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la educación y Humanidades* de la Universidad de Morón, N° 13, Morón, Buenos Aires, Noviembre de 2007, pp. 167-178.
- \_\_\_\_\_, “Asedio a lo inasible: *Libro sin tapas*, de Felisberto Hernández”, en *Aventuras de la crítica*, Noé Jitrik (coordinador), Córdoba, Alción, 2006, pp. 77-93.
- \_\_\_\_\_, “Escribir la sombra. Sobre las *Primeras invenciones* de Felisberto Hernández”, en revista *Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), N° 30, Buenos Aires Noviembre-diciembre de 2003, pp. 65-71.
- \_\_\_\_\_, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura. Estudios sobre Literatura Latinoamericana*, Córdoba, Alción, 2002, pp. 155-175.
- Lough, Francis, “La función de la escritura en *Las dos historias*”, en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 265-274.
- Ludmer, Josefina, “La tragedia cómica” en revista *Escritura*, VII, N° 13/14, ob. cit., pp. 111-118.

- Madero, Cristina y Tomaduz, Marta, "El cuerpo disgregado y su reflejo en la escritura", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 303-310.
- Mignolo, Walter, "La instancia del Yo en *Las dos historias*", en Alain Sicard (comp.), ob. cit., pp. 171-185.
- Molloy, Sylvia, "*Tierras de la memoria: La entreapertura del texto*", en revista *Escritura*, N° 13-14, ob. cit., pp. 69-93.
- Mora, Gabriela, "La casa inundada: hacia una interpretación", en revista *Escritura*, VII, N° 13/14, ob. cit., pp. 161-187.
- Moreno, Fernando, "La mujer que parecía un caballo: desplazamientos del sentido y sentidos del desplazamiento en un cuento de Felisberto Hernández", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 311-318.
- Morillas, Enriqueta, "Felisberto y su arte narrativo", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 85-96.
- \_\_\_\_\_, "El sesgo de la memoria", en *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, ob. cit., pp. 195-206.
- Núñez, María Gracia y Tani, Rubén, "El artista, la crítica impresionista y la investigación sobre la producción artística", Universidad de la República (Uruguay), en *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/felihern.html>, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Onetti, Juan Carlos, "Felisberto, el *naif*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 302, Madrid, Agosto de 1975.
- Pallares Cárdenas, Ricardo, "Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira", en *Revista de la Academia Nacional de Letras* (número en homenaje a Vaz Ferreira), Montevideo, Año 3, N° 5, julio-diciembre de 2008, pp. 77-88.
- \_\_\_\_\_, "La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández", en *Revista Escritura*, año VII, Nos. 13-14, ob. cit., pp. 281-292.
- \_\_\_\_\_, "Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió", Montevideo, Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (Mimeo), Octubre de 1980.
- Panesi, Jorge, "Felisberto Hernández, un artista del hambre", en *Revista Escritura*, VII, N° 13/14, ob. cit., pp. 131-159.
- \_\_\_\_\_, "La música interior del yo", en revista *Vuelta Sudamericana*, No 8, Buenos Aires, marzo de 1987.
- Paolini, Claudio, "Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia", en revista *Hermes criollo*, año 2, N° 3, Montevideo, julio-octubre de 2002, pp. 47-58.
- Penco, Wilfredo, "Palabras en nombre de la Academia Nacional de Letras de Uruguay", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 23-25.
- \_\_\_\_\_, "*Obras completas: Felisberto Hernández en la posteridad*", en *Revista Escritura*, ob. cit., pp. 345-350.
- Perera San Martín, Nicasio, "La fortuna literaria de Felisberto Hernández", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 33-34.
- Pérez de Medina, Elena, "La posición del narrador en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas: un diálogo implícito entre la literatura y el cine*", en *Río de la Plata*, N° 19, ob. cit., pp. 237-246.
- \_\_\_\_\_, "Felisberto Hernández o la voluntad de no sab(v)er", en *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la narrativa latinoamericana* (compilador Gonzalo Aguilar), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1996, pp. 111-129.

- Pezzoni, Enrique, "Felisberto Hernández: Parábola del desquite" (1982), en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Prieto, Julio, "De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández", en "Río de la Plata – 19 –", ob. cit., pp. 107-117.
- Rama, Ángel, "Felisberto Hernandez", en *Capítulo Oriental*, No 29, CEAL, Montevideo, 1968.
- \_\_\_\_\_, "Felisberto Hernández, burlón poeta de la materia", Montevideo, Semanario *Marcha*, 17 de enero de 1964.
- \_\_\_\_\_, "Su manera original de enfrentar al mundo", Caracas (Venezuela), en *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, (13-14), ob. cit., pp. 243-258.
- Renaud, Maryse, "El acomodador, texto fantástico", en Sicard, Alain (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 259-277.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Nota sobre Felisberto Hernández", Montevideo, Semanario *Marcha*, 15/06/1945, p. 15 (Archivo de la Biblioteca Nacional del Uruguay).
- Romero Gorski, Sonia, "Felisberto Hernández: Excentricidades al borde del agua", en: *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Noé Jitrik, Compilador), Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Romero Luque, Juan Luis, "La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández", en *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998, ob. cit., pp. 203-207.
- Saer, Juan José, "Tierras de la memoria" (1974), en *Felisberto Hernandez ante la crítica actual* (Alain Sicard comp.), Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 309-320, y en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 136-158.
- \_\_\_\_\_, *Una literatura sin atributos*, Santa Fé - Argentina, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- Spagnuolo, María Inés, "El aprendizaje del misterio", en *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato Por los tiempos de Clemente Colling*, ob. cit., pp. 45-67.
- Ulla, Noemí, "Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense", en *Río de la Plata* 19, ob. cit, pp. 43-51.
- Verani, Hugo J., "Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano", en *De la Vanguardia a la Posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996, pp. 51-75.
- Volek, Emil, "Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández", en *Río de la Plata: Culturas*, N° 19, ob. cit., pp. 159-163.
- Yurkievich, Saúl, "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández", en Sicard, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ob. cit., pp. 363-383.

### 3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.

- AA.VV., *Investigaciones retóricas I y II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires – Serie Comunicaciones, 1982.
- AA.VV., (Jakobson, Barthes y otros), *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1979.
- AA.VV., (Barthes, Greimas, Bremond y otros), *Análisis estructural del relato* (1966), Comunicaciones N° 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética* (1970), Barcelona, Hyspamérica, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Crítica cultural y sociedad* (1955-1963), Madrid, Sarpe, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Notas sobre literatura* (1962), Madrid, Akal, 2003.



- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica del iluminismo* (1944), Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1989.
- Amícola, José, *Autobiografía como autofiguración*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), Barcelona, Paidós, 1982.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 1990.
- Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1978), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y estética de la novela* (1975), Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Barcelona, Barral editores, 1971.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El placer del texto. Lección inaugural* (1973), México, Siglo XXI, 1984.
- \_\_\_\_\_, *El grado cero de la escritura* (1972), México, Siglo XXI, 1996.
- \_\_\_\_\_, “El efecto de lo real”, en Ricardo Piglia (comp.), *Polémica sobre el Realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 141-155.
- \_\_\_\_\_, *Investigaciones Retóricas I* (1970), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Crítica y verdad* (1966), México, Siglo XXI, 1985.
- Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1978, pp. 87-103.
- \_\_\_\_\_, “La literatura fantástica”, en *Revista Sitio I*, Buenos Aires, diciembre de 1981, pp. 33-36.
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- Bataille, Georges, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001
- \_\_\_\_\_, *El erotismo* (1957), Buenos Aires, Sur, 1960.
- Baudrillard, Jean, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en *Los objetos* (1969), Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1971, pp. 37-75.
- Bauman, Zygmunt, *Ética posmoderna* (1993), Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Benjamin, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- Berger, John, *Modos de ver* (1974), Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- Bergson, Henri, *La risa* (1899), Buenos Aires, Losada, 2003.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka* (1981), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_, *El paso (no) más allá* (1973), Barcelona, Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_, *El diálogo inconcluso* (1969), Caracas, Monte Ávila, 1993.

- \_\_\_\_\_, *El libro que vendrá* (1959), Caracas, Monte Ávila, 1992.
- \_\_\_\_\_, *El espacio literario* (1955), Barcelona, Paidós, 1992.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias* (1973), Caracas, Monte Ávila, 1991
- Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador" (1966), en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Caillois, Roger, *Imágenes, Imágenes...* (1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- \_\_\_\_\_, "Prefacio" a su *Antología del cuento fantástico* (1967), Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad* (1987), Madrid, Tecnos, 1991.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo* (1942), Madrid, Alianza, 1999.
- Catelli, Nora, *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico* (1991), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Cohen, Jean, "Teoría de la figura", en AA.VV., *Investigaciones retóricas II* (1970), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 11-43.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular* (1977), Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue* (1988), Barcelona, Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Repetición y diferencia* (1969), Barcelona, Anagrama, 1995.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), Valencia, Pre-Textos, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Kafka. Por una literatura menor* (1975), México, Era, 1978.
- \_\_\_\_\_, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), Barcelona, Barral Editores, 1974.
- De Man, Paul, *Alegorías de la lectura* (1979), Barcelona, Lumen, 1990.
- \_\_\_\_\_, "La autobiografía como desfiguración" (1984), en *Suplementos Anthropos*, 29, Barcelona, 1991, pp. 113-118.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1991.
- Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Lector in fábula* (1979), Barcelona, Lumen, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Obra abierta* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.
- Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- \_\_\_\_\_, *El pensamiento del afuera* (1986), Valencia, Pre-textos, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Microfísica del poder* (1977), Madrid, La piqueta, 1992.
- \_\_\_\_\_, *La vida de los hombres infames* (1977), La Plata, Altamira, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad. 1-la voluntad de saber* (1976), Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas* (1966), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la locura en la época clásica* (1964-1972), México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Freud, Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción* (1991), Barcelona, Lumen, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Figuras. Retórica y estructuralismo* (1966), Córdoba, Nagelkop, 1970.
- Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Guinzburg, Carlo, "Señales. Raíces de un paradigma indiciario", en AA.VV., *Discusión sobre la historia*, México, Taurus, 1995, pp. 75-128.

- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*, París, Odile Jacob, 1991.
- \_\_\_\_\_, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1948), en *Suplementos Anthropos*, 29, Barcelona, diciembre de 1991, pp. 9-18.
- Jabès, Edmond, *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Madrid, Trotta, 2008.
- \_\_\_\_\_, *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho* (1984), Madrid, Arena, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso* (1975), Madrid, Arena, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El libro de las preguntas* (1963-1973), Madrid, Siruela, 1991.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión* (1981), Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética” en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, 1979.
- Jakobson, Tinianov, Eichenbaum y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), (T. Todorov comp.), México, Siglo XXI, 1997.
- Jitrik, Noé, “Autobiografías, memorias, diarios”, en *El ejemplo de la familia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotación* (1977), Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final* (1967), Barcelona, Gedisa, 1983.
- Kristeva, Julia, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981, pp. 249-287.
- \_\_\_\_\_, *Poderes de la perversión* (1980), Buenos Aires, Catálogos, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_, “La productividad llamada texto”, en AA.VV., *Lo verosímil* (1968), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 63-93.
- Lacan, Jacques, *Escritos I* (1966), México, Siglo XXI, 1979.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria* (1967), Madrid, Gredos, 1991.
- Léjeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito* (1971), Salamanca, Sígueme, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos* (1955), Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, F. Maspero, 1966.
- Marx, Karl, *El manifiesto comunista* (1848), Barcelona, Edicomunicación, 1998.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1991), México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica* (1988), Madrid, Cátedra, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral* (1887), Madrid, Alianza, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Más allá del bien y del mal* (1886), México, Porrúa, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La gaya ciencia* (1882), Madrid, Alba, 1997.
- Passeron, Jean-Claude, “La ilusión del mundo real: -grafía, -logia, -nomia”, en C. Grignon – J.C. Passeron, *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, pp. 189-206.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1985.
- Rella, Franco, *El silencio y las palabras* (1981), Barcelona, Paidós, 1992.
- Riffaterre, Michael, *Ensayos de estilística estructural* (1971), Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Rosa, Nicolás, *El arte de olvido* (1990), Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* (1947), Buenos Aires, Losada, 1962.

- \_\_\_\_\_, *El existencialismo es un humanismo* (1945), Barcelona, Edhasa, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Lo imaginario* (1940), Buenos Aires, Losada, 1982.
- Shklovski, Víctor, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov comp. (1965), México, Siglo XXI, 1997, pp. 55-70.
- Sontag, Susan, *Estilos Radicales* (1969), Madrid, Taurus, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Contra la interpretación y otros ensayos* (1961), Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara* (1953), México, Diana, 2000.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio* (1976), Barcelona, Gedisa, 2000.
- Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética* (1923), Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- \_\_\_\_\_, “Sobre la evolución literaria”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov comp. (1965), México, Siglo XXI, 1997, pp. 89-101.
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso* (1978), Caracas, Monte Ávila, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la literatura fantástica* (1976), Buenos Aires, Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Sinécdoques”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II* (1970), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Vaz Ferreira, Carlos, *Sobre los problemas sociales*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- \_\_\_\_\_, *Fermentario* (1938), Buenos Aires, Losada, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Lógica viva* (1910), Montevideo, Técnica, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Moral para intelectuales* (1909), Buenos Aires, Losada, 1962.
- \_\_\_\_\_, “Sobre la sinceridad literaria”, en *Inéditos, Obras Completas XX*, edición homenaje de la Cámara de Representantes, Montevideo, 1963, pp. 377-437.
- Wellek, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.
- Williams, Raymond, *La política del modernismo* (1989), Barcelona, Manantial, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Marxismo y literatura* (1977), Barcelona, Península, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976), Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV., *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- AA.VV., *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, selección y prólogo Celina Manzoni, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- AA.VV., *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay* (Ángel Rama, José Pedro Díaz, Pablo Rocca y otros) Carlos García / Dieter Reichardt editores, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- AA.VV., *Las maravillas de lo real* (Noé Jitrik, compilador), Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), 2000.
- AA.VV., *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la narrativa latinoamericana* (compilador Gonzalo Aguilar), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1996.
- AA.VV., *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Saúl Yurkievich coord.), Madrid, Alambra, 1986.
- AA.VV., *La literatura latinoamericana como proceso* (coordinación de Ana Pizarro), Buenos Aires, CEAL, 1985.

- AA.VV., *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (Roberto González Echevarría, compilador), Caracas, Monte Ávila, 1984.
- AA.VV., *Más allá del boom: literatura y mercado* (Ángel Rama ed.), Buenos Aires, Folios, 1984.
- AA.VV., *América Latina en su literatura* (César Fernández Moreno, compilador), México, Siglo XXI, 1972.
- AA.VV., *Aquí: 100 años de raros*, (Ángel Rama ed.), Montevideo, Arca, 1966.
- Achugar, Hugo, "El acuerdismo y su expresión político-cultural", en *Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario: 1916-1934*, Coord. Gabriel Peluffo, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo, 1999.
- Aguirre, Raúl Gustavo, *Las poéticas del siglo XX*, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 1983.
- Arteaga, Juan José, *Uruguay, breve historia contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín, *Batlle, los estancieros y el Imperio británico*, Montevideo, Banda Oriental, 1990.
- Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Buenos Aires, Alfa, 1963.
- Blixen, Carina, *El desván del novecientos. Mujeres solas*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2002.
- Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.
- \_\_\_\_\_, *El Aleph* (1949), *Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1998.
- Bueno, Mónica, *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Caetano, Gerardo, *La República Conservadora. 1916-1929*, Montevideo, Fin de siglo, 1993.
- Cirlot, Lourdes (editor), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Editorial Labor, 1995.
- Cortázar, Julio, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Donoso, José, *Historia personal del "boom"*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1984.
- Espina, Eduardo, "Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 529-530, jul-ago de 1994.
- García Pinto, Magdalena, "La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Saúl Yurkievich, coordinador), Madrid, Alambra, 1986, pp. 102-110.
- Gelado, Viviana, *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- González Laurino, Carolina, *La construcción de la identidad uruguaya*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2001.
- Hobsbawm, Eric, *La era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel, 1968.
- Jitrik, Noé, *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992.
- \_\_\_\_\_, "El Facundo: la gran riqueza de la pobreza", prólogo a la edición de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

- \_\_\_\_\_, *Suspender toda certeza. Antología crítica (1939-1976)*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena* (1936), Valencia, Clásicos Castalia, 1972.
- Machado, Carlos, "El Uruguay de los tiempos de Felisberto Hernández", ponencia en Homenaje a Felisberto Hernández organizado por la UNAM en México, 2002; en [www.felisberto.org.uy](http://www.felisberto.org.uy).
- Mancini, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Manzoni, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- Mariátegui, José Carlos, *La escena contemporánea* (1925), *Obras Completas*, t. 1, Lima-Perú, Amauta, 1959.
- Martínez Moreno, Carlos, "Las vanguardias literarias", *Encyclopedia Uruguaya*, N° 47, Montevideo, Editores Reunidos, 1969.
- Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Monserrat, Marcelo, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, CEAL, 1993.
- Monteleone, Jorge, "Mirada e imaginario poético", en Yvette Sánchez – Rolland Spiller (editores), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004, pp. 29-43.
- Osorio, Nelson, "Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, N° 114/115, Pittsburgh, Ene-Jun de 1981, pp. 227-254.
- \_\_\_\_\_, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (edición, selección, prólogo y notas), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- Quiroga, Horacio, *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Diez problemas para el novelista latinoamericano", en *Revista Casa de las Américas*, N° 26, La Habana, Octubre-noviembre de 1964.
- Rocca, Pablo, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto Latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Prólogo" en Juvenal Ortiz Saralegui, *Palacio Salvo y otros poemas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2005.
- \_\_\_\_\_, "Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes)", en Carlos García / Dieter Reichardt, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- \_\_\_\_\_, "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)", en *Fragmentos*, revista de língua e literatura estrangeiras, N° 19, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, julho-dezembro/2000.
- \_\_\_\_\_, "Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)", en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (Heber Raviolo y Pablo Rocca, directores), t. 2, Montevideo, Banda Oriental, 1997, pp. 11-37.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock* (1966), Buenos Aires, Alianza, 2007.
- Vallejo, César, "Los artistas ante la política" (1927), en *César Vallejo en Europa 1926-1938*, (Edición de Mónica Urrestarazu y Jorge Warley), Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986), México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- \_\_\_\_\_, *De la Vanguardia a la Posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996.
- Vezzetti, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- Viñas, David, *Literatura y realidad política: la crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires, Siglo xx, 1973.
- Visca, Arturo Sergio, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (1962), 2da. ed., Montevideo, Banda Oriental, 1968.
- Yurkievich, Saúl, (prólogo, coordinador) *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.
- \_\_\_\_\_, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1981.